



Izabella Cardoso da Silva Campagnol

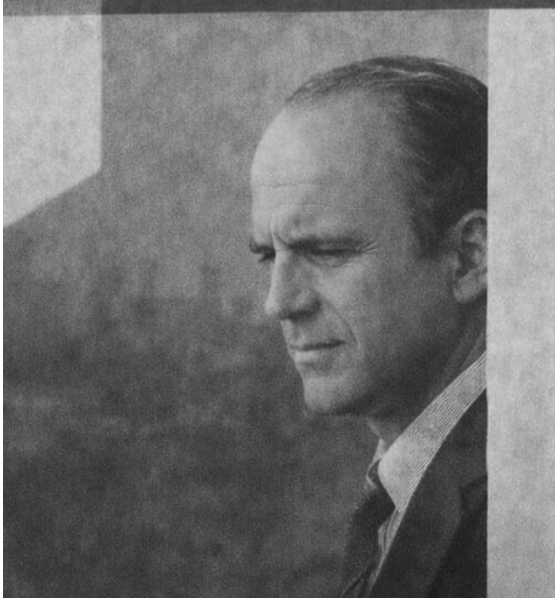
Uma análise histórica do filme
Crônica de um industrial



EDITORA
TODAS AS
MUSAS



Uma análise histórica do filme
Crônica de um industrial



Izabella Cardoso da Silva Campagnol

Uma análise histórica do filme
Crônica de um industrial

1ª edição
São Paulo
Todas as Musas
2026

Editor: Flavio Botton
Supervisão Editorial: Fernanda Verdasca Botton
Concepção da capa: Izabella Cardoso da Silva Campagnol
Capa e diagramação: Studio Vintage Br
Izabella Cardoso da Silva Campagnol ©

Conselho editorial:
Alexandre Pianelli Godoy.
Maria Aparecida de Aquino
Mariana Martins Villaça



A reprodução não autorizada desta publicação, por qualquer meio, seja total ou parcial, constitui violação da Lei nº 9.610/98.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Campagnol, Izabella Cardoso da Silva

Uma análise histórica do filme crônica de um industrial [livro eletrônico] / Izabella Cardoso da Silva Campagnol. -- 1. ed. -- São Paulo : Editora Todas as Musas, 2026. eBook

ISBN 978-85-9583-224-4

1. Cinema - Aspectos políticos - Brasil 2. Debates 3. Filmes 4. Política I. Título.

26-358308.0

CDD-791.4375

Índices para catálogo sistemático:

1. Cinema : Apreciação crítica 791.4375

Camila Aparecida Rodrigues - Bibliotecária CRB SP-010133/O

Se podes olhar, vê.
Se podes ver, repara.
José Saramago

P ara meus pais e meus avós

Agradecimentos

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo no. 2017/10370-0, pela bolsa de mestrado concedida no período de julho de 2017 a janeiro de 2018, sem a qual a fase inicial da pesquisa não teria se realizado.

Agradeço à minha orientadora, Mariana Martins Villaça, sem cuja dedicação este trabalho não teria sido possível. Muito obrigada por todas as indicações e a orientação sempre atenta em todos estes três anos. Não esquecerei da sua gentileza e de tudo que me ensinou!

Agradeço aos amigos, sem os quais eu não teria finalizado este trabalho. Andrei Chirilã, Joabe Bernardo, Antonio Carias, Silvana Coelho, Barbara Alexandre Aniceto, Lorrane Campos Rodrigues, Fernanda Costa. Agradeço imensamente o carinho que sempre tiveram comigo. Agradeço aos colegas da Emef Sócrates por todo apoio e por todas as lutas que vivemos juntos em prol da educação pública: um abraço para Marcinha Garcia, Milson Theodoro e todos os colegas com quem pude aprender o significado da luta pela educação pública e gratuita. Agradeço também aos meus alunos que me deram forças para continuar na escola a despeito daquilo que o neoliberalismo transformou em precarização crescente e agarrou com suas unhas a desvalorização do nosso trabalho, feito no chão da escola pública, periférica e muitas vezes faminta, muitas vezes descrente e feia, mas que a crença na luta e na transformação do ser, no resgate da humanização da humanidade e dos encontros, dos afetos, da consciência do nosso poder traz à tona como um sentido de experiência possível. No trabalho de cada dia ali pude sentir o empenho e o compromisso com

aqueles jovens, que historicamente não são olhados ou acreditamos – o que os faz também não crer em si, sem autoestima – florescerem em sintonia. Que experiência fabulosa! Viva a luta pelo Galpão de Cultura, viva Sócrates Brasileiro, Paulo Freire e todos aqueles que me emprestaram seus olhos para que eu também pudesse ver, todos os que lutaram e lutam pela escola pública, essa luta tão ingrata, mas felizmente daninha, tantas vezes interrompida, e que tem tanto ainda por fazer.

Não poderia deixar de fora meus pais por todo o apoio a minhas escolhas, especialmente as que mais me ensinaram sobre a vida. Obrigada por toda a força, sempre. A minha família, de modo geral, pelo significado da palavra amor, aprendido nas teias que construímos no interior que tanto amo.

Finalmente aos colegas do grupo LAPHA e do grupo de Cinema e História da Unifesp, coordenados pela prof. Mariana, fica registrado o meu agradecimento por tudo o que pudemos discutir e trocar. Um agradecimento especial ao Ney Lodos e Carolina Muller pelo olhar atento ao meu filme.

Agradeço também aos professores Fernando Seliprandy e Arthur Autran por todas as contribuições na ocasião da Banca de Qualificação. Todas elas foram fundamentais para a estruturação do texto final.

Por fim, agradeço também a ajuda de Renato Coelho, a quem devo todos os documentos que haviam saído do ar quando da extinção do Acervo da Memória do Cinema Brasileiro, nestes tristes tempos de corte e descaso com a cultura.

Sumário

Apresentação.....	11
Introdução.....	15
I <i>Crônica de um Industrial</i> (Luiz Rosemberg Filho, 1978): um filme “marginal”?	41
1.1 Os debates da crítica dos anos 1970 e 1980	48
1.2 Um cineasta maldito?	57
1.3 A atuação da Embrafilme no contexto das lutas culturais dos anos 1970	61
1.4 Problemas com a censura	71
II A derrota da esquerda em <i>Crônica de um Industrial</i>	79
2. 1. A construção dos personagens	81
2.2 Culpa, violência e derrota política	87
2.3 Anistia: a luta da esquerda pela memória	99
2.4 A estrutura fílmica alegórica e o uso de personagens alegóricos	109
2.5 Representações do lugar da elite e sua relação com o povo ...	113
III O discurso economicista no filme: a modernização conserva- dora.....	119
3.1. A primeira traição de Gimenez e a aliança com o capital estran- geiro	122
3.2 A Teoria da dependência.....	135
3.3. O martírio de Gimenez	139

Considerações Finais	143
Referências bibliográficas	151
Anexos	159
Como roteirista	165
Filmes sobre Rosenberg	165
Como ator	165
Índice remissivo	177

Apresentação

Em minha pesquisa de mestrado, estudei o filme *Crônica de um industrial* (Luiz Rosenberg Filho, 1978) e os debates que a obra incorporou no período ao qual pertence. A escolha do tema se deve ao interesse pela produção cultural dos anos 1970 no Brasil e as discussões políticas que este filme em especial fez parte. Primeiro porque o período em questão é comumente visto nas análises em voga, do ponto de vista de que a produção cinematográfica é despolitizada. Aprofundando o estudo dos filmes atribuídos ao cinema marginal – movimento da década de 1970 no Brasil – pude perceber que tal discussão a respeito da despolitização do cinema na época, não se sustentava. Daí vem o interesse por Rosenberg Filho e em especial, pelo objeto de nossa pesquisa, o filme. Procurei analisar não somente o filme, como também a crítica, censura e recepção. Para sustentar minha análise, utilizamos a proposta de análise fílmica proposta por Pierre Sorlin em *Sociologia do Cinema* e também o conceito de alegoria, trazido por Ismail Xavier em *Alegorias do Subdesenvolvimento*.

Dividi minha análise em três âmbitos: a análise das relações estabelecidas entre Rosenberg, os cineastas do Cinema Marginal, a Embrafilme e seu grupo de sociabilidade, a fim de analisarmos de que forma esses fatores incidiram sobre as condições de produção do filme, qual o papel da Embrafilme e como esta entidade avaliou a produção, considerando as tensões existentes entre a estatal e o cinema

de autor (dilema encontrado nos debates envolvendo aquela geração de cineastas); de que maneira tais relações nos ajudam a entender o discurso do cineasta acerca de sua obra, e seu lugar cinematografia nacional.

Além disso, também procurei compreender os diálogos e tensões que a obra estabeleceu com o contexto de revisão das opções e estratégias da esquerda no Brasil, bem como o balanço sobre os rumos econômicos do país, considerando os debates sobre subdesenvolvimento, desenvolvimentismo, e dependência econômica. Partimos da hipótese de que o filme estabelece os debates relacionados à derrota da esquerda naquele contexto, e com Teoria da dependência (ambos presentes no debate político pós-golpe no Brasil).

Do ponto de vista da censura, me preocupei em levantar e sintetizar os pareceres dos censores a partir de 1978, ano de lançamento do filme, até 1980, de modo a entender o porquê de o filme ter sido alvo de intensa censura e não ter sido liberado para exportação, considerando que o meio cinematográfico não vinha sendo, nesse momento de abertura, alvo de controle tão rígido quanto já havia sido, perceber a natureza da censura impingida ao filme (moral, política, comportamental) e considerar os efeitos e implicações da pressão civil em prol da distensão sobre o meio cinematográfico, incluindo as preocupações com a imagem do Brasil no exterior.

Também considerei para a análise fílmica, a defesa ao filme presente em resenhas e críticas publicada em diversos veículos, especialmente nos jornais – Folha de São Paulo, Última hora, Jornal do Brasil – no período de lançamento, a fim de compreendermos como se deu a resistência à censura e como a crítica especializada avalia a obra e seu diretor.

Fruto de um período importante para o cinema brasileiro, o filme estudado tem ganhado atenção da crítica e participado de festivais contemporâneos por apresentar discussões latentes para pensar a sociedade brasileira e os rumos econômicos traçados. Recentemente, foi exibido na 43ª Mostra de Cinema de São Paulo, o que evidencia o interesse que vem adquirindo na cinematografia nacional, ainda mais depois da morte de Rosenberg em 19 de maio de 2019. Nesse sentido, esperamos que esta pesquisa tenha contribuído para a continuidade dos estudos sobre o cineasta e que possa fomentar o aprofundamento das discussões políticas para a compreensão da época e, de alguma forma, de algumas permanências visíveis no momento que vivemos hoje.

Como visto, *Crônica de um Industrial* apresenta um diagnóstico sobre a situação de dependência brasileira, em tempos do “milagre econômico”, sendo uma riquíssima fonte histórica para discutir o período e o nível de adesão da sociedade às políticas governamentais. Também pode ser encarado como um filme de autocrítica da esquerda no período em que as opções estratégicas escolhidas já haviam dado plenos sinais de fracasso, tendo sido completamente dizimada até o final da década de 1970. É fato que não é novo o uso do cinema para discutir questões políticas e já existe farta bibliografia na área de História e Cinema para corroborar sua pertinência para os estudos históricos. No entanto, nossa contribuição pretendeu trazer a atenção para um cineasta menos conhecido do público e elucidar que a década de 1970 apresentou inúmeros filmes complexos, capazes de refletir sobre a condição econômica e política do Brasil e da América Latina de então.

Introdução

De certo modo esta pesquisa de mestrado se inicia ainda na graduação, quando estudei o filme *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), buscando entender a centralidade que o conceito de populismo alcançou ao longo da década de 1960, sendo a pesquisa uma proposta de contribuição para os estudos sobre o populismo, a partir do cinema como fonte e objeto.

No mestrado, quis ampliar o olhar para a década de 1970 e entender a passagem que marcou o Cinema Novo e o Cinema Marginal e começaram a surgir questões como “existiria um Cinema Marginal?”, “qual a diferença entre Cinema Novo e Cinema Marginal”? “a produção da década de 1970 seria despolitizada?” ou ainda “existiria um vazio cultural na década de 1970?”. Então surgia para mim um compilado de filmes marginais reunidos na obra *Cinema Marginal Brasileiro* organizada por Eugênio Puppó. Nele descobri *Crônica de um Industrial* que muito me interessou por discutir questões políticas e não ser identificado como uma obra do Cinema Novo. A seguir, quando já aprovada no Programa de Pós-graduação em História da Unifesp, a princípio decidi com minha orientadora que estudaríamos este filme com vistas a entender um debate dentro da esquerda no período que aparecia. Porém, analisando o filme mais de perto, decidimos redimensionar a problematização. Havíamos suposto que *Crônica de um Industrial* parecia incluir a Teoria dos Dois Demônios por equiparar

as violências praticadas pelo protagonista Gimenez, que por sua vez, encarnava os dois paradigmas em sua personalidade (de direita e de esquerda). Tal hipótese foi revista no momento da Qualificação e a forma como hoje o texto segue é resultado das reformulações sugeridas pela banca. Optamos por seguir um caminho de reflexão segundo o qual o filme incorpora parte das discussões do período, entre elas a derrota da esquerda armada e assume uma visão de autocrítica.

O objeto de pesquisa dessa investigação é o filme *Crônica de um Industrial*, dirigido por Luiz Rosenberg Filho (1978),¹ e produzido no mesmo ano. O filme recebeu indicação para o Festival de Cannes, ocorrido em maio de 1978, mas foi alvo da censura militar naquele período e não pode participar desse importante evento, tendo participado apenas de uma mostra vinculada ao festival, a Quinzena dos Realizadores, em 1979. Foi liberado para exibição nacional em 1980, e para exportação internacional em julho de 1978, meses após o importante festival.

Esse filme e seu diretor foram pouco estudados pelos historiadores, foi pouco estudado nas primeiras décadas, após a eclosão do movimento, se comparado ao Cinema Novo, mas que ultimamente vem recebendo um número crescente de trabalhos na academia e cuja obra tem uma forte inclinação a temas relacionados à história do Brasil e da América Latina.² Diferentemente da tese segundo a qual os anos

¹ *Crônica de um industrial*. Direção e Roteiro: Luiz Rosenberg Filho. Produção: BangBang Filmes. Distribuição: Embrafilme. Música: José Henrique Pennido. 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. Data de lançamento: 31.03.1980.

² Com exceção de CARMO, Leonardo. “*Crônica de um industrial*”: *viagem ao*

1970 teriam sido a década do “vazio cultural brasileiro”,³ 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. Esta pesquisa procurará trazer à baila 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 da obra como documento histórico, inclusive considerando sua validade para os estudos sobre o

coração das trevas do capitalismo. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011; CARMO, Leonardo, CAPEL, Heloisa. *O FILME-COLAGEM NA ESCRITURA VISUAL DE LUIZ ROSEMBERG FILHO*. Revista de História e Estudos culturais. Vol.9, ano IX, n. 2, 2012. Também Renato Coelho Pannacci, da área de cinema desenvolve pesquisa sobre a trajetória de Luiz Rosemberg Filho no Instituto de Artes, na Unicamp. O autor publicou diversos artigos sobre este cineasta, entre eles: COELHO, Renato. A trajetória de Luiz Rosemberg Filho. In: XIX Encontro Socine, 2015, Campinas-SP. Anais do XIX Encontro Socine, 2015; COELHO, Renato. *Salve Rosemberg!*. In: Raquel Hallak; FerandaHallak. (Org.). *CineOP - 9ª Mostra de Cinema de Ouro Preto*. 1ed. Belo Horizonte-MG: Universo Produção, 2014, v. , p.45-46; COELHO, Renato; ESTEVES, L. (Org) *Rosemberg 70 - Cinema de afeto*. 1. ed. Rio de Janeiro: Cavídeo, 2015.

³ Trata-se do livro 1968: o ano que não terminou. Nesta obra, Ventura apresenta um panorama sobre a geração dos anos 1960 responsável pelo boom provocado pela deflagração de novas experiências estéticas, culturais e políticas. Entre as principais produções culturais da década estão: o Teatro Oficina, que obteve grande sucesso de público com suas destacadas peças *O rei da vela* e *Roda Viva*; o movimento Tropicalista-- tanto no cinema com o Cinema Novo quanto na música com Novos Baianos e Doces Bárbaros (Caetano, Gil, Bethânia e Gal Costa) --; o teatro do oprimido de Augusto Boal; o romance *Quarup*, de Antonio Callado, entre outros. No esforço de reconstruir outras manifestações culturais, Frederico Coelho em seu livro *Eu brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado* procura dar voz aos artistas que compuseram obras até hoje menos conhecidas pela crítica, mas que marcaram época. Neste caso, ao invés de apenas consagrar Caetano Veloso e Gil, fala-se em Hélio Oiticica, Wally Salomão, Jards Macalé, no campo da música, e no cinema, no Cinema Marginal.

processo de transição política das ditaduras latino-americanas, com foco no caso brasileiro.

Finalizado em 1978, o fracasso de seu protagonista tem inegável relação com a crise brasileira sentida a partir de 1973, tempos da falência do dito “milagre econômico”. Igualmente se vincula à crise política que envolvia também a própria militância de esquerda, que havia aderido à luta armada, projeto que se desvaneceu com a derrota da Guerrilha do Araguaia. No filme, a falência do projeto econômico do protagonista Gimenez o faz questionar a própria razão de seu engajamento político juvenil e recoloca o dilema da meia-idade como uma falência maior: o de seu próprio país. Partimos da hipótese de que o conflito vivenciado pelo protagonista também tem claras implicações políticas e está revestido por questões que se inserem em um amplo debate sobre as esquerdas e os rumos do país.⁴

O filme, de forma nada linear, e que, segundo alguns críticos, pode ser considerado alegórico, conta a história do país fictício de San Vicente (numa possível paródia a Eldorado, de Terra em transe, de Glauber Rocha), país subdesenvolvido cujo governo está assolado pelo dilema de se submeter ao capital estrangeiro ou preservar suas riquezas nacionais rumo ao desenvolvimento, o que também favoreceria os trabalhadores locais. Como um dos principais industriais do país, Gimenez, leitor de Rosa Luxemburgo e defensor da justiça social, se vê então assolado pela culpa de ter que trair seus ideais e antigos companheiros de militância, o que o faz mergulhar na agrura existencial de ter de resolver seus problemas econômicos ou permitir que os trabalhadores melhorem substancialmente seus salários e condição de vida

⁴ Nos anos 60 e 70, a temática do sujeito em crise existencial, perdido, é um *locus* recorrente no cinema latino-americano.

sob a égide de corporações multinacionais e do capitalismo monopolista.

UM FILME ALEGÓRICO

É importante destacar o recurso da alegoria na construção da narrativa. Esta categoria contribui para analisar e traduzir o drama de Gimenez, cujo universo privado foi reduzido a dilacerações e está longe da completude. O país San Vicente abriga a trama que se estrutura na sobreposição de temporalidades, e na mistura de elementos sincréticos que se observa, por sua vez, na mescla de uma canção de Iansã, igrejas e santuários. A trilha sonora desempenha papel importante e define momentos em que a reflexão dos personagens centrais alcança níveis mais profundos. Em consonância com a fragmentação da narrativa, ela é eclética: de Bach a cantos do candomblé. Tais composições ganham espaço em cenas importantes como nas do suicídio da esposa, do industrial, nas suas aparições pós-morte, bem como durante o assassinato de militantes jovens.

Por ser uma noção importante para a compreensão de nosso objeto de estudo, vale a pena fazer uma breve explanação sobre o conceito de alegoria, de modo que nossa leitura do filme fique mais clara.

Há toda uma discussão no Brasil sobre a alegoria, pois ela foi utilizada como recurso de construção de diversas obras – inclusive cinematográficas – produzidas ao longo dos anos 1960 e 1970. Para tratar deste assunto, Ismail Xavier, teórico especialista em cinema brasileiro do período, em seu livro *Alegorias do subdesenvolvimento* (XAVIER, 2012) apresenta um retrospecto sobre as noções de alegoria ao longo

da história, e propõe uma abordagem conceitual e metodológica para analisar alguns filmes brasileiro.⁵

Na tradição greco-latina, a alegoria traz a ideia de falar de uma coisa, referindo-se a outra. Tal definição, embora não dê conta de todo o significado da alegoria, carrega em si sua ideia fundamental: a de uma fratura entre algo manifesto e algo oculto. O oculto é disfarçado pelo discurso alegórico, discurso este em que a linguagem é expressão não tão imediata, mas, por meio da ocultação, manifesta em si a própria especificidade da relação entre linguagem e mundo (XAVIER, I. 2012, p. 464).

Um estudo importante sobre o discurso alegórico citado por Ismail Xavier é o de Angus Fletcher (FLETCHER, 1977). Em relação ao discurso alegórico é importante destacar sua organização interna. Para ele, o discurso alegórico apresenta lacunas que precisam ser decifradas a longo prazo. Segundo Fletcher, a alegoria estaria ligada à ideia de incompletude, de modo que seria necessária a interpretação para que se possa captar o sentido do que nos é dado. O autor destaca a intenção de ocultamento que ela traz em si. Neste caso, há dois movimentos importantes implicados no processo de decodificação de seu discurso: a operação de ocultamento feita pelo produtor da alegoria, e a do receptor, ao qual caberia a tarefa de interpretar, trazer à baila aquilo está oculto (FLETCHER, 1977, 466).

Segundo Fletcher, no campo dos estudos teológicos, a noção de alegoria também está presente, mas com um sentido específico. Nele, também haveria a ideia de incompletude, que demanda interpretação,

⁵ No livro Ismail Xavier analisa os seguintes filmes: *Terra em transe*, *O bandido da luz vermelha*, *Brasil ano 2000*, *Macunaíma*, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, *O anjo nasceu*, *Matou a família e foi ao cinema* e *Bang bang*, produções do cinema novo e cinema marginal.

e que nem tudo se revela a todos, dado o caráter do texto sagrado – palavra de Deus, algo infinito. Na perspectiva cristã, é a história que se transforma em alegoria quando o homem é visualizado no tempo como aquele que busca a redenção e está condenado a sentir culpa. Nesse ponto de vista, a alegoria pode ser entendida como linguagem sagrada que prevê o ocultamento de suas mensagens, disponíveis apenas de modo completo ao intérprete bem preparado, iluminado: é preciso ser iniciado na arte da leitura sagrada para ser capaz de decifrar suas mensagens (XAVIER, I. 2012, p. 467).

Agora podemos retomar as reflexões inicialmente apresentadas sobre a concepção de alegoria segundo Angus Fletcher. Para ele, haveria uma incompletude nela, *a priori*. O leitor da alegoria precisa buscar uma lógica no texto, sob a roupagem do que parece não ter lógica. Em muitos casos, o leitor se depara com uma colagem de elementos presentes na composição alegórica. Tal incompletude implicada nesta composição demarca diversas características específicas, como fragmentos, truncamentos, o que resta da obra no tempo. Na modernidade, a discussão sobre a alegoria volta a aparecer nas produções artísticas, pois este é um período em que a consciência sobre o caráter problemático da interpretação das obras se torna relevante, bem como a consciência de crise, quando noções como totalidade, teleologia, organicidade perdem a razão de ser. Ismail Xavier destaca:

Inverte-se a hierarquia de valores que, desde a formulação romântica, havia privilegiado o símbolo e destacado a alegoria. Desautoriza-se a “intuição imediata” oferecida pelo símbolo e sua condição de “carne do sentido” organicamente vinculado ao que expressa; essas virtudes são agora assumidas como tentativa ilusória de esquecer a mediação da linguagem e sua opacidade. O privilégio volta-se para a alegoria, instância relevante

de consciência da linguagem, discurso que mergulha “nas profundezas do (abismo) que separam o ser visível do sentido (XAVIER, 1993, p.456-457).

A retomada de Walter Benjamin em tal debate presente nas reflexões de Xavier é importante porque suas proposições para pensar a alegoria moderna são muito sofisticadas. Tudo começa com a teoria sobre a arte barroca e a tentativa de compreensão de um tipo de arte cuja característica é a consciência aguda da crise e da danação terrestre: o homem separado do tempo sagrado, em peregrinação pelo mundo. Daí nasce uma nova concepção de alegoria. Benjamin critica o símbolo romântico como expressão da essência capaz de exprimir a verdade.

Para ele, o símbolo não pode ser pensado fora da esfera da teologia. Pensar a versão secular do símbolo é problemático como essência porque necessariamente ele deixa de fora a relação entre finito (homem, natureza) e infinito (Deus, Verdade). O símbolo está ligado a uma tradição que associa “o espírito dentro da coisa”. A existência de tal símbolo pressupõe manifestações nas quais homem e espírito encontram unidade: “o homem inserido na natureza sente-se em casa, o espírito faz do mundo sua morada e, da experiência mais imediata, sempre emana um sentido.” A alegoria, para o filósofo, seria caracterizada pelo contrário disso. Ela dissocia homem do espírito: há uma condenação do homem à experiência terrestre, distante da instância divina. Assim, o fluxo do tempo é a destruição, danação. A sensibilidade barroca mergulha no abismo, na falta de sentido e, neste caso, a história é:

(...) campo de sofrimento e conflito incessantes, trajeto destituído de razão, e se apresenta no barroco como história natural onde o tempo se cristaliza em ruínas, resíduos que, na

simultaneidade espacial tornam gráfica a sucessão dos desastres que põem fim às configurações de sentido, que desvitalizam, petrificam, as formas impressas pela cultura na natureza. (XAVIER, I. 2012, p.458)

A interpretação benjaminiana da alegoria parece, assim, ser adequada à experiência moderna, caracterizada fundamentalmente pela crise. Trata-se de uma sociedade fraturada pela mercadoria burguesa. Neste caso, a percepção alegórica tem papel revolucionário, o de desmascarar a inteireza, totalidade (perdida) de tal experiência, que reduz o espaço privado a dilacerações.

Ao realizar esta reflexão, Benjamin possibilita a aplicação da noção de alegoria para produções culturais mais amplas, de outros períodos históricos. No mundo da mercadoria, o olhar alegórico tem papel importante porque encara a crise mascarada pelo progresso burguês. O olhar alegórico acusa o que o projeto burguês é: uma catástrofe (XAVIER, I. 2012, p. 456).

Não falta, ao encarar a barbárie promovida pelas classes dominantes, a desautorização do progresso e sua denúncia como promessa de felicidade. A alegoria então acessa o que há de perverso na vida cotidiana moderna, o que mascara as desigualdades e a exploração. Há certa experiência de choque diante do mundo. Tal olhar se configura como colecionador de objetos colocados lado a lado, díspares, onde não há lugar para a totalidade do ser. Diante de uma experiência social que reduz a sensibilidade humana a pedaços, faz-se pertinente uma utopia que defenda a totalização. No entanto, a postura do artista não deve ser a da defesa da totalidade, pois esta já não é mais possível, então há uma defesa do fragmento, da colagem.

Entendemos que a alegoria é uma chave importante para analisarmos o filme, pois, como procuraremos demonstrar ao longo da dissertação, ele é construído por meio de fragmentos e um discurso complexo, truncado, permeado de desencanto, de incompletude.

UM FILME FINANCIADO PELA EMBRAFILME E CENSURADO

A discussão que o filme apresenta sobre a política econômica dos militares – para além da violência explícita no filme, em franca alusão à repressão – foi um dos possíveis fatores que motivaram sua censura. Esta, como já mencionado, ocorreu em 1978, tendo o filme sido liberado apenas em 1980 em território nacional.

Sobre essa questão da censura ao cinema, nessa época, cabe nos remetermos a algumas reflexões de Ismail Xavier. Segundo esse teórico, o momento histórico dos anos 1960-70 teve pontos nítidos de demarcação política que nos permitem pensar a questão da cultura pausada 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.

Nesta direção, nossa pesquisa analisou um filme localizado neste momento de intensas transformações da sociedade brasileira, isto é, o fim da década de 1970, momento em que persistia um velho dilema dos cineastas: aderir ao mercado ou permanecer fiel ao cinema de autor. Devemos ressaltar, nesse sentido, o caso de *Crônica de um*

Industrial, uma vez que, mesmo sendo identificado ao Cinema Marginal (e conseqüentemente, a um projeto autoral), foi parcialmente financiado e distribuído pela Embrafilme (1969-1979), empresa estatal que se firmou como promotora do cinema brasileiro durante o regime.

Nesta pesquisa, pretendemos investigar estas relações entre a empresa estatal e a obra, cabendo indagar até que ponto filmes com baixo custo recorreram ao financiamento estatal, por necessidade ou adesão ao mercado. Temos em mente, porém, que as próprias opções postas aos artistas pelo ambiente cultural daquele momento não eram exatamente antagônicas, o que não foi diferente para os cineastas marginais. Pretendemos assim contribuir para tornar mais complexas as tensões entre cineastas dito “marginais” e o mercado no Brasil daquele período, de modo a problematizar e estabelecer relações entre as condições de produção e sua diversidade, distanciando-nos de avaliações que homogeneizam a produção cultural dos anos 1970 e as destacam como “independentes” e, em alguns casos, “despolitizadas”.

QUESTÕES E PREMISSAS NORTEADORAS DE NOSSA ANÁLISE

Neste livro analisamos historicamente o filme *Crônica de um Industrial*, a partir do levantamento e investigação de algumas questões presentes na obra, em sua relação com a sociedade e os debates de época. Nossa análise procurou investigar o filme, o projeto autoral e as tensões que ele nutre com seu tempo, levando em conta sua produção, circulação e recepção. Deste modo, apresentamos os objetivos que motivaram nossa investigação:

1- Compreender as relações estabelecidas entre Rosemberg, os cineastas do Cinema Marginal, a Embrafilme e seu grupo de sociabilidade, a fim de analisarmos: a) de que forma esses fatores incidiram sobre as condições de produção do filme. b) qual o papel da Embrafilme e como esta entidade avaliou a produção, considerando as tensões existentes entre a estatal e o cinema de autor (dilema encontrado nos debates envolvendo aquela geração de cineastas). c) de que maneira tais relações nos ajudam a entender o discurso do cineasta acerca de sua obra, e seu lugar cinematografia nacional

2- Compreender os diálogos e tensões que a obra estabeleceu com o contexto de revisão das opções e estratégias da esquerda no Brasil, bem como o balanço sobre os rumos econômicos do país, considerando os debates sobre subdesenvolvimento, desenvolvimentismo e dependência econômica. Como referido anteriormente, partimos da hipótese de que o filme estabelece uma discussão com os debates em torno da derrota da esquerda no campo político, e com Teoria da dependência.

3 -Levantar e sintetizar os pareceres dos censores a partir de 1978, ano de lançamento do filme, até 1980, de modo a entender o porquê de o filme ter sido alvo de intensa censura e não ter sido liberado para exportação, considerando: a) que o meio cinematográfico não vinha sendo, nesse momento de abertura, alvo de controle tão rígido quanto já havia sido. b) a natureza da censura impingida ao filme (moral, política, comportamental). c) os efeitos e implicações da pressão civil em prol da distensão sobre o meio cinematográfico, incluindo as preocupações com a imagem do Brasil no exterior. d) a defesa ao filme presente em resenhas e críticas publicada em diversos veículos, especialmente nos jornais – *Folha de São Paulo*, *Última hora*, *Jornal do Brasil*

– no período de lançamento, a fim de compreendermos como se deu a resistência à censura e como a crítica especializada avaliou a obra e seu diretor. Nesse sentido, esperamos contribuir para os estudos sobre o chamado cinema marginal, problematizando seus vínculos e diferenças com o Cinema Novo. Parece-nos que cabe problematizar a tese presente em Zuenir Ventura, segundo a qual os anos 1970, no contexto dos anos de chumbo, teriam sido embalados pelo “vazio cultural”, em oposição aos anos 60, tempo do florescimento dos principais movimentos culturais consagrados em nossos dias.

Ao longo dos capítulos (conforme a organização que detalharemos mais adiante) e nas Considerações finais, esperamos apresentar as respostas que temos a essas questões. Para percorrer essas questões e analisar a obra, foi imprescindível tomar contato com alguns princípios metodológicos da análise fílmica. Nesta pesquisa, que se inscreve no âmbito dos estudos sobre Cinema e História, usaremos a proposta de análise de Pierre Sorlin. O autor procura utilizar filmes de ficção em suas análises. Estabelece um debate com outros autores, entre eles, Siegfried Kracauer. Para entendermos melhor as proposições do próprio Sorlin, vale a pena entender as proposições de Kracauer. Para ele, é possível compreender, por meio da análise fílmica, o inconsciente coletivo de determinada nação, podendo acessar a mentalidade coletiva de determinado povo; isto pode ser alcançado ao fato de que um filme é sempre uma obra coletiva.

Desta forma, os filmes podem refletir tendências psicológicas das massas e seus estratos profundos de mentalidade coletiva que corresponde ao inconsciente coletivo:

As películas são particularmente expressivas porque complementam o testemunho das anedotas propriamente ditas. E invadindo tanto estas como suas visualizações é mais ou menos reveladora da vida interior da nação de que partem a película (KRACAUER, 1998, p.15)

O autor propõe três premissas para a abordagem de um filme. A primeira diz respeito à relação passado e presente. Frequentemente, o filme fala do presente (momento de produção do filme) e do passado (eventos representados, personagens e datas). A segunda afirma que os filmes históricos reproduzem e reforçam saberes históricos de base, contribuindo para fixar memórias e ideias correntes na sociedade. A terceira é a problematização entre ficção e história, isto é, as tensões entre os aspectos ficcionais e não-ficcionais, como documentos históricos, historiografia, por um lado, e a narrativa ficcional, por outro.

Neste sentido, procuramos considerar os elementos específicos da linguagem fílmica, como os cenários, o figurino, a trilha sonora, as posições da câmera, os diálogos, elementos que não podem ser compreendidos sem a prévia decupagem fílmica conforme informada por Sorlin (1989).

Conforme a definição de análise de Pierre Sorlin, para a compreensão de uma obra cinematográfica, é necessário construir e desvendar os significados presentes nela. Em nossa análise, a compreensão da estrutura da obra passa por dois principais movimentos: o primeiro diz respeito à construção do personagem Gimenez, como homem de esquerda na juventude, cuja culpa por traição a ideais mais nobres não o deixa livre; o segundo, procura entender a composição das alegorias do passado de esquerda do industrial como projeções pessoais que contribuem para construir os sentimentos e dilemas do industrial em

diversos contextos, todos eles relacionados à temática da derrota da esquerda frente a forças maiores. Há, neste sentido, na construção da narrativa uma circularidade de repetições das sequências que servem para endossar afinal o sentimento de culpa do protagonista e enfatizar seu fracasso, que acaba em suicídio. Os planos longos, alguns na penumbra e na captura de imagens de sangue, também cumprem a função de categorizar a derrota, sem que seja possível encontrar avanços lineares ou de expectativa de resolução salvadora do conflito expresso na trama.

Por fim, citamos Eduardo Morettin e sua avaliação sobre o trabalho do historiador ao tomar o cinema como fonte histórica e documental, que foi importante durante o desenvolvimento do trabalho:

Se não conseguirmos identificar, por meio da análise fílmica, o discurso que a obra cinematográfica constrói sobre a sociedade na qual se insere, apontando para suas ambiguidades, incertezas e tensões, o cinema perde sua efetiva dimensão de fonte histórica (PINSKY apud Napolitano, 2005, p. 247).

ESTRUTURA DO FILME: UMA PROPOSTA DE DECUPAGEM

O filme conta a história de um industrial, que no presente da narrativa, na meia-idade, alia-se ao capital estrangeiro, sintetizado no capital norte-americano, como a solução para salvar os negócios de sua família e que haviam sido herdados do pai, um nacionalista convicto.

Em virtude de seu passado ligado à militância de esquerda e de lutas ao lado da esposa Tereza e da amante Rosa, quando o industrial decide render-se ao capitalismo monopolista, sofre uma aguda crise

de culpa impulsionada pelas lembranças do passado e que impõe o dilema da dupla traição: ele trai, segundo suas próprias palavras, a si mesmo, a toda uma geração e o seu próprio povo. Incapaz de lidar com a culpa da traição, Gimenez assassina a amante após o suicídio da esposa e também comete suicídio ao final.

De estrutura circular e alegórica, o filme tem planos longos e mistura o estilo documentário (tomadas de tipo realista), com sequências que apresentam composições alegóricas, referentes ao passado do protagonista. Essas sequências expõem gradativamente passagens de sofrimento corporal e tortura. Acreditamos que essas passagens contribuem para que o espectador compreenda tanto a intensidade da violência vigente no período como a irresolução do drama existencial e político vivenciado pelo industrial. Não há momentos de virada e logo percebemos, acompanhando a trama, que não será possível outra solução senão o suicídio de Gimenez como saída estratégica e desfecho trágico. A fragmentação da narrativa, o uso de farta simbologia, o efeito de circularidade produzido pelas repetições⁶ e a forte presença da agressão são opções feitas pelo diretor e servem como a moldura da obra.

Propomos a seguir uma divisão esquemática do filme em 12 blocos. Esta decupagem levou em consideração a necessidade de melhor desnudarmos sua estrutura e tem por finalidade facilitar metodologicamente nossa análise. Nossa intenção é conseguir identificar se há alguns princípios formais que o organizam, bem como reiterações de algumas situações dramáticas.

⁶ Aqui me refiro ao aspecto repetitivo das sequências de aparições do casal de militantes no filme e que funcionam como a memória de Gimenez.

O critério para a separação do filme em blocos considerou os espaços cênicos e as situações enfrentadas por Gimenez ao longo da narrativa.

Primeiro bloco: a política de alianças.

Na primeira sequência, Gimenez e Mr. Stone lançam os acordos de possível aliança e que previamente favoreça ambas as partes. No canto da tela, Ernesto, a alegoria do passado do industrial, é espancado por um capanga e depois pendurado num pau-de-arara como São Sebastião, pelos punhos.

Segundo bloco: a condição operária.

Começa na primeira sequência, em estilo documentário, uma passagem que captura os trabalhadores da construção civil, que nos falam de sua condição de vida.

Terceiro bloco: Gimenez se corrói em culpa, amargura sua derrota política.

Ocorre na casa do industrial uma festa grã-fina que coloca em lados opostos o personagem La Cruz, defensor da autonomia das empresas nacionais frente o imperialismo, de um ponto de vista cepalino, e de Gimenez, visivelmente contrariado com o discurso do interlocutor, iniciando uma reflexão regada a culpa e desilusão. Entra então em cena a esposa Tereza que discute uma ensaiada culpabilização do povo (funcionando como auto-justificação de si). Em seguida, a agonia do industrial continua. Agora em ambiente exíguo, em seu quarto, fica patente um dilema: seria possível optar pela coragem ou pela covardia (morte de si, morte dos sonhos)? Expõe com isso seu deslocamento na

história, a ausência de si. Desilusão política e com os conchavos que impõe o poder.

Quarto bloco: as aparições do passado de Gimenez.

Enquanto Bach embala a trilha sonora, uma jovem nua que será presença recorrente caminha em direção de seu companheiro amarrado na primeira sequência, numa espécie de cruz encravada num descampado. Depois de desamarrá-lo os dois partem, de costas, para um local indefinido na imensidão do descampado. Tratam-se na verdade de duas representações do passado militante (guerrilheiro) de Gimenez e Tereza. São compostos como figuras jovens, belas e nuas – o nu nos remete à fragilidade dos corpos e à disposição destes ao outro, que pode atacá-los mais facilmente.⁷ Em seguida, a câmera foca o mar onde um pequeno barco veleja. Chama a atenção aqui que este local será o lugar escolhido pelo protagonista para seu suicídio.

Quinto bloco: A aliança entre Mr. Stone e Gimenez: representação de papéis inúteis.

Os operários da construção civil realizam seu trabalho enquanto a música clássica embala a trilha sonora. Em montagem paralela, Mr. Stone e Gimenez, agora aliados, dão uma entrevista à imprensa e fazem diagnósticos sobre a venda de empresas nacionais ao capital estrangeiro, ao passo que o industrial é conivente com suas palavras. A

⁷ Pier Paolo Pasolini representa o fascismo em 120 dias em Sodoma. Em sua composição sobre a invasão nazista na Itália, no final da segunda guerra, um grupo de jovens é capturado para que sobre eles seja cometido todo tipo de barbaridade pelas mãos dos nazistas. Para melhor agir sobre seus corpos, estes jovens são despidos nas sessões de tortura. Na obra, a nudez é utilizada para expor até o último nível o sadismo dos fascistas.

entrevista termina com um jogo rápido, uma espécie de pingue-pongue respondido por Stone quando os jornalistas indagam sobre temas polêmicos como “CIA”, “entreguismo” e “violência”.

Ocorre um corte para um quarto de hotel onde Gimenez está com uma de suas amantes a quem ele confessa ter na vida apenas “representado papéis inúteis...uma farsa sem fim.” Um grito cortante interrompe a sequência.

Sexto bloco: “o sangue da derrota. Que guerra é essa, que homens são esses?”.

O grito anteriormente mencionado é usado para introduzir a representação do passado guerrilheiro. Rosa entrega uma arma de fogo à câmera, oferecendo-a a quem estiver fitando-a: pode ser o espectador ou Gimenez. Corte imediato para Gimenez sentado em seu escritório e escrevendo seus devaneios numa espécie de diário íntimo. Aqui, a arma de fogo trazida pela guerrilheira está em sua mesa (ela a ofereceu então a ele). Em determinado momento, ele apanha a arma e performa sua morte, apontando-a para o peito. A seguir, entra no quarto a esposa que inicia um longo discurso sobre poder e desilusão da luta política. Ao fim da sequência, quem aparece com um tiro no peito é a jovem companheira, alegoria encarnada de Gimenez. Há uma insinuação de que Gimenez fora o responsável por esse ato de violência, o qual o discurso da esposa vem coroar/acusar com sua afirmação catártica de que há “o sangue da derrota” nas mãos de Gimenez.

Sétimo bloco: o industrial performa sua morte.

Em seu barco, Gimenez olha para suas mãos sujas de sangue. Voltamos novamente para o ambiente da construção civil onde o

protagonista agora ensaia seu suicídio enquanto, do lado oposto da tela, o casal de jovens o observa, inerte. Na trilha sonora, ocorre uma discussão entre o industrial e uma jornalista. O industrial defende então a necessidade de alianças com o capital estrangeiro.

Oitavo bloco: a traição aos companheiros de luta

Gimenez e sua amante estão juntos em um quarto. Ele expõe culpa frente a exigências maiores: vender seus negócios a Mr. Stone para não falir. Ao fazer isto, trai a si mesmo e a seu pai – magnata idealizador de sua fábrica e construtora, também nacionalista — e a toda uma geração de militantes.

Cabe notar que a postura entreguista representada em espaço público é trocada pela confissão culpada de quem comete traição. Corte para a construtora. Lá estão Stone e Gimenez. O primeiro inspeciona o trabalho enquanto o protagonista faz um discurso derrotista sobre o absurdo da vida, a inutilidade da luta...

Nono bloco: o assassinato do passado militante.

Aparece em cena o pequeno barco do industrial navegando em alto mar. Lá Gimenez ouve a voz de Tereza que traz à tona o fato de que “as antigas lutas terminaram...”. Na sequência seguinte, ele está em outro de seus devaneios, que são interrompidos por tiros de arma de fogo. O ato violento prenuncia o assassinato do casal de guerrilheiros pelo industrial.

Décimo bloco: a culpa de Gimenez

Num descampado está o protagonista segurando uma jovem nua em seus braços, como que confessando seus crimes. Ele diz então que

“traíu, traí seus sonhos, a verdade, os nossos amigos, Tereza! Eu assassinei toda uma geração. Eu te traí (...)”. Do outro lado do descampado, Tereza, na meia-idade, interpretada por Katia Grumberg, está de vestido branco e o observa com olhares de julgamento, repreensão. Gesticula com os braços em movimentos descendentes. A câmera volta a capturar o industrial. Aquele ouve a fita que fora rodada até agora e a desliga do gravador. Inicia então um discurso auto-justificador. Diz que as palavras foram proferidas enquanto cursava a universidade e confessa algo insinuado diversas vezes ao longo da obra e agora é revelado sem ressalvas: fora militante de partido e acreditara nas ideologias dele, tendo traídos seus companheiros por covardia: “Traí pela tranquilidade, pelos bens de consumo, por este século da ideologia do conforto. E me tornei alguém com medo do amor, da vida, medo da luta, medo do medo. O medo planejado para a manutenção da vida.”. Depois da constatação de violência em sua fala e da consciência dessa, ele assassina a amante, que aos gritos denuncia o ato.

Décimo primeiro bloco: o povo observa a traição.

Um ponto de umbanda chamado *Iansã* é entoado enquanto o rosto de Tereza é enfocado. A voz *over* do industrial reafirma seus valores entreguistas defendidos no espaço público enquanto a câmera captura todos os personagens numa praça carioca: em uma encenação teatral estão Tereza, Gimenez, a amante Anita e Mr. Stone com as faces pintadas de branco. Observando as estatuas-vivas está o povo.

Décimo segundo bloco: o suicídio do industrial.

Nesta última sequência, o industrial se suicida, lançando-se ao mar, ao som de *Morte de amor*, de Wagner. O mar novamente serve

para construir um tom melancólico extremado, cuja tônica é o sentimento de derrota, impotência, contrastadas com as declarações públicas de Gimenez em apoio ao mercado financeiro internacional e em detrimento do povo, da luta, da história. Aqui o suicídio marca o conflito íntimo do protagonista *versus* exigências externas – para a sobrevivência de seus negócios ou ganância? – que chegam ao clímax: lembremos também que ocorre depois de o povo assistir à representação dos protagonistas, a sua própria montagem teatral, bem ao estilo do teatro de agressão, uma vez que os personagens interagem com a plateia, a desafia e a provoca em praça pública, como Gimenez afirmara anteriormente ter representado inúmeros papéis ao longo da vida, teatralizando, na penúltima sequência, sua condição ao lado de todos os envolvidos na história da derrota.

ORGANIZAÇÃO DOS CAPÍTULOS

Os capítulos estão estruturados da seguinte maneira:

No capítulo 1, fazemos um panorama da crítica e da produção de *Crônica de um industrial* (L. Rosemberg Filho, 1978), a localização deste na filmografia do cineasta e seu lugar no contexto da produção cultural nos anos 1970. Neste capítulo em especial, desmontamos o argumento de que a obra compõe o rol de filmes do dito “cinema marginal”. Para tanto, localizaremos a recepção ao filme no contexto de produção usando materiais publicados nos principais jornais brasileiros daquele momento, como o *Jornal do Brasil*, *Última Hora* e *Folha de São Paulo*. Além desses aspectos, também é alvo de nosso interesse entender a censura ao filme no período de seu lançamento e a natureza desta, elencando os três eixos-chave: moral, política e

comportamental. Causa estranhamento ao espectador o fato de o filme ter sido distribuído pela Embrafilme, empresa estatal criada pelos militares, o que, conforme mostraremos, não pareceu ser um problema para os cineastas daquela geração comprometidos com um cinema libertador e crítico ao mercado.

No capítulo 2, nos preocupamos em esboçar nossas hipóteses de análise, atentando para os aspectos principais da construção do enredo e das personagens. Num segundo momento, selecionamos os seguintes tópicos para apreciação: análise das figuras angelicais (alegorias da juventude do industrial e esposa) e como elas são representadas enquanto projeções e utopias de Gimenez. Além disto, daremos enfoque à permeação da violência corporal presente em ambas as relações amorosas do protagonista.

Defendemos que na estrutura do filme não há momentos de virada. Desde o início fica claro para o espectador que a tônica da derrota dará o encadeamento dos fatos narrados, mais especificamente, o fracasso do protagonista Gimenez, que por falta de melhores opções e por conveniência, rende-se ao capital estrangeiro, vendendo sua fábrica a Mr. Stone. Esta trama é exposta desde os primeiros blocos da história e associado ao espectador em seu diálogo com o industrial nacionalista La Cruz, que desempenha papel de trazer à tona os fantasmas do interlocutor. Antes desta cena, porém, na primeira já somos informados do drama político vivido pelo industrial: o de vender seus negócios a forças maiores.

Também abordamos nesse capítulo a sensação de inevitabilidade do desfecho trágico. Todo o enredo traz à baila a consciência da força da História e da impossibilidade da luta contra forças maiores. Isto é exposto às últimas consequências na última sequência de *Crônica*

quando os personagens fitam estaticamente a população de transeuntes que passa na rua. Além destes aspectos, procuramos expor ao longo de nossa análise as referências estéticas bastante ricas presentes na obra e que puderam ser mapeadas a partir da entrevista concedida à autora por Luiz Rosemberg Filho em outubro de 2017, no Rio de Janeiro. De formação erudita, o cineasta cita, nesta entrevista, as referências que procurou mobilizar para a realização do filme: ele cita Glauber, Bertold Brecht, Shakespeare, Albert Camus – vale a referência a *Macbeth* para a construção da tragédia vivida por Gimenez e sua experiência de culpa -, além de incluir na trilha sonora os compositores Bach e Schoenberg.

Já que a delimitação da decupagem seguiu os critérios da construção dos espaços e lugares, nos atentaremos para este elemento e como ele contribui para externar a culpa sentida por Gimenez e sua traição política. O personagem, aliás, em seus momentos de maior sofrimento é representado em espaços escuros – em uma igreja barroca, em seu quarto exíguo, com destaque para a penumbra e cores fúnebres encontrados nestes espaços, que remetem a rituais solenes e de morte. Tais ambientes fechados contrastam com a claridade cortante em que aparece o casal angelical, projeções da juventude do industrial e sua esposa e que remetem ao passado de ex-combatentes de esquerda deles. Ao menos, é possível identificar três locais em que aparecem: num descampado, no mar e na construção civil.

No capítulo 3, estabelecemos um diálogo mais aprofundado com a historiografia sobre as esquerdas no contexto de autocritica da luta armada no final da década de 1970, entendendo *Crônica de um industrial* como uma alegoria da derrota da esquerda e suas opções estratégicas. Nossa hipótese é de que a obra está inserida nos debates da

consciência da crise das opções seguidas pelos militantes e este argumento é sintetizado na trajetória dos protagonistas e em especial em Gimenez. Impossível não o encaixar no contexto dos debates em torno da aprovação da Lei da Anistia de 1979, que começa alguns anos antes, e nas tentativas de reflexão realizadas por ex-combatentes. Para tanto, utilizaremos os textos de Jacob Gorender, Daniel Reis Filho e Marcelo Ridenti.

Vale lembrar que nossa hipótese principal é a de que o filme parece estabelecer relação com algumas teses sobre a derrota da esquerda armada no contexto do regime militar. No debate político do período de lançamento, é possível destacar que muitos grupos defenderam a legitimidade do uso da violência pela esquerda armada, e que mesmo em menor proporção em relação ao Estado militar, ela foi uma ferramenta utilizada pelos guerrilheiros em combate. *Crônica de um industrial*, embora seja dirigido por um cineasta de esquerda, é construído de modo que sua estrutura tende a apresentar aspectos de autocrítica e a expor dolorosamente a consciência pungente da derrota política, coroada pelo fracasso da luta armada e pelo dilaceramento de perspectivas sob a longa duração da ditadura no Brasil. O filme apresenta algumas teses sobre a derrota que o alimentaram.

Para desenvolver nossa hipótese, apresentamos um recorte da historiografia sobre o tema, que ademais será feita considerando o diálogo que esta parece ter com as questões apresentadas em *Crônica*, com destaque para a questão da violência que perpassa toda a narrativa. Outrossim, tem destaque a presença da Teoria da dependência. Existe no filme amplo foco direcionado à discussão da situação econômica nacional, com forte influência do texto de Fernando Henrique Cardoso e Enzo Faletto. Mostraremos, neste capítulo, como isso pode

ser observado nas seguintes sequências: a) quando o protagonista conversa com o nacionalista La Cruz, que o contraria; b) em cenas filmadas nas locações onde existem obras da construção civil, nas quais a voz *over* apresenta diagnósticos sobre a condição da indústria nacional no subdesenvolvimento latino-americano e a fragilidade desta frente ao capital estrangeiro.

I Crônica de um Industrial (Luiz Rosemberg Filho, 1978): um filme “marginal”?

“Um olhar profundo e calmo sobre o sofrimento de uma existência política formada no sangue, na deslealdade, na farsa, na mentira, na traição como linguagem oficial. (...) uma tentativa de mostrar as bases do vazio emocional do mito político, das lideranças do nosso tempo...”.

(Cartaz do filme lançado em 1978)



Neste capítulo, procuramos mapear o círculo de sociabilidade de Luiz Rosenberg Filho e suas redes no campo cinematográfico no contexto dos anos 1970, com o objetivo de compreender e as relações estabelecidas entre o diretor, os cineastas do Cinema Marginal, a Embrafilme (Empresa brasileira de filmes) e seu grupo de sociabilidade.

Para reconstruir essas relações, usamos entrevistas, depoimentos e escritos do cineasta, além da historiografia sobre a Embrafilme. Neste percurso, tornou-se pertinente compreender historicamente a fundação da empresa, em 1969, e as gestões de Roberto Farias – período em que se concentra grande parte da produção cinematográfica do cineasta em pauta. Buscaremos tensionar as relações emaranhadas entre política cultural de Estado e Cinema Marginal, através do estudo de caso de Rosenberg.

Não estaria completa nossa análise se não estabelecêssemos os paralelos devidos com a censura e a natureza desta impingida ao filme, atentando para os problemas encontrados pelos realizadores no campo da distribuição da obra, sendo sempre complexa e truncada a relação do cineasta com o mercado. Neste sentido, uma de nossas principais perguntas foi pensar como cineastas, como o cineasta em questão pode expressar uma arte politizada e engajada inseridos em um mercado controlado por grandes instituições capitalistas ligadas, neste caso, ao Estado militarizado? E o que a Divisão de Censura de Diversões Públicas alegou para justificar a censura?

Para seguir com as reflexões, é preciso demarcar que “cultura brasileira” será entendida aqui como problema político presente no debate intelectual e na produção artística dos anos 1970. É importante, conforme afirma Marcos Napolitano, entender o campo da cultura à

luz de suas próprias contradições históricas e impasses. As obras que trouxeram temas políticos, ou que possuíam diferentes posicionamentos ideológicos críticos ao regime militar são hoje material rico para o historiador. Tais produções artísticas encontram no cinema lugar privilegiado de atuação e de debate de oposição ao regime; mesmo que elas guardem íntimas relações com seu meio de realização.

Dentro dos amplos debates historiográficos sobre a adesão da sociedade e seu colaboracionismo ao regime militar, que visam matizar e amplificar o conhecimento sobre o período, existe um diagnóstico de que houve Uma tensão entre a “resistência” e a “colaboração” ao regime em razão da imbricação entre a produção cultural dos artistas engajados e a política cultural do período. Conforme indica Marcos Napolitano, um caminho profícuo para o historiador seria investigar a resistência e a colaboração “devidamente inseridos no conjunto do campo social (...) [sendo possível perceber os] circuitos sociais e instituições” vigentes no período analisado (NAPOLITANO, M. 2017, p.13).

Neste capítulo, nosso foco recairá sobre o meio cinematográfico, no período analisado, em que a arte de cineastas engajados se encontrou com a política cultural para o cinema do regime militar, corporificada na Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) que financiou, distribuiu e produziu inúmeras obras cinematográficas a partir de setembro de 1969, ano de sua criação. Nossa intenção é situar o cineasta Luiz Rosenberg Filho, nessa relação entre resistência e colaboração que parece ter permeado o meio cinematográfico e a própria Embrafilme.

Para entender *Crônica de um industrial* como um filme pertencente ao cinema marginal seria preciso enquadrar Luiz Rosenberg Filho e sua obra no contexto da produção cinematográfica dos anos 1970, atentando para os artistas envolvidos neste grupo. Caberia,

também, a verificação de sua presença em mostras e em grupos de sociabilidade ligados ao círculo do cinema marginal no decênio 1970-1980. Essas relações, porém, impõem certos problemas, uma vez que não é possível identificar um movimento estético coeso em se tratando do tipo de cinema que estudamos.

Para além desse percurso, é preciso considerar que os cineastas sempre modificam suas proposições artísticas e seu *écran* de sociabilidade, além de mudarem suas próprias filiações estéticas ao longo da carreira. Para o caso específico do movimento marginal não temos manifestos nem coesão entre os diretores apontados como tais, pela crítica – temos, sim, estilos tão variados como os de Rogério Sganzerla e Carlos Reichembach --, o que ademais, dificulta a definição e o enquadramento.

Antes de nos debruçarmos sobre as questões de ordem estética presentes no filme, cabe localizarmos o desenvolvimento da crítica primeiramente nos anos 1970, no calor do momento de finalização do filme, em que é possível perceber a defesa dos críticos voltada para a necessidade de liberação da obra para participar dos festivais para os quais havia sido indicado,¹ entre eles, o de Cannes de 1978. Outra ordem de críticas é a dos anos 1980, cuja tônica é associar diretamente Rosemberg ao dito cinema marginal, caso de Jairo Ferreira em seu livro *Cinema de invenção* (1986) e Fernão Ramos em *Cinema Marginal: representação em seu limite* (1984).

Questionado sobre a relevância da Embrafilme para o cinema brasileiro, o cineasta conta sobre sua própria condição: nascido no seio de uma família de classe média, recorreu como muitos na década de 1970,

¹ Além de Cannes, o filme foi indicado a participar do Festival de Brasília, mas não chegou a ter a participação efetivada por proibição da censura.

ao financiamento estatal, que foi responsável pela distribuição de alguns de seus filmes. Quando questionado sobre a relevância da Embrafilme para o cinema brasileiro, o cineasta conta sobre sua própria condição: nascido no seio de uma família de classe média,² recorreu como muitos na década de 1970, ao financiamento estatal, que foi responsável pela distribuição de alguns de seus filmes, como *Crônica de um industrial* e *Assuntina das Américas*.³ Então, a empresa estatal cumpriu função importante: a de promover o cinema brasileiro, projeto já defendido por cineastas do Cinema Novo e incorporado a partir de 1969, ano de sua fundação pelo Estado. Apesar das questões ideológicas, Antonio Amancio da Silva destaca que quando o roteiro era avaliado para ser aprovado, as comissões do órgão não assumiam o papel de censoras e sim o de seletoras das obras mais rentáveis, bem como a tarefa de julgar o currículo do diretor e da comissão de realizadores e equipe técnica (AMANCIO, 2008, p. 48).

Do ponto de vista dos realizadores, a Embrafilme era muito importante enquanto uma instituição oficial e ligada ao Estado militar. No entanto, não é porque um cineasta era de esquerda que não iria recorrer a ela. Esse elemento é bem menos complicado para o cineasta do que pode parecer hoje ao analista, se pensarmos que os diretores precisam rodar seus filmes e ter condições objetivas para tanto. É nesse sentido que se faz necessário nos distanciarmos das interpretações clássicas que caracterizaram o dito cinema marginal como um tipo de cinema independente e de baixo custo.⁴ No caso específico de

² COELHO, Renato. Notas sobre a Trajetória de Luiz Rosenberg Filho, p. 21. In: *Rosenberg 70*. Cinema de Afeto. Rio de Janeiro: 2015.

³ Conforme o cineasta relatou em entrevista concedida à autora no dia 06 de outubro de 2017, no Rio de Janeiro.

⁴ Interpretação clássica neste sentido é a de Fernão Pessoa Ramos *em Cinema*

Rosemberg, lembremos que ele integrou o Instituto Nacional do Cinema (INC) e se tornou pessoa de confiança de Antonio Moniz Vianna, secretário-executivo da instituição precursora da Embrafilme.⁵

Importante perceber então que a atribuição do termo “marginal” à produção cinematográfica dos anos 1970 é uma questão presente na crítica da década de 1980 e posterior ao filme *Crônica de um industrial*, por exemplo.⁶ A partir daí, Rosemberg foi associado às mostras realizadas por críticos em cineclubes e sua produção ganhou a característica de “marginal”. Se considerarmos esse dado, é possível antever que no período de realização do filme e do cineasta não havia a defesa de um tipo de produção alinhada a determinado grupo, tanto do ponto de vista estético quanto político.⁷

Em entrevista realizada em 1981, o diretor afirma que em vez de a Embrafilme servir ao desenvolvimento do cinema brasileiro acabou servindo a grandes corporações capitalistas e desrespeitando o poder

Marginal (1968-1973): a representação em seu limite. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987. Além deste, há também o livro de Jairo Ferreira, *Cinema de invenção* e de Eugenio Puppo, *Cinema Marginal Brasileiro: filmes produzidos nos anos 60 e 70*. 2ª edição. São Paulo: Heco Produções, 2004.

⁵ Antonio Moniz Viana foi crítico do *Correio da Manhã* e comumente associado pela esquerda artística como uma figura de direita encabeçando o INC, antecessor da Embrafilme e extinto em 1969. Por sua proximidade e simpatia com Luiz Rosemberg, o cineasta passou por maus momentos com outros cineastas tidos pela crítica como combativos e underground. Fonte: Entrevista concedida pelo cineasta à autora em 06.10.2017.

⁶ Sobre a crítica ao cinema de Rosemberg nos anos 1980, ver Fernão Ramos (1984) e Jairo Ferreira (1989).

⁷ Consultar ESTEVES, Leonardo e COELHO, Renato. *Rosemberg 70: Cinema de Afeto*. Rio de Janeiro: Mostra Caixa Econômica Federal, 2015. Neste livro, existe uma reunião de textos produzidos ao longo da década de 70 sobre o cineasta por diversos críticos e reunidos pelos curadores da Mostra especialmente dedicada ao cineasta. Há nos filmes do diretor diversas referências literárias e de cinema. Godard, Shakespeare, Brecht, Benjamin, Neorealismo italiano, Glauber, o que não o aproxima tanto de uma estética caracterizada como marginal, conforme entrevista concedida à autora em 06.01.2017.

de decisão e autonomia dos realizadores do filme. Por isso mesmo, Roemberg preferiu denunciar a arbitrariedade e ampla burocracia presentes na empresa, que para ele, cedeu facilmente às regras do mercado:

Dentro da referida empresa, nada funciona, a não ser a eterna perseguição aos cineastas independentes. Face ao discurso do imaginário, o dr. Celso Amorim entende o cinema como uma ameaça ao comportamento de interventor. Para que o cinema continue amarrado à ignorância do capital, ele usa como linguagem em sua gestão a brutalidade de seus cães de guarda (AMANCIO, T. p. 38)

Mesmo com árduas críticas ao funcionamento da empresa, é importante ressaltar que o cineasta contou algumas vezes com verbas daquela. Embora fosse de estrutura rígida, funcionava como uma seguradora que fornecia empréstimos aos cineastas, que depois, mediante determinadas taxas de juro, conforme o mercado, devolviam o dinheiro, além de precisarem de fiadores que cedessem propriedades como garantia de quitação da dívida. O processo de seleção dos filmes a serem financiados ou distribuídos demandava que a empresa soubesse exatamente o que financiaria, o que implica considerar que as comissões julgadoras deveriam conhecer o roteiro e argumento, além de uma ficha básica do diretor e da equipe de realizadores. Amancio argumenta que durante a gestão de Roberto Farias (1974-1979), a comissão julgadora montada foi desfeita a mando do dirigente, sob a alegação de que ela não deveria exercer papel de censora ao realizar pareceres. Para termos uma ideia, o financiamento de produção era decidido pela SUPROD (Superintendência de Produção) criada em 1977 que levava em consideração critérios como direção e produção.

1.1 Os debates da crítica dos anos 1970 e 1980

Há pelo menos três importantes críticas publicadas na imprensa no ato do lançamento de *Crônica de um industrial* no Brasil. Tratam-se de artigos de Jean-Claude Bernadet, de 1978, no jornal *Última Hora*, o de Jairo Ferreira, em 1978, na *Folha de São Paulo* e de Maria Carolina Falcone, também no *Última Hora*, em 1978.

À época, havia sido censurado para exibição nacional e internacional, a despeito de sua indicação para participar do Festival de Cannes de 1978. Mesmo com a intervenção da Embrafilme, a distribuidora da obra, junto ao Departamento Federal de Censura e a mobilização da crítica de peso para a liberação, ao menos para o exterior, ele fora proibido de ser exportado até 1979. A exibição nacional seria possível somente em 1980, conforme percebemos pela documentação que restou sobre o caso no Acervo da Censura no Cinema Brasileiro.⁸

Sobre a censura, vale notar que embora tenha sido impedido de sair do país e ser exibido nacionalmente, esta não é prerrogativa única de *Crônica*. Embora aquele tenha sido um ano próximo da abertura democrática, a prática da censura ao cinema ainda vigorava. Diversos

⁸ Este acervo está no site disponível no site de mesmo nome Acervo da Memória da Censura no Cinema Brasileiro. 1964-1988. Disponível em: <<http://memoriacinebr.com.br/ResultadoPesquisa.asp?ident=F&idf=105&tipo=C>>. Acesso em 17 mar. 2017. Infelizmente, os documentos carregados neste site não estão mais disponíveis em virtude do fim de verbas direcionadas ao site pelo extinto Ministério da Cultura. Assim, o site encerrou suas atividades em 2019. De toda forma, ainda temos acesso aos pareceres graças ao trabalho de Renato Coelho, que nos disponibilizou cópias dos documentos. Estes se encontram nos anexos para consulta.

filmes de conteúdo político foram impedidos no período, caso de *O país de São Saruê* (1978), como destaca Inimá Simões.⁹

Sabemos que filmes de maior repercussão anteriormente feitos, como *Terra em transe* (1967) e *Deus e do diabo na terra do sol* (1964), já em período militar, foram exportados e participaram de inúmeros festivais. Mesmo assim, esses filmes e seu diretor não devem ser tomados como parâmetros, uma vez que o papel de Glauber Rocha na cinematografia nacional e nos órgãos de poder devem ser levados em conta. Em se tratando de Rosemberg, falamos de um cineasta bem pouco ligado aos demais círculos artísticos do período, tendo uma postura tanto estética quanto política mais independente. Com exceção do período de 1978, em que ele se tornou conhecido no país, seu anonimato na cena cinematográfica foi significativo entre o grande público e o que não acontecia entre os grupos de cineastas do período, o que permitiu que a censura fosse mais dura com ele do que fora com cineastas mais conhecidos e interferisse na circulação de sua obra.¹⁰ Destaca-se o fato de que Rosemberg, segundo suas declarações, não estava disposto a fazer concessões ao mercado de consumo, muito menos aos militares¹¹. Para o diretor, a censura sofrida seria em virtude de sua postura “independente” e autônoma no contexto do cinema brasileiro, afirmação que merece ser matizada, uma vez que Rosemberg está localizado num lugar bastante interessante no contexto da

⁹ Consultar a obra completa: SIMOES, Inimá. *Roteiro da Intolerância*. São Paulo: ed. Senac, 1999, p. 140.

¹⁰ Consultar RAMOS ORTIZ, J. M. *Cinema, Estado e Lutas Culturais*. Anos 50, 60 e 70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. Nele, o autor destaca o papel importante de Glauber Rocha e a sua geração de diretores do Cinema Novo, cujas ideias para a cultura são posteriormente incorporadas no projeto que dá vida à Embrafilme, na década de 1970.

¹¹ Entrevista concedida à autora no Rio de Janeiro em 06. 10. 2017.

década de 1970: não aderindo totalmente ao Cinema Novo e nem ao Cinema Marginal, e mantendo obras financiadas pelo Estado.

Caroline Gomes Leme em seu livro *Enquanto isso, em São Paulo...: a l'époque do Cinema Novo, um cinema paulista no entre-lugar* (2019) estudou as obras dos cineastas Roberto Santos, Luís Sérgio Per-son, Maurice Copovilla, Sergio Muniz, João Batista de Andrade, Francisco Ramalho Junior e Renato Tapajós, denominando-a de cinema do “entre-lugar”, por ser contemporânea do Cinema Novo e do Cinema Marginal, mas não se enquadrando especialmente a nenhum dos movimentos, mas mantendo diálogo com ambos. Em se tratando de Ro-temberg, o termo parece ser interessante para pensar sua inserção no circuito de sociabilidade nos anos 1970.

Agora vale tomar a crítica para localizar os termos das preocupa-ções colocadas pela obra, em se tratando do filme em questão, no pe-ríodo de seu lançamento, 1978. Desse modo, pretendemos também compreender os significados atribuídos à obra no contexto de então.

No artigo de Jairo Ferreira publicado em 02.06.1978 na *Folha de São Paulo*, intitulado “A crônica proibida de Rosenberg”, o autor se queixa da ausência de representatividade do cinema brasileiro na-quele ano no Festival de Cannes, em virtude do veto dado pela censura. Para ele, a questão primordialmente relacionada à obra seria antes de qualquer outra, a de situá-la em relação aos poderes oficiais.

Sobre o conteúdo, Ferreira destaca que a intriga corresponde à tra-jetória do industrial que já foi de esquerda, mas que na meia-idade, sua única alternativa foi se aliar ao capital estrangeiro. O autor afirma que *Crônica de um industrial* foi acusado de ser de direita, o que se-gundo ele, seria algo muito subjetivo, pois para caracterizá-lo assim seria preciso definir o que no Brasil significam esses termos. Ademais,

para o próprio diretor a obra seria “um voo pela alma humana”, ficando a questão política como secundária.

O crítico não poupa elogios e diz que sua sintaxe convida o espectador a pensar. Os planos longos e distanciados são usados para dar a ideia de liberar o país, não apenas politicamente, mas também moralmente, e mais do que isso: “(...) a somatória da frustração pela qual os reformismos do nosso tempo, em tempo em que reformismo é mero dado romântico da história de nossos povos”.¹²

Em sua crítica de 01.06.78, Jean Claude Bernadet argumenta que Rosemberg foi sempre rejeitado pela censura desde 1968, e é em especial com *Crônica* que problemas maiores são enfrentados, já que foi proibido. Na sua crítica de 01.06.78, Jean Claude Bernadet argumenta que Rosemberg foi sempre rejeitado pela censura desde 1968, e é em especial com *Crônica* que problemas maiores são enfrentados, já que foi proibido nacional e internacionalmente. Preocupado também com o quadro da crítica brasileira, Bernadet indaga o porquê da rejeição ao cineasta. Para o crítico, o filme não levanta nenhuma bandeira política de imediato: a presença dos oprimidos que trabalham na construção do metrô, sequência realizada por meio de um documentário, é neutra e não leva de início a uma tomada de posição a favor do povo ou incita à rebelião. Embora seja uma meditação sobre a política e o poder, e a morte, não chega a ser panfletário. A resposta então viria do fato de o governo ser frágil e precisar ainda em 1978 interditar até os filmes mais brandos.¹³

¹² Consultar a crítica “A crônica proibida de Rosemberg”, de Jairo Ferreira, publicado na *Folha de São Paulo* em 02.06.1978.

¹³ Consultar a crítica “Como matar um cineasta brasileiro?”, de Jean Claude Bernadet publicado no jornal *Última Hora* em 01.06.1978.

Em 1979 é publicado no jornal *Tribuna da Imprensa* em 19. 11. 1979 o artigo de Maria Carolina Falcone intitulado “Nossa agonia política segundo Rosenberg”. A autora denuncia a condição do cinema brasileiro na década de 1970, que conta com baixos índices de financiamento estatal a não ser que não seja crítico aos militares. Ainda a autora destaca:

Longe de fazer concessões, chega a apresentar um certo virtuosismo na maneira como estrutura seu filme, para cravar um discurso político – a história de nossos dias, o milagre econômico brasileiro, fase em que se destruiu o empresariado nacional e massacrou o operariado. Um olhar profundo sobre o sofrimento da nossa existência política formada no sangue, na deslealdade, na farsa, na mentira, na traição como linguagem oficial. Na verdade, uma tentativa a mais de mostrar as bases do vazio emocional do mito político das lideranças do nosso tempo.

Alguns anos mais tarde, Rosenberg e sua obra continuaram exercendo atração na crítica¹⁴. Fernão Ramos se preocupa em traçar as linhas gerais de uma estética marginal e enquadrar o movimento, considerando a produção de cineastas que se tornaram conhecidos por produzirem no eixo Rio – São Paulo filmes alinhados à atmosfera de contestação e radicalidade, e em alguns casos, se distanciando das propostas do Cinema Novo. Nesse tipo de crítica dos anos 80, já há a identificação do dito cinema marginal e sua caracterização, o que não ocorreu na década anterior, quando os críticos procuraram entender os filmes feitos pelos cineastas da década de 1970, entre eles, Rosenberg Filho. Com o intuito de localizá-los, apoiando-se também na crítica

¹⁴ RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968-1973): a representação em seu limite*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

anterior, Ramos empreende o esforço de rastrear a filmografia do cinema marginal defendendo sua coesão estética. Para ele, trata-se de um movimento bastante variado, com temas dispersos, e que nem sempre trata da mesma temática, mas que possui elementos em comum, como a representação do sentimento de “curtição” e “avacalho”, além do deboche.

Para o autor há uma primeira dificuldade na definição do que seria chamado de “Cinema Marginal”. A falta de manifestos e projetos identificados pelos próprios membros do movimento faz com que se questione a coesão dessa produção. Ademais, outras questões, como condições desfavoráveis de produção, num período de intenso cerceamento político, torna o objeto em questão de difícil acesso. De toda forma, vale lembrar que a ruptura com o Cinema Novo, os pais da cinematografia nos anos 1960, foi fundamental para o desenvolvimento de outra estética. Segundo Ramos, em meados de 1970, o grupo cinemanovista passou a se preocupar sobremaneira com o mercado, abandonando a ousadia e o radicalismo narrativo, o que abriu caminho para o cinema-espetáculo.¹⁵

Uma das críticas feitas ao Cinema Novo pelos marginais seria a elaboração de uma linguagem que não permite mais o diálogo com o público. Muitos cineastas procuraram então outras formas que podiam tocar o espectador. O cinema americano, o *thriller*, o erotismo, a saber, passaram a ser interessantes alternativas para tanto. Sobre a linguagem marginal, Ramos diz:

¹⁵ RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968-1973): a representação em seu limite*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

O que os caracteriza mais profundamente como “marginais” é exatamente a utilização desta linguagem num segundo nível, como “curtição” enquanto referência, não tanto reflexiva mas debochada, e contudo, de qualquer forma, a dimensão metalinguística da utilização de um estilo. A fragmentação da narrativa aparece também no horizonte, tensionada pela presença próxima da exibição no circuito comercial. (RAMOS, Op. Cit, p.69)

Dadas as mudanças de posicionamento a partir do período 1968-1970, o que é interessante destacar no tocante à produção marginal está relacionado à isenção da obra em relação ao compromisso de transformar a sociedade, distanciando-se dos pressupostos dos cineastas mais velhos. Fato esse ligado a uma primeira constatação: a de que “não se pode fazer nada”, nas palavras do cineasta Rogério Sganzerla, quanto aos rumos da política do país. Como consequência, a curtição, o avacalho passaram a ser temas recorrentes nas obras marginais. Apesar de não haver manifestos do movimento, o autor argumenta que havia elementos suficientes para apontar uma coesão estética e localizar os diretores na cinematografia nacional. Dentre os elementos mais importantes para essa caracterização, Ramos destacou a fragmentação narrativa (em que a intriga não é central na trama), o uso de planos longos e o dilaceramento existencial das personagens, bem como os já mencionados: a curtição e o avacalho.¹⁶

Andréa Tonacci, Rogério Sganzerla, Julio Bressane, André Luis de Oliveira, José Mojica Marins, Sérgio Bernardes, Carlos Frederico, Ivan Cardoso, João Callegaro, Sylvio Lane, Ozualdo Candeias, Neville d’Almeida, Carlos Ebert, João Silvério Trevisan, Eliseu Visconti, Carlos

¹⁶ RAMOS, Fernão. Op. Cit, p. 69.

Reichenbach, Luiz Rosemberg Filho, José Agripino de Paula são os cineastas que o autor identifica como pertencentes ao grupo marginal.

Ainda que não apareça explicitamente nas críticas de época, é visível o enquadramento de Rosemberg como um representante do cinema marginal, em Fernão Ramos. Pretendemos problematizar esse rótulo por meio da análise do contexto de produção, como já mostramos, e por meio da análise fílmica, a fim de verificarmos que lugar ocupam a cortiço, o avacalho e outros elementos destacados pelos especialistas no tema¹⁷. Isso ocorre porque o cineasta sempre se manteve próximo da produção de Glauber e seu cinema político, do Cinema Novo, além de o próprio diretor não ter se engajado na promoção de um tipo de produção marginal, como parece ter sido mapeada por Ramos. Em suma, parece não haver, suficientemente, elementos estéticos e de inserção do próprio diretor no grupo marginal que permitam enquadrá-lo enquanto tal. Defendemos ser mais adequado localizá-lo como um cineasta mais isolado dos círculos de cineastas que produziram durante a década de 1970, embora estivesse preocupado com o que era produzido em termos de cinema no Rio de Janeiro e em São Paulo, mantendo contato tanto com alguns cineastas do grupo marginal, como Andrea Tonacci, quanto com diretores do Cinema Novo, com os quais teve oportunidade de conviver, isto é, Glauber Rocha e Gustavo Dahl, além de ser possível encontrar referências ao cinema de Jean-Luc Godard e seu cinema político em sua produção.¹⁸

¹⁷ Na estrutura de *Crônica* é possível antever alguns procedimentos próximos dos marginais, como a agressão ao espectador, a fragmentação da narrativa, a recorrência da violência (tanto como forma quanto conteúdo) e os planos longos. Apesar de haver os procedimentos semelhantes aos do cinema marginal, há também outros próximos do cinema Novo, como o uso da alegoria, menção a uma “cidade fictícia”, personagens intelectualizados em crise, por exemplo.

¹⁸ Consultar a reunião de textos encontrados em *Rosemberg 70 – Cinema de*

Arthur Autran traz possibilidade de entendimento sobre Cinema Marginal no artigo *O Cinema Marginal e a política*.¹⁹ Para o autor, não haveria somente a marginalidade no cinema, pelo contrário, haveria muitas nuances entre Cinema Novo e Cinema Marginal. Para demonstrar, utiliza exemplos concretos retirados dos filmes dos movimentos. Segundo ele, o afa da divisão esquemática começou com a crítica dos anos 1970 e 1980. Por exemplo, no Cinema Marginal e no Cinema Novo haveria filmes que trabalham a tematização da fragmentação narrativa, além do isolamento social, presentes em *O desafio*, de Paulo César Saraceni, *Terra em transe*, de Glauber e *Bla Blá Blá*, de Andrea Tonacci. Há também a identificação de um debate do período quanto aos rumos do cinema e do seu papel transformador – algo premente para os cinemanovistas.

Neste sentido, existiriam diferenças entre os dois movimentos porque o Cinema Novo estaria preso, de 1961 a 1964, à crença de que a sociedade deveria ser transformada pelo intelectual e pelo cineasta juntamente com o povo; enquanto que no Cinema Marginal já haveria outro domínio, o do avacalho, da fragmentação e nenhum apontamento para programas transformadores. Esta discussão se sustenta para efeito de localizarmos as diferenças entre Cinema Novo e Cinema Marginal no contexto dos anos 1960. No caso do cineasta estudado, é

afeto, de Leonardo Esteves e Renato Coelho, 2015. Este livro traz uma entrevista realizada com o diretor em que ele próprio se coloca como um independente no circuito dos anos 70. Para além de acatar completamente o que um artista diz de sua obra, a partir da localização de Rosemberg na produção do período e suas relações na época, defendo esta independência em relação a movimentos estéticos, incluindo aí a dificuldade de localizá-lo como um cineasta marginal.

¹⁹ AUTRAN, Arthur. *O cinema marginal e a política*. In: Revista Nava. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens Instituto de Artes e Design, UFJF; NAVA, v. 2, n. 2 fevereiro. julho: 2017 p. 307-319.

possível afirmar que sua produção se colocaria num lugar próximo entre os dois movimentos, não chegando a aderir totalmente a nenhum, embora mantivesse relações próximas e de admiração com cineastas de ambos movimentos, como Andrea Tonacci, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Joaquim Pedro de Andrade.

1.2 Um cineasta maldito?

Neste item, procuramos compreender por que Rosemberg foi inserido pela crítica imediata aos anos 80 como um cineasta “marginal”.

Luiz Rosemberg Filho (1943-2019) iniciou sua carreira como secretário-geral do INC (Instituto Nacional do Cinema) por intermédio de Antonio Moniz Vianna, durante a segunda metade dos anos 1960. Antes de iniciar a carreira no cinema, como artista plástico e ensaísta, áreas que consolidaram sua carreira, foi repórter de uma agência de jornalismo paulistana com filial no Rio de Janeiro. Fazia cobertura de eventos sindicais e políticos. Como realizador, empreendeu ao todo mais de cinquenta filmes (entre curtas e longas-metragens).²⁰ Iniciou em 1968 filmando *Balada da Página 3*. Em 1970 realizou *O Jardim das Espumas*.²¹ Após realização do filme, deixou o Brasil e foi para

²⁰ Conforme destaca Renato Coelho: “Rosemberg inicia sua trajetória artística com a pintura e passa a se interessar pelo fazer cinematográfico no começo dos anos 1960, quando frequenta reuniões do CPC da UNE. No CPC se aproxima de figuras como Oduvaldo Vianna Filho e Leon Hirszman, Eduardo Coutinho, entre outros”. (Notas sobre a trajetória de Luiz Rosemberg Filho, COELHO, Renato. In: *Rosemberg 70. Cinema de Afeto*).

²¹ Longa-metragem que narra a história de um planeta alegórico dominado por ditadores extremos, que recebe a visita de um emissário estrangeiro interessado em realizar negócios com os habitantes locais. Antes de encontrar os governantes, ele é sequestrado por um grupo dissidente que denuncia a condição real de seu país e do povo massacrados pelas autoridades. Em 8 abril de 2019 foi realizada uma mostra do filme no IMS Paulista.

Paris, onde permaneceu por quatro anos. De volta ao Rio de Janeiro, realizou *Assuntina das Américas* (1976)²², uma denúncia alegórica contra o imperialismo e a presença de Hollywood no Brasil. Esse também foi financiado pela Embrafilme – graças ao auxílio prestado por de Joaquim Pedro de Andrade, que foi à empresa pedir dinheiro em nome do amigo.

O filme de 1976 enfrentou inúmeros problemas com a censura federal, tendo sido liberado apenas para exibição estrangeira. Mas é com *Crônica de um Industrial* que o cineasta se torna mais conhecido. Trata-se do segundo filme de Rosenberg distribuído pela Embrafilme e proibido pela censura até mesmo para exportação, não podendo participar do Festival de Cannes, de 1978, para o qual foi indicado. Apenas em 1980 foi liberado para exibição nacional e participou da Quinzena dos Realizadores, em Cannes, em 1979, depois do importante papel da crítica pronunciando-se em seu favor.²³

O filme conta com forte influência do Cinema Novo, sendo inegável o diálogo e as referências diversas do autor (que vão de Brecht a Camus), e nas palavras de seu criador seria “a angústia da não resistência ao fascismo”, ao narrar a trajetória de um industrial ex-militante de esquerda e incapaz de combater o imperialismo, traidor de seus ideais

²² Este filme conta a trajetória de Assuntina, uma mulher que quer ser atriz, transgressora. O filme funciona como uma alegoria crítica ao capital estrangeiro, notadamente norte-americano, além de ser uma crítica à modernização conservadora em voga à época, sendo um dos filmes mais importantes de Rosenberg e que carece de estudos aprofundados.

²³ Em 1980, o filme foi liberado a pedido de Nelson Pereira dos Santos junto ao então ministro João Paulo Reis Veloso. Inicialmente a exibição internacional foi satisfeita, sendo a exibição nacional liberada por último. Ver a entrevista concedida por Rosenberg a um conjunto de estudantes de cinema em 2018 e posteriormente publicada no acervo pessoal *Crônica de um cineasta*. In: Memória 161.

do passado, que adere cinicamente ao regime militar, colocando-se frente à barbárie.

Ismail Xavier (2001, 1993) separa ao menos quatro caminhos para a década de 1970 em termos de cinema, contando com a herança do Cinema Novo: um cinema ajustado à linguagem narrativa convencional, o cinema atento à comunicação com o público, o balanço da ilusão do intelectual, o cinema alegórico totalizador ou com fragmentação narrativa. Luiz Rosenberg Filho integra a última linha apontada por Xavier, herdeiro do Cinema Novo e adepto de um discurso fragmentado que utiliza o recurso da alegoria.

Além da produção áurea de 1960 e 1970, o cineasta produziu inúmeros curtas e médias-metragens nos anos 1980, sem financiamento estatal, como o caso de *Vampiros*, *Adyos, general* e *Viva a morte* (no qual atua como roteirista).

Em 1991 dirige o curta *Cinema Novo*, curta em vídeo contando com depoimentos de Mário Carneiro e Sérgio Santeiro sobre o movimento. Após décadas realizando curtas, em 2014, Rosenberg volta ao longametragem com *Dois casamentos*, e em 2015, com *Guerra do Paraguai*. Além da produção de colagens, e fotocolagens escreve para inúmeros periódicos ligados ao cinema como a *Cineolho*, *Cine Imaginário* e *Versus*. Atualmente ainda mantém canal fixo de diálogo com o público através da *Revista Moviola*, periódico virtual.²⁴

Com *Balada da Página 3*, sua estreia no cinema, conta com fotografia de Mario Carneiro e argumento de Ruy Guerra. No longa *América do Sexo* (1969), participa ao lado de outros cineastas

²⁴ Até janeiro de 2019. Rosenberg veio a falecer em 19 de maio de 2019 no Rio de Janeiro, em decorrência de complicações de câncer, aos 75 anos.

estabelecendo diálogo com o cinemanovista Leon Hirszman. Além dessas associações, é inegável o peso do cinema novo em sua obra e no sentido antropológico que adquiriu o cinema para Rosemberg ao fazer um cinema de reflexão, eminentemente político. Ao lado de inúmeras referências estéticas encontradas em seus filmes, há também a aproximação de Glauber Rocha no período que passou em Paris. Há um verbete dedicado a Rosemberg em *Revolução do Cinema Novo* sem poupar elogios e admiração. Em razão dessas referências, Rogério Sganzerla teria lhe dado a alcunha de “espécime do Cinema Novo”.

De todo modo, há que se matizar que suas obras alcançaram menor projeção que as dos cinemanovistas, ficando em circuitos como os do MAM e Paissandu, além de Cine Joia, no Rio de Janeiro, diferentemente da projeção do Cinema Novo, que alcançara o ápice na realização de seus pressupostos adotados parcialmente pela Embrafilme, e no interior dela, na gestão Roberto Farias. É a crítica, porém, a responsável por distanciar o cineasta daqueles de sua geração, enquadrando-o ao movimento marginal a partir de 1980, como já mostramos. É principalmente o trabalho de Fernão Ramos “*Cinema Marginal – a representação em seu limite*” (1986) que se encarrega de localizar diretor e obra como indissociáveis do grupo marginal. Rentato Coelho destaca:

Apesar de inseridos em um mesmo recorte, as afinidades entre Rosemberg, Sganzerla e Bressane [cineastas marginais] nunca foram muito além do plano superficial. O diretor não chegou a ter uma convivência rotineira com a dupla de fundadores da Belair, muito embora houvesse certa proximidade através de amizades em comum (Eliseu Visconti, José Sette, Andrea Tonacci). No panorama afetivo e movediço de Rosemberg, certa vez foi declarado: “O Júlio Bressane se permite um tipo de discurso

onde a liberdade é mais importante que a proposta. Acho que do termo do cinema independente ele é o único que sobra”. O depoimento foi dado pelo diretor em 1978, quando da divulgação de *Crônica de um Industrial* (COELHO, Op. Cit., p. 42).

No contexto da polarização entre marginais e cinemanovistas é inegável a presença da experiência de Maio de 1968. Esta é visível na filmografia de Rosemberg, especialmente a influência do cinema de Godard, cujos filmes acompanhou de perto quando de sua temporada em Paris. Tensionado entre dois grupos com os quais ele não chegou jamais a compor ciclos de exibição, Rosemberg acompanha os debates e as lutas culturais dos anos 1960 e 1970.

Veremos a seguir, a relação entre Rosemberg e a Embrafilme, explorando as circunstâncias em que produziu o filme, a fim de melhor compreender como o realizador se relacionou com a política cultural dessa empresa, e se é possível identificar como se deu sua “resistência” e sua “adesão”. Para isso, faremos um breve histórico da Embrafilme, e do papel encampado no meio cinematográfico.

1.3 A atuação da Embrafilme no contexto das lutas culturais dos anos 1970

Como a Embrafilme acaba incorporando os cineastas aos seus projetos? Desde o INC (Instituto Nacional do Cinema), existe um debate em torno do financiamento cinematográfico e sua viabilidade. Há, ao menos, dois grupos ligados a essa luta, aquilo que José Mário Ortiz Ramos chamou de nacionalistas e universalistas, sendo este apoiador da criação do INC, em 1966. Tanto que o grupo cinemanovista se contrapôs ao projeto ressaltando seu caráter hollywoodiano e entreguista.

Vale ressaltar, no entanto, que o presidente da Motion Pictures no Brasil, Harry Stone, colocou-se pessoalmente contra a criação do instituto, tendo movido uma ação judicial contra o mesmo. O projeto de criação foi enviado ao Senado por Jorge Amado em 1954, então deputado federal. Apenas em 1966 o instituto foi criado pela junta militar no poder.

Ainda nos anos 1960, a Embrafilme foi criada, vindo a ser a realização de uma luta que se ligou a uma crença defendida pelos artistas de então: a neutralidade do Estado perante a cultura. Então os cineastas acreditaram ser ela um órgão importante, capaz de viabilizar o cinema brasileiro de modo a restringir a presença do cinema estrangeiro no país, concedendo autonomia ao cinema nacional, feito pelos brasileiros. O discurso da neutralidade do Estado é repetido pelos cinema-ovistas, especialmente por Glauber e Cacá Diegues. Segundo José Mário Ortiz Ramos:

(...) a concepção de Estado neutro vai acompanhar a trajetória dos cinemanovistas, sempre imersa em dois equívocos: não aprendeu a criticar a nova configuração do bloco no poder, comprometido com o grande capital nacional e internacional; e efetuar uma disjunção entre o plano econômico e cultural, da primeira cuidando o Estado e sendo tarefa reservada aos cineastas, com total autonomia, o dilaceramento dos rumos culturais e ideológicos do Cinema. Bem mais amplas, no entanto, seriam as perspectivas do Estado pós-1964, e se os cineastas insistiam em desvincular ação econômica e ação cultural, em sentido inverso prejudicavam os direitos estatais, então em fase embrionária (RAMOS, Op. Cit., p. 57).

Para o grupo do Cinema Novo, desde que o Estado pudesse promover a autonomia na área cultural, seria possível apoiar a Embrafilme,

tanto que as relações orgânicas estabelecidas entre Estado e cinema-novistas chegou ao ápice na gestão Roberto Farias –cineasta e produtor, dono da Ipanema Filmes e indicado ao cargo de diretor-geral pelo pai de Carlos Diegues, que era Secretário da Cultura à época da ditadura. Em sua gestão, Gustavo Dahl assumiu a Superintendência da Produção na Embrafilme (SUPROD), o que evidencia outra ligação íntima entre cinemanovistas e Estado. Sobre esse novo contexto, Carlos Diegues defendeu:

O que eu sei é o seguinte: o golpe de abril correspondeu a um momento em que o cinema brasileiro se aprofundava, isto é, saía daquela fase de um puro intervencionismo social, de uma crônica paternalista da sociedade brasileira, e passava com *Vidas Secas*, e mais violentamente com *Deus e o diabo*, a uma faixa antropológica de aprofundamento na própria cultura do homem brasileiro, atrás de um absoluto. (...) Policialmente, nada se pode prever; politicamente, não é o golpe de estado que vai alterar o que pensamos do Brasil; e culturalmente, estamos numa faixa muito mais profunda para que sejamos atingidos por uma coisa eventual. O problema, fundamental, portanto, está nas consequências econômicas do movimento de abril (AMANCIO, Op. Cit., p.77).

Aqui, começa a ser pensada, ao lado de *A estética da fome*, um sentido para o cinema nacional, em busca do autêntico homem brasileiro. Então aparece esta questão, importante para o período, da busca do que seria o homem brasileiro. Por um lado, o Cinema Novo, nas vozes de Glauber Rocha e Carlos Diegues, defende a preocupação de que o Estado se encarregue da área da cultura, do mesmo modo que deveria gerir a economia.

De um lado temos a Embrafilme tentando se articular para controlar a produção de cinema nacional e de outro, o grupo de cineastas que se vê pressionado em apoiar a atuação do Estado na produção de cinema, indo a ele e se beneficiando dele. Vale lembrar as reuniões realizadas entre Diegues, Luís Carlos Barreto e Jarbas Passarinho, então ministro. Assim, aos poucos, a forma da Embrafilme é tomada, na esteira dessas relações bastante orgânicas.

No começo da década de 1970, José Mário Ortiz Ramos e Ismail Xavier destacaram ter havido certa desorientação no meio cinematográfico, em razão do apoio dado anteriormente ao Estado. Defender o cinema nacional ou não? Tal crise é logo resolvida com a Política Nacional de Cultura militar em 1975, coroando as relações entre Estado, cinema e mercado. Também a entrevista de Maurício Azedo, ligado ao PCB condena o grupo do Cinema Novo por sua ligação com o Estado e serve para nos mostrar que de fato a questão dos entrelaçamentos entre Estado e cinema naquele período fez parte do debate cultural:

Os 68 milhões de cruzeiros atribuídos pelo governo federal à Embrafilme para a produção de fitas no País subiram à cabeça de alguns cineastas brasileiros, que na ânsia de pôr a mão nesses recursos, (...), estão justificando uma adesão incondicional ao poder. (...) O açodamento com que certos cineastas do Cinema Novo oferecem adesão ao governo reflete as dificuldades em que se encontram os produtores e diretores de cinema, que perderam as perspectivas profissionais, (...) – e também um pouco do pudor. (...) De olho na verba, (...) Saraceni faz a apologia do governo. (...) Ao contrário de Glauber, que está fazendo filmes no exterior com recursos de produtores dos países que percorre (...), Saraceni procura apenas sustentação política para obter os Cr\$ 3 milhões necessários à realização de seu filme

Anchieta, José do Brasil. (...) (ADAMATTI, Margarida, 2019, p.232).

Antonio Amâncio da Silva argumenta que o grupo de cinemanovistas foi beneficiado durante a gestão Roberto Farias, assim como seu grupo de simpatizantes, que não pertenciam ao Cinema Novo, como Rosemberg. Após essa constatação, Roberto Farias resolve implantar um sistema de financiamento de filmes, baseando-se em critérios objetivos. Nesse meio está também Gustavo Dahl, que muito apoia o governo militar e Ernesto Geisel. Vale ressaltar que no início de sua carreira, este diretor fez *O bravo guerreiro*, crítico ao golpe de 1964 (AMANCIO, Op. Cit, p. 103).

Randal Johnson tem uma argumentação contrária à ideia de cooptação para explicar a relação entre Estado e cineastas. Para ele haveria sim uma convergência de interesses comuns sob a vigilância da censura, não sendo possível pensar esta questão apenas pelo viés da resistência ou cooptação. Ele argumenta:

The state, by its very nature, determines the parameters within which artists may act; in the case of the cinema these are delimited not only by state mechanisms such as production financing and censorship, but also by the dictates of the marketplace, and the filmmaker has relative freedom as long as he or she stays within these parameters. The state has a monopoly on the use of coercion. It obviously can control what the public see through the exercise of censorship; however, it would prefer to control cultural production through consensus or hegemony rather than coercion. The increased state intervention in the film industry which occurred in the mid-1960s and intensified in the early 1970s can be seen as part of a broader state policy designed to attain hegemony and indirect,

if not direct, control over many areas of cultural production (JOHNSON, Randal. 1987).

Deste modo, o controle exercido pelo Estado na política cultural serviria para demonstrar sua hegemonia na área. Em vez de exercer controle apenas pela censura, era muito mais potente exercer o poder através do apoio ao que deveria ser ou não visto pelo público. Tal política se encontraria com a gama de interesses regidos por alguns grupos de cineastas, entre eles o mais importante, o do Cinema Novo, que, por sua vez, também tinha o interesse de promover a cultura nacional em “oposição aos interesses dos colonizadores” e formar uma indústria nacional do cinema brasileiro contra Hollywood (JOHNSON, Randal, 1987, p. 14).

Agora pensemos a inserção de Rosemberg na rede de relações dos cineastas nos anos 1970. Para tanto, retomemos os debates em torno da criação da Embrafilme, em 1969.

Pensada como uma empresa de economia mista, era vista pelos cineastas como empresa neutra (por ser estatal) e que deveria servir para viabilizar e desenvolver o cinema nacional, contrapondo-se aos interesses do imperialismo. No fundo desses temas, da parte dos cinemanovistas, a busca do autêntico brasileiro que deveria se realizar no campo da cultura, o que não está em contradição com o projeto estatal sobre o cinema cujo coroamento ocorre em 1975 com a Política Nacional de Cultura. Renato Ortiz e Enio Squeff apresentam interessante discussão sobre o nacional-popular na cultura brasileira, desde o governo Vargas.²⁵

²⁵ Consultar: O nacional e o popular na cultura brasileira. SQUEFF, E. WISNIK, J. M. *Música*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

Crônica de um industrial foi parcialmente financiado e distribuído pela Embrafilme, contando com verba total de trezentos mil cruzeiros para finalização do projeto. Porém, no ano de seu lançamento, Rosemberg encontrou inúmeras dificuldades financeiras, além de problemas com a censura e com a distribuição. Sobre o embate travado com a distribuidora, o cineasta argumentou:

A velha Embrafilme deu um avanço de distribuição com o filme já todo rodado, e o finalizamos com o pouco que nos deu. (...) Em Cannes, onde foi exibido na Quinzena dos Realizadores, um bom distribuidor se interessou em vendê-lo para vários países da Europa, mas como estava proibido no Brasil pela imbecilidade da censura, o mataram em Cannes mesmo (AMANCIO, Op. Cit., p. 165).

Durante a gestão Roberto Farias ocorreram alguns desentendimentos quanto às priorizações de filmes. Existiam ao menos dois lados em disputa naquele momento: o de Farias, que segundo Amancio da Silva, preconizava a produção e o de Gustavo Dahl, a distribuição de filmes.

Já pontuamos que o processo de escolha para as obras serem financiadas na Embrafilme privilegiava aspectos classificatórios e critérios objetivos, e neles, pesava o currículo dos realizadores e produtores. Também era importante a opinião consultiva que exercia Roberto Farias, conforme Nelson Pereira dos Santos:

A escolha sofria pressões, é claro. Antonio Cesar tem razão. Tinha que batalhar por certos projetos. Havia um conselho, havia uma patota que decidia, então era assim. Zelito, Joaquim, eu, Cacá, Barreto...A gente discutia, tem que dar pra fulano, é bom,

aquele não vale, e tal, era neste sentido (AMANCIO, Op. Cit., p.101).

Tais informações são confirmadas por Roberto Farias, que não chega a negar seu peso de decisão para o apoio dos projetos a serem financiados, apesar de negar o império de favoritismo dentro da empresa:

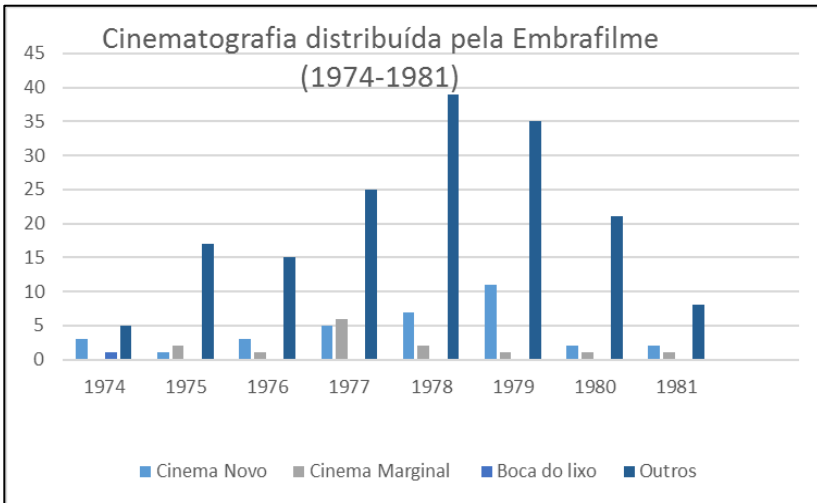
Eu tinha uma assessoria: o Gustavo, a Ruth, o próprio Antonio Cesar. Mas, jamais.... Podia haver alguém dizendo assim: olha, o fulano tem um pedido aí, é um profissional de talento, não sei mais o quê, isto poderia acontecer. Mas ele só era financiado se ele estivesse enquadrado dentro daqueles critérios, se estivesse na vez dele, não tivesse outro preenchendo melhores requisitos do que ele. O próprio estatuto da Embrafilme, naquela época, dava ao diretor-geral a responsabilidade de aplicação de qualquer centavo; a responsabilidade era do diretor-geral da Embrafilme. (...) Apesar de o projeto já vir enquadrado pelo Antonio Cesar, no final, a decisão era exclusivamente minha (Idem, p. 102).

Entender o *modus operandi* da Embrafilme nos parece fundamental, uma vez que o período que se localiza nosso objeto de estudo envolve importantes debates na cena cultural. De fato, em 1978 ocorreu dentro da referida empresa embates entre dois polos ideológicos diferentes: Gustavo Dahl, então gerente da Superintendência de Produção (SUPROD) e Roberto Farias, diretor-geral. Com Farias, havia a defesa de que “se a Embrafilme não pudesse ser a produtora integral de um filme, ela passaria a assumir os riscos da atividade, associando-se à categoria de diretores e produtores”. (AMANCIO, p.103). Neste embate, para Dahl, a consequência imediata das ações culturais promovidas por Farias teria sido um exagero no tocante ao financiamento de

filmes independentes, com pouco critério de seleção, o que era penoso, dada a capacidade e os recursos governamentais direcionados para o cinema.

Crônica de um industrial, por sua vez, é de produtora de menor alcance, do próprio diretor. Apenas após o filme estar praticamente pronto é que conseguiu verbas via Embrafilme para ser finalizado.

De todo modo, é preciso destacar que ainda que os filmes marginais tenham contado com financiamento da Embrafilme, na percentagem total de filmes financiados, os tidos como “marginais” são bem menores em relação aos filmes dos demais movimentos cinematográficos da década de 1970. No gráfico abaixo, segundo as informações trazidas por Antonio Amâncio da Silva é possível perceber a percentagem de cada “movimento” no quadro geral da década, sendo que o apoio aos marginais é intermitente, porém bastante inexpressivo comparado aos demais filmes.



*Gráfico 1: Relação dos filmes financiados pela Embrafilme no período de 1974 a 1981.*²⁶

²⁶ AMANCIO, A. *Artes e Manhas da Embrafilme*. Niterói: Editora da UFF, 2011. Gráfico construído a partir das informações contidas nas páginas 161-170.

1.4 Problemas com a censura

Ainda como um legado dos anos de chumbo, a face mais dura do regime militar, a Divisão Federal de Censura ainda existia a todo vapor e continuou vetando obras cinematográficas importantes até 1984.

Em outubro de 1977 o filme foi convidado para participar do Festival de Cannes, mas como encontrou problemas para sua finalização, por falta de recursos, precisou de mais tempo para finalizá-lo. Porém, depois de superar este conjunto de problemas, ficou retido em Brasília pela Divisão de Censura de Diversões Públicas. No entanto, passado o festival de 1978, não tendo sido liberado, pode participar da Quinzena dos Realizadores em Cannes, em 1979.

Segundo Nunes, o filme apresenta componentes para “desencadear processos neurotizantes”, uma vez que abre espaço para o prazer sexual sem limites e trata do sofrimento. Também identifica o público-alvo como jovens universitários e condena seu teor subversivo, por se utilizar de uma leitura sociológica marxista. Além destes componentes, apresenta traços godardianos, possivelmente aludindo ao fato de que Godard foi um dos cineastas envolvidos na deflagração da revolta de maio de 1968, na França, o que reforça o teor subversivo do filme que foi, portanto, censurado em território nacional e proibido para exportação.²⁷

²⁷ Segundo parecer publicado em 06.06. 1978. Disponível em: Acervo da Censura do Cinema Brasileiro. Acesso em 12.11.2018.



Figura 1 - A recorrência do nu em *Crônica de um industrial*: Rosa é alvo de Gimenez. (CRÔNICA DE UM INDUSTRIAL, 1978, 00:36:05 a 00:36:13).



Figura 2 - A identificação de elementos “impróprios” no filme: violência e erotismo. (Ibidem, 00:47:25 a 00:51:06)

Na sequência acima, Gimenez está com Anita, sua amante. Ganha destaque o jogo de primeiríssimos planos que destacam os detalhes do corpo da amante, seu prazer. Embalado pela atmosfera de maio de 1968, os elementos que aparecem no filme relacionados à liberação do prazer propiciados pela revolução sexual da década de 1970 são inúmeras. Há certamente uma atenção especial a esses elementos fílmicos.

Chama a atenção no parecer da censura o fato de que o filme possui linguagem hermética, que seu público (universitário) sabe decodificar. Identifica o propósito do filme a luta pela liberdade e o convite ao jovem universitário à luta contra as multinacionais. O autor reconhece que apenas um público que é espectador de Godard, Pasolini, Louis Malle e Antonioni pode entender a simbologia da obra e sua conclusão é de que o filme deve ser extinto do território nacional.²⁸



Figura 3 - Gimenez numa sequência de visível sofrimento físico, recurso frequente do cinema marginal. (Ibidem, 00:45:50 a 00:46:39)

²⁸ Segundo parecer publicado em 06.06. 1978. Disponível em: Acervo da Censura do Cinema Brasileiro. Acesso em 12.11.2018.

Vale a pena observar o movimento da câmera nesta sequência. Primeiro ela faz um *close*, se distancia e depois retoma o *close*. A montagem mostra em seguida Gimenez de ponta cabeça, o que simula o ponto de vista de outra pessoa diante do corpo. No filme, em diversos momentos, o ponto de vista de outra pessoa é insinuado; por exemplo, na sequência em que Rosa oferece a quem a assiste a arma de fogo. Agora também a terceira pessoa além do narrador é mencionada ao mostrá-lo de ponta cabeça, exibindo um recurso que o filme utiliza para “dialogar” com seu público.

O parecer adverte que é preciso que a Divisão Federal de Censura promova a formação técnica dos censores para a leitura correta dos filmes “decodificados”.

Em outro parecer, que data de 20/04/1978, assinado por Maria Celia Reichert, Geraldo de Macedo Coelho, Laura Bastos, Joana Passos, Hellé Prudente Carvalhedo, ocorre a identificação do filme como altamente subversivo e de mensagens decodificadas, que embora sejam de difícil acesso ao público leigo, são facilmente compreendidas pelo público intelectualizado.²⁹

O filme seria de caráter contrário à ordem nacional, pois conteria “protestos contra as estruturas socioeconômicas do país, o que é percebido em várias cenas.”

Pelo que pudemos perceber, há pareceres que defendem a exibição estrangeira e outros que a recusam. Mas nota-se que não foi possível que o filme participasse do Festival de Cannes, ocorrido em maio de 1978. É o que indica o pedido da Embrafilme, sua distribuidora, junto ao Departamento Federal de Censura, no setor de Diversões Públicas.

²⁹ Parecer 1432. “Crônica de um Industrial”. In: *Acervo da Memória da Censura no Cinema Brasileiro*. Acesso em 12.11.2018.

O pedido de liberação do filme na ocasião para exibição estrangeira e nacional foi indeferido. Com a impossibilidade de ter o filme no festival francês, os diretores do evento se recusam a convocar outro filme brasileiro para representar o país. Apenas em 1980 é que ele seria liberado para o público brasileiro, conforme também destaca o pedido de reconsideração da produtora Sant’Anna em junho de 1979.³⁰

Em 16/05/1978, o filme encontrava-se ainda retido na censura e proibido de participar do Festival de Cannes e do 11º Festival de Brasília, para o qual Rosemberg o havia inscrito. À época *Crônica* ainda estava no “limbo”: nem totalmente censurado, tampouco liberado. Da inscrição neste último festival, estando retido na censura, não deixaram que fosse exibido. Ficando retido até maio de 1980 no Brasil.

Em 1978 o filme foi exibido apenas no Festival Perspectiva do Cinema Brasileiro, feito no Rio de Janeiro pela Cinemateca do MAM.

No parecer de Gilberto Hortência de Souza de junho de 1979, o filme apresentaria impasses sociais e que seriam tratados de uma perspectiva marxista. É identificada a problemática central como o conhecimento do público intelectualizado e para o parecerista, este segmento social “coincide com aquele de opiniões já formadas”. Ao povo que pode ver o filme, não seria um grande problema, pois sendo “can-sativo” e “maçante” não influenciaria suas posições. Além disso, o entendimento seria equívoco porque há discrepâncias entre o que se filma e o que se vê. Isto ocorre em razão dos simbolismos presentes na obra.

³⁰ *Acervo da Memória da Censura no Cinema Brasileiro*. Acesso em 12. 11. 2018.



Figura 4 - Gimenez e a alegoria de Rosa, sua amante juvenil. (Ibidem, 01:08:49)

A paisagem ganha destaque nesta cena e novamente Rosa tem a função de apresentar o drama pessoal de Gimenez, eternamente preso a suas lembranças do passado. Aqui ele tem a jovem nos braços rodeado pela praia deserta, sob luzes claras, cortantes, bastante diversas dos ambientes luxuosos e escuros onde também tem destaque seus devaneios.

Ademais, a mensagem embutida nele não daria abertura para grandes subversões, sendo mais um diagnóstico da realidade capitalista, e identificando o público livre para maiores de 18 anos:

Tal faixa etária justifica-se não só pela temática explorada, como também pela presença de nus femininos, com completa exibição de pelos pubianos, seios, nádegas, e vistas rápidas de

relações sexuais e do membro sexual masculino do personagem central.³¹



Figura 5 – Sequência do suicídio de Tereza. (Ibidem, 00:42:20 a 00:43:24)

O plano longo toma a cena. Chama nossa atenção o cenário glamouroso do banheiro e a gestualidade de Tereza marcada pelo trágico fim do suicídio. A presença do sangue na banheira e o sangue abundante em seu corpo é um elemento importante na narrativa e que já marcou outros momentos do filme, como nas sequências de suplício de Rosa e Ernesto em que a presença do sangue é abundante.

Pelo exposto, pudemos perceber que os censores tinham alguma formação mínima para realizar as atividades de censura ao cinema. Nos pareceres há algo comum entre eles: o conhecimento de termos técnicos usados pelos pareceristas censores para se referir à obra.

Além disso, também é possível perceber que havia uma preocupação em relação a *Crônica de Industrial* e seu público. Os censores consideraram ser perigosa a liberação do filme para o público universitário, que era o público-alvo da produção. A liberação busca pelo

³¹ SOUZA, Gilberto Hortêncio. 6/08/1979. In: Acervo da Memória do Cinema Brasileiro. Acesso em 18.11. 2018.

caminho longo e apenas com a apelação da crítica ao longo de 1979 e 1980 é que o filme seguiu liberado para exibição nacional.

II A derrota da esquerda em *Crônica de um Industrial*

Compreendia, compreendia o que ainda eu queria dizer? Todos eram privilegiados. Só havia privilegiados. Também os outros seriam um dia condenados. Também ele seria um dia condenado. Que importava se, acusado de um crime, ele fosse executado por não ter chorado no enterro de sua mãe?

[...]Sufocava a gritar tudo isso. Pela primeira vez pensei em minha mãe. Pareceu-me compreender por que, ao fim de sua vida, arranjava um "noivo", porque recomeçara. [...]Também eu me sinto pronto a reviver tudo. Como se esta grande cólera me tivesse purificado do mal, esvaziado de esperança, diante desta noite carregada, eu me abria pela primeira vez à terna indiferença do mundo.

(O estrangeiro. Albert Camus, p. 121-122)



Neste capítulo, faremos uma análise inicial da obra 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 norteadores para nossa análise: como o filme aborda a luta armada, que é apresentada como ineficaz, 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.

Para esta análise escolheremos quatro sequências nas quais aparecem a questão da traição e da derrota políticas no filme e como esses temas são construídos nessas sequências. A primeira sequência corresponde ao período de 00:25:00 a 05:09, figura 11, a segunda 00:10:56 a 00:15:33, figura 13, a terceira, 00: 15:34 a 00: 20:11, figura 14 e a quarta de 00:32:53 a 00:40:12, figura 15. Estas sequências foram escolhidas porque tratam mais diretamente da derrota política da esquerda, da culpa sentida pelo protagonista e da violência.

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 destaque para a temática da traição e da derrota políticas e que nos ajudam a interpretá-lo como um documento histórico. Nossa hipótese é que ele 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.

2. 1. 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) e 1970 (derrota da esquerda no campo político), bem ao gosto dos debates em torno da Teoria da dependência, 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 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.



Figura 6 -.Mr. Stone participa com Gimenez de uma entrevista. (Ibidem, 00:25:45)

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 à 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”, ¹vivencia o vazio existencial e a amargura da derrota, entregando-se ao suicídio, que não

¹ Trata-se de uma fala de Gimenez em uma das últimas sequências do filme, situada entre 01:08:26 a 01:09:23.

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 7 - Gimenez em mais um de seus devaneios. (Ibidem, 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 à

forças maiores. Estabelece com o marido uma relação marcada pela violência, atormentada.



Figura 8 - Tereza fita Gimenez e Rosa. (Ibidem, 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, fantasiadas, 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 9 - Rosa e Ernesto observam a traição de Gimenez. (Ibidem, 00:45:39)

Ambos muito belos, se destacam por sempre aparecem em cena nus. A nudez de seus corpos significa fragilidade. 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 o não-pertencimento dela às questões da geração do protagonista, o de combater a ditadura.



Figura 10 - Anita, amante de Gimenez. (Ibidem, 00:27:48).

Anita, é a jovem e 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 e 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 11 - La Cruz diagnostica o subdesenvolvimento para Gimenez.
(Ibidem, 00:09:29)

2.2 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) 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 traindo sua causa política de luta contra o

capital. Além disso, analisaremos os elementos 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

corroborar 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 elementos barrocos. Trata-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. 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.” (00:16:12 a 00:16:39).

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* e 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 tarefa messiânica de mudar o mundo e a esposa discordar da afirmativa ao perguntar “quem é o povo?”. 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.



Figura 12 - Minutagem dos objetos litúrgicos da igreja. (Ibidem, 00:10:56 a 00:15:33).

Esta sequência (00:10:56 a 00:15:33, figura 11) 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”.

A sequência seguinte (00: 15:34 a 00: 20:11, figura 12) também pode ser tomada para pensar a culpa que sentem os protagonistas. Os

dois protagonistas têm reações violentas, o que se percebe quando ela o empurra e o arrasta da cama, sob gritos altos. O contraste entre claro e escuro emoldura o quadro e a penumbra encobrem o corpo nu da esposa, que se aproxima rapidamente da câmera, cobrindo-a. Gimenez fica isolado no quadro (quase não o vemos) enquanto enfocam-se 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 decepção 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 13 - Tereza em momento de agonia. (Ibidem, 00: 15:34 a 00: 20:11).

O monólogo do protagonista na cena de amor apresenta a rememoração de Gimenez que, ressentido, confessa ao interlocutor (você jamais poderá compreender...), 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, 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.

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. O autor separa 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, polo extremo de combate numa “sociedade como a brasileira, com classes dominantes de tradição autoritária e secular” (RIDENTI, 2010, p.63) como reposta unicamente viável para o enfrentamento com o Estado militarizado. Segundo o historiador:

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.²

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

² GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas* – a esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada. São Paulo: Ática, 1987.

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 desamarrar; 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, 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. 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.

Da violência guerrilheira pouco vemos no filme e apenas é possível vislumbrá-la quando Gimenez revela à amante os atos que cometera quando estava na universidade e que “queria ter um cu que cagasse bomba e uma boca que cuspsse Napalm”. 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 14 - Rosa oferece a arma de fogo para Gimenez

Outra sequência que tematiza a culpa de Gimenez (00:32:53 a 00:40:12, Figura 13) 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 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 justificativa 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 multicolores 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. Sua escolha é assim o suicídio. 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 armada³ se verifica a partir de seguidas quedas e descoberta dos “aparelhos” urbanos, lugares usados pelos

³ A derrota da esquerda armada se verifica a partir de seguidas quedas e descoberta dos “aparelhos” urbanos, lugares usados pelos militantes de esquerda para a realização de suas tarefas militares de combate ao regime militar. Conforme destaca Jacob Gorender, a guerrilha urbana foi a primeira a ser dizimada. Em seguida, foi a vez da guerrilha rural ser alvo da repressão militar. 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. 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 íterim, 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 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 contraofensiva. 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

militantes de esquerda para a realização de suas tarefas de combate ao regime militar. Conforme destaca Jacob Gorender, 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.⁴

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 alvejar um companheiro (GORENDER, Op. Cit., p.190).

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 Ultragaz 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.

⁴ Verificar a interpretação de REIS FILHO, Daniel. *A revolução faltou ao encontro*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

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.

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.

2.3 Anistia: a luta da esquerda pela memória

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.⁵

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 porque culpados, 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.⁶

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

⁵ Consultar o capítulo Entre o luto e a melancolia: a luta dos familiares de mortos e desaparecidos políticos no Brasil, de Janaina Teles no livro *Desarquivando a ditadura. Memória e justiça no Brasil*. São Paulo: Ed. Hucitec, 2009.

⁶ A lei 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.

⁷⁸ REIS FILHO, Daniel. *Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória*. In: *O golpe e a ditadura militar 40 anos depois*. São Paulo: EDUSC, 2004.

esquerdas pessoalmente beneficiadas e que apoiaram, não sem ressalvas, o texto final⁷. No capítulo publicado por Daniel Aarão Reis Filho, no livro *40 anos do golpe militar*,⁸ 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.⁹

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 carácter 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

⁷ REIS FILHO, Daniel Aarão. Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória. In: *O golpe e a ditadura militar 40 anos depois*. (1964-2004). Bauru: Edusc, 2004.

⁸ REIS FILHO, Daniel. Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória. In: *O golpe e a ditadura militar 40 anos depois*. São Paulo: EDUSC, 2004.

⁹ 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, D. A. Versões e ficções. *O sequestro da História*. São Paulo: Perseu Abramo, 1997, p.44-45.

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.

No campo institucional, dadas as especificidades de todo o processo e da liderança dos conservadores, a linha de defesa adotada para a aprovação da lei e o discurso vencedor foi a de que ambos os lados haviam cometido sérios abusos, e que por meio da reconciliação, seria preciso esquecer o que havia se passado.

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 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.¹⁰

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.¹¹

No livro *A revolução faltou ao encontro*, a derrota política da esquerda, segundo o autor, não seria inesperada, já que ela faria 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 opção¹²:

¹⁰ REIS FILHO, Daniel. *Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória*. In: *O golpe e a ditadura militar 40 anos depois* (1964-2004). Bauru: EDUSC, 2004.

¹¹ Idem, *ibidem*.

¹² 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

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, Op. Cit., 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.

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 democrática⁸⁵. 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

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.”

esquerda, colocou em lugares antagônicos militares como “gorilas” e guerrilheiros como “vítimas ingênuas” do processo político. 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. Esses 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 auto-crítica e a visão sobre a derrota da esquerda é a sequência representada na figura 8, 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 traíndo. 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. (01:10:20 a 01:14:51).

É possível também interpretar a fala de Gimenez como uma auto-crítica da geração de militantes políticos que combateram a ditadura. Em 1978 já haviam sido lançados ou seriam lançados em tempo,

importantes obras de autocrítica da esquerda. Exemplos ricos são os livros *O que é isso companheiro* (1979), de Fernando Gabeira, *Em câmera lenta* (1977), de Renato Tapajós, *Quarup* (1967), de Antonio Calado.

Igualmente autocrítico, o filme *Crônica de um industrial* constrói, como procuramos demonstrar neste capítulo, um ponto de vista 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 (conforme ele confessa ler Rosa Luxemburgo “nos intervalos da batalha...”). 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”.¹³Morrer em prol de um projeto político não era algo absurdo para a geração dos anos 1960. Cid Benjamim, apud Ridenti, 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 15 - Gimenez rememora sua trajetória política. (Ibidem, 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, depois da morte da esposa se torna a pessoa com quem Gimenez troca intimidades e

¹³ RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora da Unesp. 2011, p. 262.

confissões. Nesses momentos, o protagonista exhibe seu lado mais animalístico ao torturar o objeto de amor, como ocorre, aliás nesta sequência.

2.4 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 esquartejado. 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, P.S. 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, uma espécie de “tableaux independentes postos lado a lado”. 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.

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 sua aparência “angelical”, de inocência (também construída em partes, pelo aspecto do nu em suas aparições).



Figura 16 - Rosa desamarra Ernesto e os dois partem. (Ibidem, 00:20:55).

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, Fredric., 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.⁹⁰

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. Com efeito, sobre a citação, recorrente no filme, Jameson argumenta:

A citação, então, ou a representação em terceira pessoa, é uma forma de tirar partido da situação, de suas evidentes impossibilidades, ratificando a natureza imaginária do eu (self), mantendo-o à distância do palco e permitindo que seu ventriloquismo entre em ação (JAMESON, Op. Cit.,p. 86).

2.5 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 17 - Na Praça XV, no Rio de Janeiro, da esquerda para direita temos: Anita; ao fundo, Mr. Stone; Tereza e Gimenez ao centro. (Ibidem, 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.

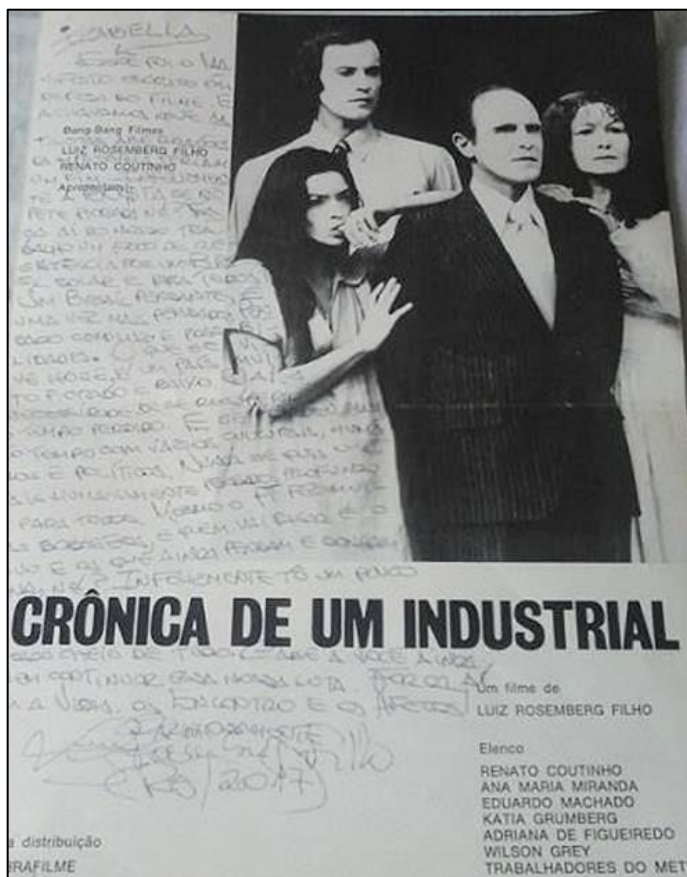


Figura 18 - Detalhe do cartaz do filme, 1978¹⁴

¹⁴ Acervo do cineasta Luiz Rosenberg Filho.

Neste cartaz, espécie de manifesto do filme, o cineasta dedica à autora o cartaz e se ressentente com a política do país, que mesmo governos progressistas não conseguiram mudar. Ele diz: “se perdeu muito com vazios culturais, humanos e políticos.

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. O desconforto a que a sequência convida levaria até as últimas consequências a revolta política da sociedade: explorada 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 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 técnico-lor 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.¹⁵

¹⁵ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 89.

III O discurso economicista no filme: a modernização conservadora



Neste capítulo, onde se concentra a discussão mais propriamente econômica presente no filme, mostraremos como ele procura discutir aspectos importantes da Teoria da dependência e como esta é representada. Para tanto, analisaremos as seguintes sequências: 00:00:24 a 00:03:08, 00:05:12 a 00:10:49, 00:23:27 a 00:27:46, 00:45:00 a 00:46:44 a 1:07:07 a 01:08:37. Tal como na abordagem da derrota da esquerda, a escolha dessas sequências está relacionada com a ênfase, que nelas existe, ao tema da situação econômica brasileira.

Crônica de um Industrial apresenta uma discussão econômica que perpassa o país fictício de San Vicente, representação do Brasil e da situação latino-americana de dependência econômica. Sobre o nome do local onde se passa o filme, chama nossa atenção o paralelo que parece fazer com a canção do Clube da Esquina, lançada em 1972, *San Vicente*,¹ e que tematiza a dor de viver sob uma ditadura, sendo a cidade um lugar imaginário onde ocorre um golpe militar. No filme, os operários da construtora de Gimenez são explorados pelo capital estrangeiro, no contexto em que o dono pretende vender sua empresa a Mr. Stone, representante do capital de tipo americano e única

¹ Álbum Clube da Esquina, 1972. Ver o artigo: “San Vicente e a América Latina de Milton e Brant”. *Revista Piauí*. Leandro Aguiar. Sobre o contexto de feitura da canção, Aguiar afirma: “*San Vicente* faz parte do antológico álbum *Clube da Esquina*, lançado em 1972, e se insere num cenário em que o Brasil, e de forma particular a juventude brasileira à qual se dirigia e da qual faziam parte os membros do Clube da Esquina, vivia um momento incerto. Acirravam-se os ânimos tanto por parte da ditadura civil-militar quanto de seus opositores, falava-se em modernização do país, em comunismo, industrialização e “americanização”, de rock, revolução, sequestros e tortura; músicos eram exilados por suas posições políticas, as grandes gravadoras se firmavam cada vez mais e as ideias de “identidade nacional” e “música popular brasileira”, entre outras, estavam em jogo. Ao mesmo tempo, países como Argentina, Chile e Uruguai passavam por situações semelhantes, conduzindo o foco para as ideias amplas de “América Latina” e “Terceiro Mundo”.”

alternativa para a salvaguarda dos negócios da família do industrial. Em discussão bastante próxima a da Teoria da dependência,²vigente na época de produção do filme, defendemos que estas ideias circularam a ponto de serem incorporadas na obra. Neste capítulo veremos como se dá a representação da teoria no filme e como a culpa sentida pelo protagonista além de ser política tem também repercussão na traição individual realizada por ele: a de entregar-se ao capital estrangeiro, notadamente, norte-americano.

Existe um discurso subjacente ao filme que serve para desmentir o apoio público dado a Mr. Stone nos momentos de pronunciamento conjunto dos dois sócios e que contrastam com os ambientes privados de Gimenez, que agoniza e se culpa repetidas vezes. Funciona como um princípio que cumpre a função de desmentir o estado de espírito do protagonista, cuja interioridade é na verdade tomada pela culpa. O discurso formal do filme se cinde em duas faces: uma que reconhece a traição política, no espaço de intimidade e desmente o apoio público ao capital estrangeiro, e outra que o apoia incondicionalmente. É o que vemos nas entrevistas concedidas à imprensa por Gimenez e constroem sua retórica no espaço público. Os momentos de desconcertante intimidade constroem um espaço de contradição ao aparente apoio público, em suas aparições para a imprensa. Neste ponto, as alegorias de seu passado funcionam como a chave para expor a traição e negar este discurso em prol do imperialismo. Elas se contrapõem à voz de Gimenez, o narrador de *Crônica de um Industrial*.

² FALETTO, Enzo, CARDOSO, Fernando Henrique. *Dependência e Desenvolvimento na América Latina*. 2^a edição. Rio de Janeiro: Zahar.

3.1. A primeira traição de Gimenez e a aliança com o capital estrangeiro

Terra em transe, de Glauber Rocha (1967) é identificado por muitos teóricos como um filme da consciência do golpe de Estado de 1964 e da exortação da luta armada às vésperas do endurecimento da ditadura. Por sua vez, nosso objeto de estudo vivencia outro momento: o de consciência total da derrota da esquerda armada no campo político e do esgotamento da guerrilha como tática de luta, somado ao debate sobre a Anistia.³

Segundo o que afirma Roberto Schwarz, o golpe de Estado de 1964 foi “antipopular, pró-americano, mas moderno”, reflexão que se enquadra na leitura de nosso filme, uma obra fruto do discurso da modernidade capitalista conservadora, linha vitoriosa na economia do regime militar e que inspirou o plano responsável pelo “milagre econômico” em voga até 1974. O elemento moderno e elogioso do mercado de consumo aparece nas imagens da propaganda de marcas famosas

³ Sobre a temática da derrota da esquerda consultar: NAPOLITANO, M. A. "estranha derrota". Os comunistas e a resistência cultural ao regime militar. In NAPOLITANO, M.; CZAJKA, R. e MOTTA, R. S. P. *Comunistas brasileiros. Cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2013. ROLLEMBERG, Denise. e QUADRAT, Samantha (orgs) *A construção social dos regimes autoritários*. Legitimidade, consenso e consentimento no sec. XX. RJ: Civilização Brasileira, 2010. RIDENTI, Marcelo. Resistência e mistificação da resistência armada contra a ditadura. In: REIS FILHO, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Org.) *O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru: EDUSC, 2004, p. 53-65. RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Ed. Da Unesp. 2010. REIS FILHO, Daniel. *A revolução faltou ao encontro*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

que se alternam na tela e são ambientadas pela agonia de Gimenez e que vêm caracterizar o alinhamento deste com Mr. Stone, franco representante do capital estrangeiro, não por acaso, norte-americano, e aquele que pode ajudar o desenvolvimento de San Vicente, direcionado pelo protagonismo de sua nação. A traição de Gimenez, portanto, é dupla: trai o povo quando forças maiores lhe impedem de prosseguir durante a juventude na luta armada, que fora prontamente abandonada e a qual “ele preferiu esquecer”, e anos mais tarde, lhe trai de novo ao aliar-se aos norte-americanos.

O intertítulo inicial nos indica que o espaço diegético corresponde a San Vicente. Ao fundo do quadro há a ilustração de um indígena, ao lado de pássaros e rodeado por uma mata, o que parece indicar a natureza tropical e latino-americana do lugar.

A primeira sequência captura o protagonista Gimenez, o industrial cuja trajetória nos será apresentada. Numa espécie de descampado, ele está em seu carro ao lado de Mr. Stone. Os dois conversam e planejam uma possível aliança, enquanto um jovem é espancado próximo dali. Ao som dos gritos do rapaz e de uma trilha sonora que envolve tiros de metralhadora disparando, e o rufar de tambores, fatores que contribui para intensificar o clima de suspense, do lado oposto do quadro estão os dois homens dialogando. Mr. Stone pergunta à Gimenez:

Mr. Stone: E as massas?

Gimenez: Como sempre elas acompanharão os acontecimentos pelos jornais: estive em reunião com as classes industriais, que me prometeram total apoio.

Mr. Stone: E como conseguirá?

Gimenez: Eles me prometeram um vultoso empréstimo.

Mr. Stone: Como?

Gimenez: Mr. Stone, San Vicente, para nossa felicidade, é ainda uma terra abandonada: o que se planta, dá; o que se pede, tem. Temos a felicidade de termos tudo sem termos plantado nada. O país possui grandes recursos minerais que são sem dúvida alguma de grande interesse para o estrangeiro.

Ocorre um corte para os rostos dos personagens e a aproximação cuidadosa da câmera para o interior do carro, movimento que traz a ideia de fluidez. A câmera prolonga o plano e enquadra o que realmente importa: os rostos dos personagens que até agora foram apresentados. Enquanto ouvimos o diálogo ao longe, com um plano aberto, a câmera vai então se aproximando do carro onde estão ambos. Quando finalmente foca o veículo, temos um corte de plano médio e podemos perceber mais nitidamente os rostos de cada um dos interlocutores. A luz do ambiente externo, muito claro, ajuda a construir a caracterização tropical do país alegórico de San Vicente, local onde se passa a história, o que vai ao encontro do diálogo travado, já que se trata exatamente do potencial econômico do país subdesenvolvido. Tem destaque também a trilha sonora, utilizada para demarcar o suspense e aumentar a tensão. Nesse momento, é fácil confundir com tiros de metralhadora e percussão de tambores que são intermitentes em toda a sequência. Chama a atenção o aspecto decorado do discurso fílmico: os atores fazem uma interpretação recitativa, quase monocórdica, o que indica o distanciamento brechtiano, estrutura formal da obra. Gimenez continua:

Gimenez: A concessão para exploração desses recursos depende da concessão estrangeira, já que não possuímos para tais fins, certamente nos propiciará o empréstimo de que necessitamos. (...) Ninguém como eu lutará tão fielmente contra o bolchevismo!

Mr. Stone: E se formos traídos pelos assassinos? Gimenez: os assassinos nunca traem.

Mr. Stone: Notola é um profissional e está traindo.

Gimenez: Quando falo assassinos estou me referindo à massa. O povo ainda não tem condições de trair e por muito pouco matam, por nada morrem. Já Notola é de outra laia. Tem as suas defesas; joga muito bem com a política. E aqui, não se precisa ser ao menos inteligente. Qualquer cadáver decide o que bem entender. As cartas da nossa política são essas: dinheiro e poder. (CRÔNICA DE UM INDUSTRIAL, 1978, 00:01:54 a 00:02:49).



Figura 19 - Na primeira sequência Gimenez confabula com Mr. Stone. (Ibidem, 00:00:25 a 00:02:20)

Na sequência, tem destaque a alusão feita aos filmes de gângster. O lugar escolhido para o encontro é um descampado deslocado que intensifica a ideia de “encontro secreto”. A escolha do local parece fazer referência aos locais desertos onde eram desovados os corpos de militantes políticos durante a ditadura, e também local onde Ernesto é torturado.

Após o monólogo, os dois olham para o jovem que acabara de ser violentado e está dependurado numa espécie de pau-de-arara. A câmera o foca em primeiro plano e destaca o sangue escorrendo por todo o peito, em abundância. Preso como São Sebastião, pelos pulsos, sua

postura causa espanto ao espectador que ainda não consegue estabelecer muito bem relação imediata da vítima com os industriais que confabulam no mesmo local, conforme indica a paisagem. Sustentamos que o jovem, Ernesto, funciona como uma projeção de Gimenez e é seu ponto de vista que narra a cena que acabamos de verificar. Na trilha sonora a percussão e os tiros de metralhadora dão o tom e contribuem para criar uma atmosfera de suspense, que intensifica à medida que a violência causa o horror da sequência. O sangue em abundância, a violência com que o jovem é amarrado e suspenso no mastro, possível alusão ao pau-de-arara, a maneira como o plano longo enfoca este ato constroem o ambiente que sugere espanto ao espectador pela insistência em caracterizar a violência sofrida. A câmera se imobiliza, contempla e provoca compaixão no espectador. A aparência serena e angelical do personagem chama ainda mais a atenção para a crueldade do ato.



Figura 20 - Ernesto, a alegoria da juventude do industrial, após uma sessão de espancamento. (Ibidem, 00:02:59)

Essa sequência é finalizada por um pequeno documentário ao estilo cinema direto. O foco são os operários da construção civil, responsáveis pela construção do metrô do Rio de Janeiro – que obviamente não representam os operários cariocas em virtude do discurso alegórico – são capturados pela câmera num *travelling* em retro. Encontram-se devidamente uniformizados e em fila, olhando para a câmera que se movimenta sem parar enquanto capta seus rostos e uma entrevista em voz *over* é realizada. Ouvimos um discurso que trata da condição de vida dos trabalhadores e nos falam de suas condições de trabalho, contrastando as vozes dos três homens entrevistados: dois operários e um encarregado que acredita que o tratamento que os primeiros têm é suficientemente bom e que o sindicato precisaria dar uma “orientação geral” para os trabalhadores, que “tem um nível social bem baixo”.

Encarregado: a comida, naturalmente, não é uma comida a la carte, mas é uma comida que permite ao operário trabalhar. Estão comendo melhor que talvez na casa deles.

Entrevistador: e a comida aí?

Operário: a comida é uma imundície...aí vem de tudo: vem cabelo, vem tudo aí dentro...

Operário: na cantina foi descontado 15 cruzeiros só porque eu tomei café e almocei. Somente. Isso foi o último dia da semana.

Encarregado: note o seguinte: a grande parte deles é de analfabetos. Habitados a um meio de vida relativamente baixo. Bem fraquinho. Então o que deveria ter é uma orientação do sindicato que (...) melhoraria a condição de vida deles.

Operário: nós temos uma hora de almoço, mas geralmente aqui a fila é tão grande que quando a gente vai chegar a conseguir sentar pra comer tá dando meio-dia e mal acaba de engolir, tem que sair novamente para o campo. Do contrário, o encarregado

acha que a gente tá enrolando no serviço. (Ibidem, 00:03:09 a 00:07:34).

Para ilustrar o quadro, os trabalhadores são mostrados operando a construção, andando no local aberto onde se localiza o metro, que não identificamos claramente. Estes planos aberto, geral e médio são alternados para compor o ambiente e a condição precária dos trabalhadores, que não têm banheiros – em plano americano um deles é enquadrado urinando no pneu de um caminhão – nem dormitórios adequados.

Destaque para o estilo documentário usado, como se fosse o tipo mais adequado para representar o espaço concedido aos trabalhadores, uma vez que se trata de um filme sobre um industrial e suas relações com o poder, e não sobre a condição operária. De toda forma, no curto espaço concedido aqui a eles e ao “povo”, o documentário foi escolhido para dar verossimilhança à sua real condição. O tipo de documentário adotado é muito próximo do cinema direto, incorporado em alguns filmes da década de 1960.

Enquanto os trabalhadores são capturados em plano aberto, com destaque para a constante movimentação em cena, a voz oculta comenta a situação em San Vicente: de economia monopolizada e com forte concentração de riquezas. Com a superação da era do latifúndio e a passagem para o capitalismo de livre concorrência, sob a égide do capital monopolista, quem ocupa setores estratégicos da economia nacional são as empresas estrangeiras. No som, volta a música indicando suspense e começa novamente um monólogo:

La Cruz: Com a superação política do sistema que mantinha os monopólios das terras e do comércio exportador nos meios de

uma minoria de latifundiários e negociantes estrangeiros, San Vicente, sob a égide do desenvolvimento capitalista, caminhará para uma democrática e livre concorrência? Seria o surto industrial um sintoma de democratização do país? Uma abertura para uma melhor distribuição de riquezas? Ou a monopolização de terras e de comércio seria agora expressa pela concentração de produção em poucas mãos? Gimenez, segundo uma pesquisa efetuada há alguns anos atrás existem 104 grupos estrangeiros ocupando os primeiros lugares em setores estratégicos de nossa economia interna. Controlam assim parte substancial da circulação de bens, entre eles, se encontram as duas maiores distribuidoras de energia elétrica: A Gingle e a Co Rimer K na siderurgia pertencem ao maior grupo da US Steel. Daí em diante, praticamente tudo está entregue a eles: estamos de fato numa economia monopolizada! Você bem sabe o que é isso. Eles te levaram à falência. E são os donos desse cerco que está pegando fogo! O surto capitalista não passou pela fase clássica do capitalismo liberal da livre-concorrência. Dependendo de fatores externos [sobreposição de vozes de trabalhadores da construção civil] para o seu desenvolvimento. Amoldou-se à conjuntura internacional do capitalismo monopolista, característico do nosso século. (Ibidem, 00:07:34 a 00:09:22)

Neste momento a voz *over* é devolvida a seu dono. Trata-se do industrial nacionalista La Cruz, que é um convidado na festa que ocorre na casa do protagonista. Do seu lado, ele continua o discurso olhando para o interlocutor, com uma interpretação empostada, professoral.

La Cruz: O papel do nosso governo nesses anos de crise que atravessam nossa economia pode ser sintetizado numa simples frase: a falência purifica. As firmas menos aptas retirar-se-iam do mercado, deixando as mais aptas, as mais fortes, as mais poderosas e com o controle total do mercado. Precisamos logo acabar com essa farsa sem fim! O povo não é bobo, Gimenez! Queiramos ou não, a História lhes pertence! E nós, se quisermos

salvar ainda o que é nosso, precisamos estar à frente dos objetivos da massa. Lembra-se de Tereza e seu amor à Tereza? Ela morreu por isso. É o seu grande momento, é a nossa única oportunidade! (Ibidem, 00:09:27 a 00:10:55).

Como a falência do “milagre” é bastante tematizada aqui, cabem algumas considerações sobre o mesmo. O período que transcorre de 1969 a 1973 sob o governo de Garrastazu Médici compreende a vigência do chamado milagre econômico, quando houve altos investimentos nos setores agrícola, industrial, de infraestrutura e prestação de serviços. Como consequência, aumentou-se a oferta de empregos, mas isso não significou ganho salarial para a grande maioria de trabalhadores. Contudo, para boa parte da população, a percepção era de que o país vivia um tempo glorioso: pleno emprego, bolsa de valores estável, consumo considerável das classes médias. Era a realização do projeto Brasil Grande Potência, o auge da utopia autoritária da ditadura, cujo emblema principal foi a copa do mundo de 1970. ⁹⁸Entretanto, tais mudanças foram abaladas pelo choque político internacional do petróleo em 1973. O aumento dos preços do barril de petróleo promovido na época pela OPEP (Organização dos Países Exportadores de Petróleo) resultou na queda de investimentos estrangeiros no Brasil, uma vez que os custos para a indústria aumentaram (GIANNASI, 2011, p. 8).

Para Marcos Napolitano, um exame mais detalhado do processo econômico militar evidencia que a política adotada naquele período convergiu para o reforço dos laços entre o Brasil e a estrutura capitalista mundial, na luta pela industrialização e a defesa do capitalismo monopolista, o que teria sido mais fácil em virtude da crescente burocratização da máquina do Estado. Dando continuidade ao processo de

industrialização implementado nas décadas anteriores, os militares favoreceram o capital internacional e investiram nas parcerias deste com as empresas nacionais.

No filme quais são as características do período histórico da década de 1970 que estão presentes? Temos diversas sequências que abordam o contexto do milagre econômico, bem de acordo com as propostas do Programa Nacional do Desenvolvimento (PND) do governo Médici. A primeira, foi a sequência já descrita anteriormente do diálogo de La Cruz com Gimenez. A segunda é a da entrevista que Gimenez concede a um grupo de jornalistas de San Vicente, que abordaremos mais adiante.

O filme discute questões econômicas que guardam inegável relação com as transformações vivenciadas no Brasil a partir da implantação do regime militar.

Naquele período, foram criados alguns planos econômicos montados para que pudesse ocorrer o desenvolvimento industrial guiado a fim de manter a ordem que já havia sido “extremamente perturbada” pelo governo anterior ao golpe. Acreditava-se então que só o crescimento econômico poderia frear os problemas sociais que causavam as reivindicações populares. Os planos criados pelos militares foram o Planos de Ação Econômica do Governo (PAEG), na gestão de Castelo Branco; o Programa Estratégico de Desenvolvimento (PED) e o Plano Nacional de Desenvolvimento (PND), do governo de Garrastazu Médici.⁴

O PAEG (1964-1967) destacou-se por promover o combate à inflação. Em conjunto, as medidas do plano serviriam para colocar o

⁴ Consultar a discussão a respeito em GIANNASI, Carlos Alberto. *A Doutrina de Segurança Nacional e o “Milagre Econômico”* (1969-1973).

Brasil no ranking das nações desenvolvidas, tornando-o uma potência militar na América Latina. Neste sentido, a aceleração do desenvolvimento econômico seria o principal foco dos militares, e para isso, era necessário promover a contenção do aumento de salários, que para os militares, era a política responsável pela inflação. Os salários deveriam ser apenas suficientes para permitir a sobrevivência do trabalhador em suas necessidades básicas, bem como a reprodução de sua família.

Já no governo Costa e Silva, com o PED, autorizava-se o financiamento de empresas estrangeiras com altos subsídios. Isto promoveu o grande interesse de empresas estrangeiras no Brasil. No tocante ao PED, o objetivo principal consistia em promover aumento de investimentos em vários setores, diminuição do setor público e fomento ao crescimento privado e expansão do comércio. O importante era então o apoio do plano estatal à iniciativa privada e a retirada do Estado do setor produtivo. O investimento na contenção da inflação continuava a seguir. De que modo? Na contenção dos salários. Com o PND a continuidade de investimentos ocorria e os propósitos de transformar o Brasil numa grande nação também. Acreditava-se que com altas taxas de investimentos seria possível promover o desenvolvimento de áreas estratégicas.

As conquistas advindas do PND ficaram conhecidas como parte integrante do “milagre econômico brasileiro”. Sobre a contenção salarial da massa trabalhadora, Giannasi afirma:

Quando da divulgação do recenseamento de 1970, ficou claro que a distribuição de renda havia piorado radicalmente na década de 1960, e nada mostrava que a situação poderia melhorar, pelo menos, em relação à disposição do governo militar em

introduzir alterações em sua política salarial. (...) de como o crescimento rápido da economia resultava em piora das condições de vida da população de baixa renda. (GIANNASI, Op. Cit., 2011, p.271).

Retomando a análise da sequência que foca os operários do metrô, vemos que esta sequência cumpre a função de mostrar o local ocupado por cada classe na sociedade: enquanto homens de “baixo” trabalham na construção civil, as elites decidem os rumos do país. Em especial, a elite incorporada no capital estrangeiro, que acredita poder levar os bárbaros à civilização.

Essa tese dá os rumos da trama política na voz *over* de Mr. Stone, que, na sequência seguinte, concede entrevista a um pequeno grupo de jornalistas que é ridicularizado pelo americano. O estrangeiro, embora tenha consciência da necessidade de reformas, não têm disposição para mudar a condição subdesenvolvida de San Vicente, alegando haver etapas anteriores a reformas a se cumprir:

Mr. Stone: “A solução para os principais problemas do vosso continente carece de um estudo profundo. Naturalmente a solução não está na distribuição indiscriminada de nossas terras aos indígenas, aos camponeses e aos lavradores: eles não saberiam o que fazer com elas, e então seríamos todos nós vítimas de um passado que combatemos; vítimas de uma atitude puramente demagógica e inconsequente que em pouco tempo nos levaria a uma estagnação imediata. Hoje mais do que nunca, é preciso levar ao índio, ao homem do campo e ao produtor rural a educação religiosa, e por último a educação técnica. Só então poderemos pensar nessa tal da reforma agrária. (Ibidem, 00:24:00).

A seu lado está Gimenez, apoiando-o publicamente enquanto este primeiro profere suas projeções para a América Latina. Gimenez é capturado em primeiro plano, visivelmente consternado, deslocado e cabisbaixo, posturas suas já presentes ao longo do filme e que compõem a caracterização desta personagem como culpada, com remorso, e submisso ao estrangeiro.

A sequência pode ser vista como uma crítica ao imperialismo americano. Mr. Stone, representante deste, ridiculariza, humilha e desdenha dos jornalistas locais. De postura arrogante, se vê como “o bandeirante” capaz de desbravar territórios selvagens, bem ao gosto das elites europeias ao olhar para a América Latina e formular teses para o desenvolvimento destes países que ele acredita poder “cooperar”.



Figura 21 - Gimenez é capturado em entrevista de Mr. Stone. (Ibidem, 00:25:55)

Na sequência, a escolha do local, com a cidade ao fundo e a altura que ele expõe, os representa como donos daqueles domínios, orgulhosos e conscientes de sua posição de dominadores dos territórios subdesenvolvidos.

3.2 A Teoria da dependência

Há todo um debate no Brasil em torno da dependência econômica dos países tidos como subdesenvolvidos. As primeiras formulações a respeito se deram nas décadas de 1940 e 1950 e a mais conhecida entre elas é a Teoria do desenvolvimentismo.

Tal teoria criticava bravamente o liberalismo e diagnosticava que os países agroexportadores 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. Os líderes populistas, nesse sentido, usaram de tal política econômica em seus governos nacionalistas e com forte apoio dirigente do Estado. Assim feito, os governos se depararam com uma série de problemas em suas gestões, que chegaram a exaustão, sendo golpeados por golpes militares na década de 1960. Afinal, ficava claro que a industrialização não significava melhoria econômica,

diante ainda da miséria possível de ser encontrada nos países subdesenvolvidos.⁵

Esse diagnóstico transparece nos estudos realizados pela Cepal (Comissão Econômica para a América Latina e Caribe, criada pela ONU em 1948), sendo uma das obras mais importantes do período as de Celso Furtado e Raul Prebisch. Dentro do referido campo de estudos sediado em Santiago, no Chile, tem destaque os teóricos segundo os quais o subdesenvolvimento poderia ser superado através de alianças com o capital estrangeiro, passando para uma economia de bens de capital e materiais estratégicos.⁶

Diversos críticos surgiram nas décadas posteriores à Teoria do desenvolvimento produzidas no âmbito da Cepal. Uma das mais importantes obras é a Teoria da dependência produzida por 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

⁵ Sobre o populismo ver o livro *O populismo na política brasileira e O colapso do populismo no Brasil*. Entre eles a imprensa nos anos 50, o cinema, pela mídia e pelos partidos políticos. Ver o cap. “O populismo e as ciências sociais no Brasil: notas sobre a trajetória de um conceito, de Angela de Castro Gomes. In: *O populismo e sua história: debate e crítica*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2001. Sobre a historiografia recente sobre o populismo, a qual Castro Gomes faz parte, é interessante citar que, no seminário *FFLCH discute os 50 anos do golpe de 64*, Marcelo Ridenti divide-a em três correntes: uma liderada por Angela de Castro Gomes e Jorge Ferreira que propõe uma substituição do conceito pelo de trabalhismo; a de Daniel Aarão Reis Filhos que busca problematizar o conceito de populismo, mas não o abandonam completamente e a de Fernando Teixeira da Silva, Hélio da Costa que procura valorizar especialmente a experiência dos trabalhadores em termos de ações que ora são de enfrentamento, ora de submissão, mas que não se circunscrevem no quadro da manipulação.

⁶ MACHADO, Luiz Toledo. *A teoria da dependência na América Latina*. Estud. av. [online]. 1999, vol.13, n.35, pp.199-215.

contexto. Neste ínterim, teria o capital estrangeiro função fundamental para o desenvolvimento de tipo dependente:

Enquanto o processo de desenvolvimento está na fase de substituição de importações e penetração de capitais estrangeiros não chega a ser percebida como um problema essencial para o desenvolvimento, com efeito, os setores industriais internos têm campos novos para os investimentos (FALETTTO, CARDOSO, Op. Cit., p.123).

Os autores diagnosticaram que seria possível o desenvolvimento industrial na América Latina sendo necessário para isto investimento. Para tanto, do ponto de vista weberiano, os autores argumentaram que a característica principal da dependência seria a relação entre centro e periferia, tendo entre estes vários pontos em comum, entre eles, o mercado que se destaca num contexto em que o Estado foi incapaz de regulamentar adequadamente o desenvolvimento:

Convém salientar que a nova forma de desenvolvimento implica indubitavelmente a renovação do sistema político-social formando uma estrutura de dominação não mais baseada, ou apenas parcialmente, nos setores latifundiários, exportadores ou vinculados à indústria de bens de consumo leve. O novo setor econômico onde preponderam as empresas monopolísticas internacionalizadas e o setor financeiro que surge vinculado ao mercado interno procura exercer uma influência fundamental sobre as decisões nacionais (FALETTTO, CARDOSO, Op. Cit., p.123).

Deste modo, o desenvolvimento industrial dentro do subdesenvolvimento é possível e necessário. A possibilidade, porém, adviria das alianças feitas com o capital estrangeiro, sendo estas fundamentais para a internacionalização da economia, o fortalecimento da indústria

e do mercado internos, mas com algumas consequências negativas previsíveis, como a exclusão social. Os autores destacam:

(...) reforça-se o setor industrial e define-se uma pauta peculiar de industrialização: uma industrialização baseada em um mercado urbano restringido, mas suficientemente importante, em termos de renda gerada, para permitir uma indústria moderna. Evidentemente, esse tipo de industrialização vai intensificar o padrão de sistema social excludente que caracteriza o capitalismo nas economias periféricas, mas nem por isso deixará de converter-se em uma possibilidade de desenvolvimento, ou seja, um desenvolvimento em termos de acumulação e transformação da estrutura produtiva para níveis de complexidade crescente. Esta é simplesmente a forma que o capitalismo industrial adota no contexto de uma situação de dependência.⁷

Assim, se vê que a disseminação da desigualdade é encarada como algo inerente ao desenvolvimento da periferia, não sendo possível eliminá-la. Acreditamos que o filme reitera essa visão, apresentando uma visão pessimista.

⁷ Verificar o capítulo *A estética marginal*, In: *Cinema Marginal (1968-1973)*: a representação em seu limite. São Paulo: Brasiliense, 1987. Nos filmes do dito cinema marginal, podemos citar ao menos três características: a agressão, a estilização e a fragmentação da narrativa. A agressão seria um procedimento muito utilizado para chocar o público. A imagem do abjeto que está presente em toda a narrativa marginal. O nojo, os ascos se intensificam enquanto a câmara fica inerte, capturando a imundície, a porcaria, o lixo. A representação do abjeto provoca o horror. O horror tem sua face profundamente grotesca, repulsiva, que beira o terror. Para Ramos, “(...) o horror é a medida do sentimento causado pela expressão do abjeto. É o grito em face do monstro ferido, em face da proximidade excessiva da deformidade.” (P.119) Tal horror estaria relacionado à perspectiva do sofrimento corporal. A presença da tortura é um momento privilegiado de representação do horror. Em muitos filmes, a dilatação corporal tem espaço privilegiado. Há uma experiência de choque que inevitavelmente embala as cenas de horror. O choque, neste caso, é utilizado como recurso estético, que fragmenta e torna não-automática a lógica da narrativa, cabendo ao leitor conferir um sentido para ela.

3.3. O martírio de Gimenez

Na sequência entre 00:45:00 a 00:46:35, figura 21, o industrial continua seu martírio pessoal no terreno pertencente a sua construtora, em frente a um trator. De frente, estão Ernesto e Rosa que o encaram tacitamente, com postura desafiadora, como que reprovando as ações do outro. O industrial está sangrando pela boca, em visível agonia, enquanto que na voz *over* concede entrevista a um jornalista que o confronta quanto aos recursos disponíveis, da condição de subdesenvolvimento de San Vicente e indaga se realmente apenas é possível obter lucro com parcerias de capital estrangeiro. Gimenez argumenta que as exportações estão em alta, atestando a boa condição da nação:

Gimenez: o governo está na retaguarda dos interesses da indústria nacional (...). Graças a nossa posição de vanguarda, as nossas exportações ultrapassaram este ano a casa dos 7 bilhões de dólares. Isto é um atestado das excelentes condições do parque industrial da nação, tendo-se em vista que as nossas exportações de manufaturados foram superiores em 220% da exportação de igual período no ano anterior.

Jornalista: Mas senhor Gimenez, qual ganho do governo com todo esse incremento das exportações se estas apenas são possíveis graças às isenções e benefícios proporcionados pelo próprio governo, que desse modo, não usufrui de nenhum acréscimo da arrecadação. De modo que para continuar os seus empreendimentos precisa controlar e inflacionar a economia?

Gimenez: a senhorita está enganada, pois tendo este governo optado por um desenvolvimento programado para a economia controlada, era de se esperar que isso ocorresse, pois, o controle da inflação far-se-á gradualmente e não correremos o risco de uma estagnação da economia.

Jornalista: Mas senhor Gimenez, não há risco que a indústria não se estagne à mercê dos benefícios recebidos? E a agricultura? E o povo em geral? Esses estão com suas aspirações estagnadas!

Gimenez: Novamente a senhorita está enganada, porque o fenômeno da economia saudável com o povo passando algumas privações é comum para a retomada de um desenvolvimento inflacionário e recomposição dos salários médios reais da massa trabalhadora. (Ibidem, 00:44:58 a 00:46:42).

Esse discurso otimista, no entanto, contrasta com sua condição agônica. Em diversos momentos no filme, seu discurso de apoio público a Mr. Stone contrasta com sua posição de sofrimento, em ambientes privados e quando ele está sozinho, como na presente sequência.



Figura 22 - Gimenez performatiza sua morte. (Ibidem, 00:45:43 a 00:46:41)

Gimenez dramatiza sua morte no cenário da obra onde atua sua construtora, a céu aberto. Está agachado no chão de pedras, e em plano médio, empunha uma arma de fogo. A câmera se detém

longamente a enfocar o sangue que escorre compulsivamente pela boca do personagem, expondo seu martírio sem fim. Do lado oposto, à sua frente, está o casal de militantes que aparece diversas vezes até aqui, fitando-o inerte e em atitude de desaprovação. Gimenez dramatiza uma cena de autotortura. Sua roupa está ensanguentada. Mexe a boca para dar a impressão de conversar com a jornalista no diálogo descrito anteriormente. Essa é uma das poucas sequências em que é possível estabelecer um diálogo mais presente com alguns elementos estéticos do dito cinema marginal. A adoção do plano longo, em que a câmera se detém longos minutos para destacar o sórdido e o sujo é um recurso recorrente nesses filmes.

No diálogo acima, Gimenez responde às perguntas da jornalista cuja preocupação central é o povo. De modo correspondente aos benefícios dados às empresas estrangeiras para que se estabelecessem no país, os militares à época do milagre econômico, beneficiaram inúmeras empresas estrangeiras enquanto que o povo vivenciava o arrocho salarial. De modo bastante correspondente aos planos militares praticados durante os governos Costa e Silva, Castello Branco e Médici a descrição acima combina com o fato de que durante esses governos os salários foram vistos como causa da inflação. Para resolver o problema, foi de comum acordo que os salários reais não fossem reajustados, causando arrocho salarial. Ao mesmo tempo, fez-se a abertura do mercado para o capital estrangeiro, visto como principal parceiro do capital brasileiro naquele contexto.

Como um dos principais industriais de seu país, Gimenez adere ao capital norte-americano. A maneira como Mr. Stone lida com os negócios de Gimenez denota sua liderança na construtora, enquanto observamos a decadência total de Gimenez. Este, por sua vez, aparece no

terreno de sua construtora em situação de suplício. Isto porque além de ter vendido sua empresa, o fez contra as recomendações de seu pai, que sempre lutara contra o “entreguismo”.

Enquanto, em voz *over*, Gimenez concede a entrevista supracitada, no campo da ação, ele performatiza sua morte. O industrial gesticula insistente com a arma nas mãos enquanto escorre sangue de sua boca. Ele está em visível agonia, dono de uma dor excruciante, completamente impotente. Enquanto a entrevista chega ao espectador, Gimenez articula a boca como se estivesse respondendo às perguntas propostas pela jornalista.

Como podemos ver por meio dessas sequências analisadas, em *Crônica de um Industrial* há grande preocupação de se fazer um diagnóstico da condição econômica de San Vicente, e isso se dá em diálogo direto com o debate que vinha ocorrendo no Brasil e em grande parte da América Latina sobre os impasses do desenvolvimentismo e a condição estrutural de dependência dos países subdesenvolvidos. Assim, frisamos que o filme pode ser encarado como um documento histórico privilegiado, não apenas para o mapeamento dos debates sobre a derrota da esquerda, em um contexto em que se cogitavam as possibilidades de Anistia, mas também para dimensionar o clima de impasse, vivido nos anos 1970, em torno do avanço do capitalismo (na visão da modernização conservadora), que desnudava a dependência insolúvel e as arraigadas desigualdades sociais.

Considerações Finais

Neste trabalho, uma proposta de análise fílmica que usa o cinema como fonte e objeto, pudemos chegar a algumas constatações através da decupagem da obra e da análise conjunta desta, das fontes complementares (artigos, pareceres de censura, entrevista com o cineasta) e da historiografia que nos auxiliou a compreender os sentidos e debates do filme em seu contexto.

Em primeiro lugar, problematizamos a classificação de *Crônica de um Industrial* como um filme “marginal” (categoria que, como sabemos, também é, em si, problemática, mas que, no contexto de divulgação do filme, era bastante usual na crítica e no discurso dos cineastas). Embora tenha sido visto pela crítica dessa forma, uma análise mais detida dos aspectos formais nos mostrou que a obra não se identifica com muitas das características da filmografia associada ao Cinema Marginal. Isto também porque além dos aspectos formais, através da análise da rede de sociabilidade de Rosemberg, pudemos constatar que ele não se alinhou especialmente a nenhum movimento estético, estando numa espécie de “entre-lugar”¹, entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal. Usamos este termo, pois a obra de Rosemberg não pode ser enquadrada simplificarmente em quaisquer dos

¹ O trabalho de doutorado de Caroline Gomes procura enquadrar a produção de alguns cineastas brasileiros que não se localizaram em qualquer movimento cinematográfico na década de 1970 nem se firmaram na cinematografia nacional. Ela usa o conceito de “entre-lugar” para abordar esta produção. Os cineastas são Luiz Sergio Person, Maurice Copovilla, João Ramalho Jr, Roberto Santos, Sérgio Muniz, João Batista de Andrade e Renato Tapajós. LEME, Caroline Gomes. *Um certo cinema paulista*. São Paulo: Alameda, 2019.

movimentos vigentes nas décadas de 1960 e 1970, preferindo ele também se colocar numa posição mais intermediária. Pudemos confirmar esse lugar híbrido ou intermediário de sua obra através do olhar atento aos círculos de exibidores, à rede de cineastas e às propostas estéticas. Tal fato não desmerece, de modo algum, sua produção, bastante diversa (vide anexo 2) e crítica à modernização conservadora então em voga no contexto brasileiro.

Não menos importante em nossa pesquisa foi a constatação do caráter alegórico do filme e de como o desvendamento dessa estrutura formal também é essencial para a compreensão dos sentidos da obra, sua historicidade e, inclusive, suas ambiguidades, uma vez que a alegoria possibilita várias chaves interpretativas. Inicialmente buscamos entender, por meio de bibliografia, o conceito complexo de alegoria para depois perceber, mediante a análise fílmica de algumas sequências cruciais (particularmente expostas nos capítulos 2 e 3) as questões políticas e econômicas que compõem essa estrutura alegórica.

Fruto de um período importante para o cinema brasileiro, o filme estudado tem ganhado atenção da crítica e participado de festivais contemporâneos por apresentar discussões latentes para pensar a sociedade brasileira e os rumos econômicos traçados. Recentemente, foi exibido na 43ª Mostra de Cinema de São Paulo, o que evidencia o interesse que vem adquirindo na cinematografia nacional, ainda mais depois da morte de Rosenberg em 19 de maio de 2019. Nesse sentido, esperamos que esta pesquisa tenha contribuído para a continuidade dos estudos sobre o cineasta e que possa fomentar o aprofundamento das discussões políticas para a compreensão da época e, de alguma forma, de algumas permanências visíveis no momento que vivemos hoje. Como visto, *Crônica de um Industrial* apresenta um diagnóstico

sobre a situação de dependência brasileira, em tempos do “milagre econômico”, sendo uma riquíssima fonte histórica para discutir o período e o nível de adesão da sociedade às políticas governamentais. Também pode ser encarado como um filme de autocrítica da esquerda no período em que as opções estratégicas escolhidas já haviam dado plenos sinais de fracasso, tendo sido completamente dizimada até o final da década de 1970. É fato que não é novo o uso do cinema para discutir questões políticas e já existe farta bibliografia na área de História e Cinema para corroborar sua pertinência para os estudos históricos. No entanto, nossa contribuição pretendeu trazer a atenção para um cineasta menos conhecido do público e elucidar que a década de 1970 apresentou inúmeros filmes complexos, capazes de refletir sobre a condição econômica e política do Brasil e da América Latina de então.

No capítulo 1, constatamos que o filme foi parcialmente financiado e distribuído pela Embrafilme, o que pode causar certo espanto em se tratando de um cineasta como Rosemberg, que contava com uma pequena produtora e foi enquadrado pela crítica como “marginal”. No entanto, para o período em que foi feito, isto não era visto como um problema pelos cineastas que recorriam ao Estado: pelo contrário, a ideia da suposta neutralidade do Estado fazia com que inúmeros artistas buscassem meios para financiamento e viabilização de suas obras.

Vimos como o financiamento da Embrafilme acabou por ajudar e muito o desenvolvimento da cinematografia nacional. Vimos também como essas relações (entre cineastas e Embrafilme) se deram e podemos dizer que, do lado do Estado, o financiamento funcionava como um modo de controle do que era produzido em termos de arte no Brasil. Em relação à censura, o papel exercido pela crítica em favor do

filme para sua liberação permitiu aos poucos que ele fosse liberado para exibição nacional, que ocorreu em 1980. Porém, em 1979 já era possível encontrá-lo fora do país. Filmes de cineastas mais conhecidos permaneciam menos tempo retidos, ao que parece, enquanto que os de cineastas menos conhecidos e que insistiam em tocar em questões políticas podiam ficar mais tempo retidos, como foi o caso de *Crônica*. Sobre a censura, podemos colocá-la ao lado do financiamento via Embrafilme, no quesito controle estatal, ao mesmo tempo em que causa estranhamento e surpresa perceber os meandros desta emaranhada relação censura/Embrafilme: vimos que era muito comum que os filmes censurados contassem com dinheiro da empresa e esta entrasse em contato com o Departamento Federal de Censura para lutar por sua liberação. Repetidas vezes isso ocorreu, o que mostra alguma autonomia da Embrafilme em sua ação de apoiar filmes os mais diversos.

No capítulo 2, focamos a questão da derrota da esquerda buscando verificar não penas como esta aparece nas falas e diálogos, principalmente do protagonista, Gimenez, como também no uso da alegoria como recurso formal. Vimos que além de o filme poder ser visto como uma alegoria, há em sua construção narrativa um casal de personagens que atua como alegoria da juventude militante e traz à tona os fantasmas de Gimenez. Tal recurso pode ser encarado como uma característica marcante da obra e que ajuda a construí-la enquanto recurso formal.

Constatamos também que a violência, uma marca inegável da época, compõe a obra não apenas como tema, mas também como estética (como procuramos mostrar por meio das sequências escolhidas). A repetição constante de elementos violentos traz ao debate político o que ocorria nos aparatos repressivos e funciona no filme como

mecanismo para expor a culpa do protagonista, que não consegue esquecer seu passado de lutas ao lado da esquerda armada. Obviamente, outros sentidos podem ser buscados para a interpretação sobre a recorrência da violência no filme, fator que mereceria estudos mais aprofundados sobre o tema, mas nossa pesquisa procurou ser o início para estes futuros estudos.

Um tema crucial para a época, as negociações em torno da anistia, também está presente no filme, como vimos. A admissão da derrota da esquerda e a necessidade de se perdoar os erros do passado (passado esse que assombra Gimenez) são elementos que corroboram para justificar a necessidade da anistia para conciliar os diferentes lados na briga política e surge assim como uma forma de “resolução” dos problemas enfrentados pelos envolvidos.

Outro tema sensível que abordamos nesse capítulo é a dificuldade da relação ente elite e povo, ou, mais especificamente, entre cineastas (artistas) e povo). A sequência na qual os atores estão “petrificados” enquanto os transeuntes os observam, parece sinalizar que a trama política precisa ser apresentada ao povo, mesmo que este não pareça confiável e precise de líderes que o tutelem. A sequência do encontro dos personagens com o povo real parece demonstrar que as ações políticas realizadas nos gabinetes do poder, ao ocuparem a rua, podem chamar a atenção para a democratização tão necessária ao povo latino-americano.

No capítulo 3, o foco recaiu sobre os debates econômicos expostos no filme, que abarcam dilemas históricos como a questão do nacionalismo e do desenvolvimentismo “a qualquer preço”. Verificamos como o futuro do país surge como uma angústia insolúvel na pele do protagonista, em seus devaneios e reflexões, ao mesmo tempo em que a

falência do Milagre ganha representação em inserções documentais ao estilo do “cinema direto”. Essa mistura de referências estéticas e de traços de “gêneros” cinematográficos variados é um dado importante do filme, que constitui sua estrutura alegórica.

Outro ponto que focamos neste último capítulo foram os ecos da discussão da Teoria da Dependência no filme, por meio de personagens-tipos que contracenam em diversos momentos, simbolizando o capital estrangeiro, o nacionalismo e o capital de tipo “entreguista”. Neste meio, as discussões trazidas pela obra têm relação com os planos econômicos empreendidos pelos militares então no poder e são incorporadas ao filme de um ponto de vista crítico, pois a razão do fracasso existencial de Gimenez decorre de sua debandada rumo ao capital estrangeiro, razão de sua impotência. Neste sentido, sua ação poderia ser outra: não se entregar à Mr. Stone mas reverberar ações sugeridas por La Cruz, o industrial nacionalista que consterna o protagonista por mencionar a ação truculenta das empresas multinacionais na relação de troca com as nacionais, cobrando de Gimenez uma posição mais corajosa, o que não se efetiva. Em síntese, a postura do protagonista acaba por contradizer seu passado de lutas que é lembrado o tempo todo pelas alegorias Rosa e Ernesto, que tem um final lamentável, assim como o do próprio Gimenez.

Outro ponto que focamos neste último capítulo foram os ecos da discussão da Teoria da Dependência no filme, por meio de personagens-tipos que contracenam em diversos momentos, simbolizando o capital estrangeiro, o nacionalismo e o capital de tipo “entreguista”. Neste meio, as discussões trazidas pela obra têm relação com os planos econômicos empreendidos pelos militares então no poder e são incorporadas ao filme de um ponto de vista crítico, pois a razão do fracasso

existencial de Gimenez decorre de sua debandada rumo ao capital estrangeiro, razão de sua impotência. Neste sentido, sua ação poderia ser outra: não se entregar à Mr. Stone mas reverberar ações sugeridas por La Cruz, o industrial nacionalista que consterna o protagonista por mencionar a ação truculenta das empresas multinacionais na relação de troca com as nacionais, cobrando de Gimenez uma posição mais corajosa, o que não se efetiva. Em síntese, a postura do protagonista acaba por contradizer seu passado de lutas que é lembrado o tempo todo pelas alegorias Rosa e Ernesto, que tem um final lamentável, assim como o do próprio Gimenez.

Por fim, destaco o interesse despertado pelo filme na atualidade, isto é, no contexto de novo golpe na democracia brasileira, em 2016. Apesar da inevitável identificação da atualidade da obra, fica também o sentimento de indignação quanto aos rumos tomados de lá e de cá, além da derrota se repetir entre as esquerdas diante da impossibilidade de ação diante de forças maiores, as forças da História. De pronto fica expressa a possibilidade de discussão do tempo presente, a partir de reflexões suscitadas pelo filme, e a afirmação da potência do cinema brasileiro para discutir questões políticas e sociais. Contrariando alguns dos debates culturais dos anos 1970, segundo os quais haveria um vazio cultural na década de 1970 que impossibilitaria a produção de obras relevantes tal como ocorrera anteriormente com o Cinema Novo, a MPB, o Teatro Oficina e Opinião que marcam a efervescência cultural dos saudosos anos 1960, Luiz Rosemberg Filho, embora ainda pouco estudado pelos historiadores, compõe neste sentido uma obra candente de discussões políticas e rica do ponto de vista estético. Conforme suas próprias palavras, *Crônica de um industrial* seria “um

verdadeiro mergulho na história como prazer, como encontro, como vida.”

Referências bibliográficas

FICHA FILMOGRÁFICA

Crônica de um industrial. Direção e Roteiro: Luiz Rosemberg Filho. Produção: BangBang Filmes (1978). Distribuição: Embrafilme. Música: José Henrique Penido. Som: Onélio Motta. Fotografia: Antonio Luís Soares. Montagem: Ricardo Miranda. Iluminação: Antonio Luís 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. Data de lançamento: 31.03.1980.

BIBLIOGRAFIA

AARÃO REIS, RIDENTI, M. (Orgs). **A ditadura que mudou o Brasil**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

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, J. C., RAMOS, F. A. **Cinema e história do Brasil: a produção da história no cinema.** 3ª ed. São Paulo: Contexto, 1994.

_____. **Trajetória crítica.** São Paulo: Polis, 1978.

_____. **Cineastas e imagens do povo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 320.

BERNADET, J. C. **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: Papirus, 1983.

CARDOSO, H. Fernando e FALETTTO, E. **Dependência e desenvolvimento na América Latina.** 4ª ed. Rio de Janeiro: Zahar.

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

CHAUÍ, M. **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 e Priscyla Bettim. **Encontros: Luiz Rosemberg Filho.** Rio de Janeiro: Beco da Azougue, 2015.

COELHO, Renato; ESTEVES, L. (Org.). **Rosemberg 70 - Cinema de afeto.** 1. ed. Rio de

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

FERREIRA, J.; DELGADO, L. de A. N. (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.

_____. **Análise do “modelo” brasileiro**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

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, de A (Org). **Olhando Para Dentro: 1930-1964**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013. (Coleção História do Brasil Nação).

GOMES CASTRO, de A; 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 filme industry in Brazil**. Culture and State. University of Pittsburgh Press. 1987.
- KRISCHKE, P. J. (Org.) – **Brasil: do ‘milagre’ à ‘abertura’**. São Paulo, Cortez, 1982.
- LEME, Caroline Gomes. **Um certo cinema paulista**. São Paulo: Alameda, 2019.
- LESSA, Carlos. **A estratégia de desenvolvimento 1974-1976: sonho e fracasso**. Campinas: Unicamp, 1998.
- MARTINS, Roberto. **Liberdade para os brasileiros: anistia ontem e hoje**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2ª ed., 1978.
- 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.
- NAPOLITANO, M. **A história depois do papel**. In: PINSKY, C. Fontes Históricas. São Paulo: Contexto, 2006. p. 235-289.
- _____. **1964: História do Regime Militar Brasileiro**. São Paulo: Ed. Contexto, 2014.
- _____. **Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)**. Banco de Teses de Livre Docência da USP, 2011.
- PRADO, M. L Coelho e VILLAÇA, Mariana (Orgs) **História das Américas. Fontes e Abordagens**. São Paulo: Humanitas, 2015.
- PRADO JUNIOR, Caio. **Formação do Brasil contemporâneo**. São Paulo: Cia das Letras, 2011.
- PEREIRA, Luiz (org) **Subdesenvolvimento e Desenvolvimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- RAMOS, F, A. **Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil**. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

- RAMOS ORTIZ, J. M. **Cinema, Estado e Lutas Culturais**. Anos 50, 60 e 70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- REIS FILHO, D. A. **A revolução faltou ao encontro**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1990.
- RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. São Paulo: Record, 2000.
- _____. **O fantasma da Revolução brasileira**. São Paulo: Editora da UNESP. 2010.
- ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- ROUANET, S. P. Apresentação. In: BENJAMIN, Walter. **A origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1963.
- ROLLEMBERG, Denise e outros. (org) **A construção social dos regimes autoritários**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- SALLES GOMES, P. E. **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, J. **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.

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

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

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

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

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

_____. **Alegorias do Subdesenvolvimento**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. **“Eldorado as hell”**. KING, John; LÓPEZ, Ana M. & ALVARADO, Manuel (orgs.). *Mediating two worlds*. Londres: British Film Institute, 1993. pp. 192- 203.

WEFFORT, Francisco. **O populismo na política brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra,

_____. **Por que democracia?** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

ARTIGOS

CAPEL, Heloisa e CARMO, Leonardo. **O FILME-COLAGEM NA ESCRITURA**

VISUAL DE LUIZ ROSEMBERG FILHO. Revista de História e Estudos Culturais. vol. 9, ano IX, n. 2, 2012. 91

COELHO, Renato. **Salve Rosenberg!**. 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.

_____. **A trajetória de Luiz Rosenberg 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, vol. III, n. 16, set.-out. 1970. pp. 28-31. .

MACHADO, Luis Toledo. **“A teoria da dependência na América Latina”.** Estudos Avançados, vol. 13, num. 35, jan-abr 1999.

MACARINI, José Pedro. **A política econômica da ditadura militar no limiar do milagre brasileiro,** Campinas: ed. Unicamp. *Textos para discussão*, 1999.

MORETTIN, Eduardo. **O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro.**

Revista História: Questões e debates. UFPR, v. 38, n.1, 2003.

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 Fev./Mai. 2013 p. 181 a 204.

SINGER, Paul. **O milagre brasileiro: causas e consequências**, em Caderno Cebrap, n. 6, São Paulo, 1972.

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.

VILLAÇA, Mariana. "Memorias do Subdesenvolvimento" in GIL-LONE, Daniela (Org). **Cinema da América Latina**. São Paulo: Fundação memorial da América Latina, 2014, pp. 69-74.

Anexos



ANEXO 1

ENTREVISTA REALIZADA COM LUIZ ROSEMBERG FILHO EM 6 DE OUTUBRO DE 2017 NO RIO DE JANEIRO.

Luiz Rosemberg Filho atualmente roda curtas-metragens e procura levar uma vida modesta, com exceção de suas idas semanais ao tradicional restaurante Lamas, localizado no zonal sul carioca, no Flamengo. O cineasta nesta feita de extravagância, queixa-se da burguesia brasileira quando um senhor descortês esbarra em nossa mesa, sem nem sequer pedir desculpas pela truculência, no referido restaurante, conhecido ademais por receber no passado nomes como Brizola e Getúlio Vargas:

- Esta é a típica burguesia brasileira! – Diz Rosemberg visivelmente alterado.

Exceção de curtas-metragens é o filme recente do diretor, realizado em 2014, Dois casamentos, em que há uma crítica à instituição do casamento. Mas não é esta produção que nos interessa nesta pesquisa de mestrado e sim o filme *Crônica de um industrial* (1978), que foi o foco desta entrevista.

Na ocasião, o autor me informa do problema que a obra passou com a censura, tendo sido liberada muito em virtude do apelo importante do cineasta Nelson Pereira dos Santos junto ao DCDP. Dentre as amizades nos órgãos institucionais, encontrava-se Moniz Viana, um homem da direita e por quem o diretor guardava grande afeição e com quem ele trabalhara no INC. Questionado por Glauber Rocha da amizade, o

diretor apenas respondera que precisava ganhar dinheiro, e trabalhar no INC, precursor da Embrafilme, o ajudaria neste sentido.

A amizade com Glauber Rocha também mereceu destaque em sua fala. Foi na companhia dele que decide por fazer *Crônica de um industrial* cujo desfecho seria num barco que veleja no mar e que foi pensado por sugestão do patrono do Cinema Novo. Entre outros laços de amizade, ele me conta que Mr. Stone só poderia ser representado por um jovem, pois esta seria a representação mais fiel do imperialismo, que domina a América Latina e se apodera das riquezas do Terceiro Mundo. Além desses aspectos, passar grande parte da infância e adolescência em hospitais, devido a problemas de saúde levam-no mais tarde a procurar a psicanálise, referencia constante em seus filmes. De crítica às ideologias, ao mercado de consumo e ao imperialismo, marcas de seu cinema, advindo de uma família comunista e de classe média, crônica incorpora, nas palavras do diretor, uma discussão econômica como forma de enfrentamento aos militares. Na juventude, Rosemberg me conta que foi convidado a participar da luta armada por amigos militantes, além de ter participado do CPC da UNE durante aqueles anos. Apesar de construir uma representação do sentimento de derrota da esquerda no contexto de luta armada, mas com isto, Rosemberg não quer construir um tribunal de julgamento. O diálogo com Brecht e seu teatro épico contribui para dialogar com a direita sem aderir a ela.

ANEXO 2 – FILMOGRAFIA DE LUIZ ROSEMBERG

Levante (1962, curta-metragem, inacabado) *Balada da Página 3*
(longa-metragem, perdido) *América do Sexo* (1969), episódio Cola-
gem *Imagens* (1972)
O jardim das espumas (1970) *Assuntina das Américas* (1975) *Um*
filme familiar (1977) *Cronica de um Industrial* (1978) *Ideologia*
(1979)
Auschwitz (1980)
O santo e a vedete (1982)
Alice (1984)
Videotrip (1984)
O vampiro (1988)
Desobediência (1989)
Cinema novo (1991)
Agit-prop (1993)
Science-fiction (1993)
Experimental (1993)
Barbárie (1993)
Pornografia (1993)
As sereias (1994) *Imagens e imagens* (1994) *As máscaras* (1994)
A cadeira de Constantin (2000)
Documentário (2001)
Para Joel Yamaji (2006) *Ana Terra* (2005) *Hollywood sem filtro*
(2005) *Guerra\$* (2005)
Vigário geral (2005)
Dois atos (2005)

Passagens (2006)
Analu (2006)
O dinheiro (2007)
Patrícia (2008)
\$angue (2008)
Nossas imagens (2009) *Afeto* (2009)
O discurso das imagens (2010)
As últimas imagens de Tebas (2010)
\$em título (2010)
As figurante (2010)
Trabalho (2011)
Desertos (2011)
Fragmentos (2012)
Sobre o conceito de espetáculo (2013)
Desaprender (2013)
Linguagem (2013)
Carta a uma jovem cineasta (2014)
Farra dos brinquedos (2014)
Dois casamentos (2014)
Azougue (2015)

Como roteirista

Adyos, general (1986), de Omar L. de Barros Filho

Viva la muerte (1986), de Omar L. de Barros Filho

Filmes sobre Rosenberg

Rô, de Slvie Pierre e Georges Ulmann

Bricolage (2008), de Ricardo Miranda.

O cinema segundo Luiz Rô (2013, Super-8), de Renato Coelho

Rosemberg 70 – cinema de afeto (2015), de Cavi Borges e Cristian Caselli.

Como ator

Perdida, Carlos Alberto Prates (1976) *Gordos e magros*, Mario Carneiro (1976) *A queda*, de Ruy Guerra (1976)

Fragmentos de um discurso amoroso, Ricardo Miranda (1979)

Assim na tela como no céu, Ricardo Miranda (1991)

O espectador que o cinema esqueceu, Joel Yamaji (1991)

Janelas (2012), Clarissa Ramalho

Paixão e virtude, Ricardo Miranda (2014)

ANEXO 3 – PARECERES DA DIVISÃO DE CENSURA E
DIVERSÕES PÚBLICAS



MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

Fonte: AN/DF

PARECER Nº 3581, 99.

TÍTULO: "CRÔNICA DE UM INDUSTRIAL"

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: 18 (DEZOITO) ANOS

35 mm - LM - Color

"CRÔNICA DE UM INDUSTRIAL" é um filme simbólico, em que o personagem principal, um industrial falido, lança suas idéias, bastante diversas daquelas da época em que exercia suas atividades. Segundo ele próprio, só após perder tudo, é que passou a ter uma visão correta das coisas.

Indubitavelmente, trata-se de filme de conteúdo contestatório, de cunho sócio-político-econômico que, entretanto, não terá maior repercussão junto ao grande público, dado ao simbolismo de que se reveste. Por outro lado, somente o espectador amadurecido e politizado saberá decodificar a mensagem sugerida, embora não vejamos nisso implicações, uma vez que a premissa fundamental em que está estribada a narrativa do filme, mostrada por símbolos, os meios de comunicação já apresentam, hoje, de maneira direta. O problema das multinacionais, a exploração de trabalhadores, o poder dos grupos econômicos são fatos analisados diariamente em diversos setores da vida nacional.

Em seu decurso, são apresentadas cenas de relacionamento sexual e nudez, inclusive com exposição de pêlos pubianos, sem deter-se, no entanto, na exploração de aspectos grosseiros.

Nessas condições e, tendo-se em vista as cenas expostas no desenrolar da obra e, ainda, a temática proposta, sugerimos a liberação aos maiores de 18 (dezoito) anos.

Brasília, 06 de agosto de 1979.

Maria Angélica R. de Resende



MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

Fonte: AN/DF

PARECER Nº

9582, 99.

TÍTULO: "CRÔNICA DE UM INDUSTRIAL" - (35mm-LM-colorido).

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: 18(dezoito)anos.

"BQ" - Livre p/exportação.

Rico em situações essencialmente simbólicas, o filme retrata o drama existencial de um industrial lido, perplexo ante a vida, o entorpecimento total do continente -causado pela miséria, pela fome e pelo me do -, e a morte. Ao refletir sobre sua angústia, seus medos e frustrações, faz série de digressões efetivando discurso político eivado de críticas diretas ao regime e alegorias reforçadoras do caráter hermético da mensa gem.

Ambientado num imaginário país do continen' te americano, o filme é porta-voz de inúmeras queixas e críticas contra o capitalismo monopolista, não liberal, causador das mazelas sociais por que passa o referi do país, que é em problemática social idêntico ao nos so.

As reclamações e críticas divulgadas não tra zem o carisma do ineditismo ou de fundamentos persua sivos, quer por serem desenvolvidas numa estrutura emi nentemente simbólica, quer por transmitirem mensagem ' hermética a ponto de desinteressar a decodificação ' aos incipientes. Isento de cenas de significado por que possam ser consideradas contrárias à moral e aos bons costumes, salvaguardando a necessidade da amadure cimento mental, [REDACTED]

Brasília, 06 de agosto de 1979.

Odila GERALDA VALADARES
ODILA GERALDA VALADARES



MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

Fonte: ANDF

PARECER Nº 3583 / 19

TÍTULO: "CRÔNICA DE UM INDUSTRIAL"

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: 18 anos

Longa metragem, colorido, 35mm

BOA QUALIDADE - LIVRE PARA EXPORTAÇÃO

Gimenez, pequeno industrial, ao ter sua fábrica fechada em virtude de injunções concorrenciais de monopólios estrangeiros, põem-se, em atitude radical e fortemente influenciada por um saudoso passado, a repensar, com es pírito crítico, a estrutura política-econômica de seu país : San Vicente.

Partindo inicialmente da constatação de que o país não passou por uma fase liberal e normal de acu mulação de capital, chega a impasses sociais e morais que o le vem a praticar vários suicídios e homicídios, todos simbóli cos, como forma de protesto pessoal ou caracterizando a falên cia das instituições sócio-políticas.

Os impasses sociais, analisados na pe lícula sob uma perspectiva marxista, consistem, de um lado, - na consequência gerada pelo capital estrangeiro empregado, so bre tado, nos ramos 'dinâmicos' da expansão econômica. Assim, o capital nacional 'controla' menos a economia do que o das multinacionais. Do outro lado está o aumento da exploração da força do trabalho, feito de maneira desmedida em nome da remu neração desse capital.

Quanto aos conflitos morais, oriundos do confronto de sua situação anterior com a atual, nascem de sua não conformação em perder o poder, mesmo que para isto te nha que aliar-se aos monopólios estrangeiros, quer seja através de um consentimento tácito, implícito no silêncio ou na atonia dos movimentos, quer seja de maneira expressa. Em ambos os casos se anularia como patriota, tanto perante si, como pe rante as massas. Suicida-se.

Em que pese o exposto, a problemática dicotômica enfocada pela película é do conhecimento do públi-

segue

DPF-742



MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

Fonte: AN/DI

PARECER Nº 3583, 49

TÍTULO: "CRÔNICA DE UM INDUSTRIAL"

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: 18 anos

Longa metragem, colorido, 35mm

BOA QUALIDADE - LIVRE PARA EXPORTAÇÃO

co, pelo menos daquela parcela afeita à leitura de jornais e revistas. Por sua vez este segmento da população coincide com o daquele de opiniões já formadas.

Quanto à grande massa, com certeza, a película será cansativa e maçante e não formará opiniões mais exóticas do que já tenham. Acresce-se a isto a ausência de cenas sugestivas ou indutivas que, eventualmente, pudessem fundamentar ou facilitar a inteligência da mensagem. Ao contrário, elas dificultam essa aquisição, pois, não exprimem exatamente o enredo, isto é, não há inteira concordância entre o que se diz e o que se vê. Esta discrepância é, inequivocamente, fruto do largo uso de simbolismos, uns colocados de maneira hermética, outros aparentemente evidentes.

E mais, a mensagem, sutilmente diluída no enredo, não está imbuída de elementos que, pelo seu imediatismo, possa aplicar-se na subversão da ordem política-social. Configura-se mais um diagnóstico, sob um ponto de vista anti-capitalista, da realidade histórica por que passa o país.

~~Devido ao conteúdo político, econômico, social, e cultural, a obra é considerada de 18 anos.~~ Tal faixa etária justifica-se não só pela temática explorada, como também pela presença de nus femininos, com completa exibição de pelos pubianos, seios, nádegas, e mais, vistas rápidas de relações sexuais e do membro sexual masculino do personagem central.

Brasília, 6 de agosto de 1979

[Assinatura]
Gilberto Hortêncio de Souza

fonte: Tribuna da Imprensa, 19/11/1979

POLÍTICO, inteligente, linguagista, crítico, eficaz, afiado, é o mínimo que se pode dizer da produção de Luiz Rosenberg Filho. Justamente dessa tipo de filme é que precisamos para nos tirar do estado de torpor em relação ao nosso próprio sistema.

"Cinema brasileiro? Não gosto. Só fazem pomodachadado", é o que se ouve comumente. Só que esse tipo de repulsa ao novo não aparece do dia para a noite. Foi-se criando e fortalecendo com a enxurrada de produtos hollywoodianos aqui despejados, que nos deixaram com a vista completamente entorpecida. Reforçando essa nossa cegueira, esse novo do cinema brasileiro, os repulões dos massivos e híbridos fávulos da vida. Como isso se dá? Fácil... Esses filmes comercializados nos são caqueleques — têm como única preocupação o êxito do bilheteria. São feitos de clichês, verdades fabricadas, personarinhos superficiais e justificados. São tratados e pensados como um produto industrial, de consumo. Bom, agora, agora. Em síntese, não permitindo seus produtores formar novos comportamentos nem criar novos públicos. Aproveitam as brechas (ótimas) das instituições, para um lucro imediato. Enquanto isso, vai definindo a nossa cinematografia.

Como explica Luiz Rosenberg, "é a redução do cinema ao capital. Ao pequeno/grande capital. Na ordem das coisas, seremos sempre os sócios escravizados da multinacional. É só por esse enquadramento que golpea hoje o cinema brasileiro, na sua totalidade de valores".

Podemos pensar os cineastas que estejam comprometidos em correr o risco de mudar as regras do jogo fazendo filmes inteligentes. Compõem agora os realidades que justificam desde o cinema comercial à interferência do Estado, que evidentemente põe o cinema ideológico de cinema.

Justa milhares novas produções cinematográficas dos últimos anos que vamos encontrar de imediato os temas bem comportados, que deturam a realidade brasileira fora da tela. Não por fora como era da economia brasileira os 40 milhões de brasileiros que vivem em estado de miserabilidade absoluta. Por essa ótica, concluímos que nosso cinema acompanha o pensamento minoritário-dominante. Fomos seduzidos pelos filmes "históricos", de organismos fardados, com apoteósicas campanhas publicitárias, comumente com o milagre econômico brasileiro. Mas, através da venda oficial de independência ou morte e Batallas dos Guararapes, a ideologia reacionária jogada na tela, caindo no nosso imaginário.

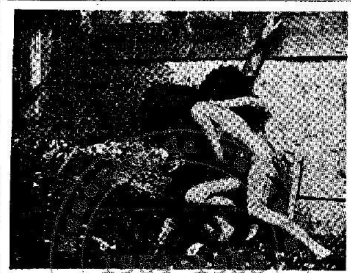
Um filme hoje, segundo Rosenberg, "para receber financiamento

CINEMA BRASILEIRO

Nossa agonia política segundo Rosenberg

MARIA CAROLINA FALCONE

É inconcebível que um filme como Crônica de Um Industrial continue morando nas prateleiras da Embrafilme, com entraves para se fazer chegar ao público.



O supracitado industrial — impotente e agoniado — em CRÔNICA DE UM INDUSTRIAL, ainda inédito no Brasil.

oficial, tem que custar muitos milhões, ser fundamentalmente burocrático e sustentar no cinema os últimos entraves da TV. Como se sabe, a TV é no Brasil um corpo ideológico do Estado e, como tal, manipula a opinião pública de modo vergonhoso. Como não ser pessimista frente a toda essa situação de abertura?"

Essa situação ideologizante travada tem sido como verdadeira uma linguagem cinematográfica pobre, linear, descritiva, caricativa e monótona, notadamente da ausência a capacidade de crítica do público. Tal proleto só tem conseguido afastar o povo das salas de exibição. Também bem sempre esses apoteósicos filmes recheados o espírito (caso de Batallas dos Guararapes).

Agonia política

Crônica de Um Industrial se que a todo esse quadro. Conteúdo de forma instigante, obra multifacetada, leva o espectador a elaborar sua própria história. Por isso mesmo, talvez, continue inédito no Brasil. No ano passado participou no Festival de Cannes da Quinzeza dos Realizadores. Um ano antes havia sido convidado para a mostra oficial desse festival, mas já estava cer-

surado no Brasil. Convidado agora para participar dos festivais de Berlim e Edimburgo em 1980... No Brasil, quando o assistirem?

Longe de Rosenberg fazer concessões, chega a apresentar um certo virtuosismo na maneira como estruturou seu filme, para atacar um discurso político — a história de nossos dias, o milagre econômico brasileiro, fase em que se destrói o empreendedor nacional e massacrado o operariado. São Vicente é o lugar nesta opo-
ni, em que Rosenberg expõe a falência da repressão como modelo político.

O autor de Crônica situa seu filme como "a parte dos tempos modernos, mas já um documento gerado de liberdade política. Um olhar profundo e calmo sobre o sofrimento de uma existência política formada no sangue, na desilusão, na farsa, no mentiro, na traição como linguagem oficial. Uma trágica visão do mundo mecânico-idealista. Na verdade, um tratado a mais de mostrar as bases do vazio emocional do mito político, das lideranças do nosso tempo..."

Crônica é uma tomada de consciência. Diz Rosenberg que "o da tomada de consciência nos le-

varia ou para as revoluções sociais ou para a certeza da morte". Seus personagens no filme optam pela morte. Seria o suicídio de uma velha consciência de trunfos, medos, angústia e impotência. O discurso político surge como uma resiliência dos impasses morais de sua industrial, irrealizado durante toda a sua vida.

Renato Coutinho aparece magistrado na pele do Industrial Gimez, que denuncia o medo, a covardia de sua classe, mas que também fracassa. É engolido pelas multinacionais.

Crônica faz uma análise da nossa civilização, em que o homem se perdeu a si mesmo. Resumiu a moralidade, a censura, a repressão, a violência como doença, a guerra, a morte. Daí, a existência das crises, do dor, do fracasso, da morte, do capital, do consumo, da produção — dispositivos que reduzem o homem a uma papa aturada do stet que. Dispositivos que transformam o povo numa lâmina rebanho humano. Tudo isto Rosenberg joga na nossa consciência. E mais que uma análise coletiva de alienação, lucra os grandes monopólios, as multinacionais.

O personagem Gimez tem noção de tudo isto. Em algum momento late, mas preferiu se acomodar em sua conservadorismo. Como se acomoda nossa empreitada, que ao tomar consciência de sua impotência recorre instintivamente à opressão.

"A nossa geração também se criou completa o cinema. Foi fazer filmes industriais, com os velhos slogans de conquista do público, com o povo-espectador mantido burramente no estúdio".

Expondo nossa agonia política — nossa agonia — Crônica de Um Industrial foi feito para não nos deixar este na letargia, para a qual andam contribuindo em massa nossos realizadores.

Rosenberg, após analisar os corpos do poder, seus dispositivos, as aspirações, lutas, sonhos, conclui que "do lixo histórico só se salva o povo". Na tela, essa afirmação aparece em imagens que traduzem um sentido de dignidade na existência de classe operária, um sorriso quase de religiosidade, sublinhado pelo Evangelho Segundo São Mateus, de Rieh.

Certo filme de Luiz Rosenberg Filho continua censuradíssimo: Assunção das Américas.

"Se Assunção já era um rompanito radical com a mentira do consumo e da produção", diz seu autor, Crônica leva esse radicalismo — a tragédia da consciência de um cinema trabalhado.

Crônica de Um Industrial devia estar nas telas, e não nas gavetas da Embrafilme. Precisamos ter contato com filmes inteligentes para que um dia esse caso não seja do cinema brasileiro.

CINEMA II

Sergio Habib

Censura e amargura

Esses são os problemas mais graves de uma determinada república: operários mal pagos, subdesenvolvimento, miséria e, para completar, a presença maciça de multinacionais. Brasil? Bem, a tal república chama-se São Vicente. Fictícia, nela transcorre a ação de *Crônica de um Industrial*, de Luiz Rozemberg Filho, relegado ao limbo pela censura que, a julgar pela euforia que assola o país, irá agora permitir que vejamos tudo o que não podíamos ver por ser considerado grande perigo à segurança nacional. Teria sido esta a alegação do Departamento de Censura e Diversões Públicas, na gestão do sr. Rogério Nunes. Seu sucessor, José Vieira Madeira, tido oficialmente como um "liberal" apresentou as novas diretrizes do DCDP, cujas falcatruas, todavia, lhe permitem fazer o que bem entender. Assim, ninguém poderá se espantar caso *Crônica de um Industrial* seja novamente enquadrado dentro do item da segurança nacional. Ou, ao invés, para soar mais atual, o filme pode ser considerado atentatório ao regime representativo democrático (sic).

Segundo Rozemberg, *Crônica* "é um longo flash back sobre o discurso da ideologia dominante onde o personagem principal, um industrial, é obrigado a negociar sua 'fábrica'". É complementar: "As melhores cenas vêm sempre de fora e o personagem faz longa autorreflexão, que são as etapas da trilha; quando jovem, desejava ser politicamente ativo; o radicalismo dos primeiros momentos, os delitos da alta burguesia, a má formação política, as primeiras decepções, o discurso do suicídio, e, finalmente, a morte. Ele se atira no mar na tentativa de purificar-se. Mas historicamente não tem salvação". Não obstante o que possa nossa imaginação criar em torno desse entrecho, Rozemberg assevera que "o filme não propõe revelação, não acredito que isso seja tarefa para o cinema. Se há algum discurso é o do desânimo".

Crônica, ainda nas palavras de Rozemberg, "é a exorcização de 35 anos de envolvimento político com traumas, miséria, paixões, medos, solidão, contradições e análise".

Ele cita a importância de sua Godard, Pasolini, Losey, Straub, Bertolucci e Bergman em sua formação e no filme. Filme que traz muito, também, de Reich. A hipocrisia dos líderes a seu povo; o método da mistificação, bajulação, glorificação do sofrimento; os líderes como pessoas à altura da força-potência do Estado e da falsa grandeza nacional etc. etc. O filme procura versar, ainda, com Reich e "um apelo científico a Freud e Gramsci", acerca das relações entre civilização, "mecânica ocidental e o prazer". "Como o homem não consegue criar novos meios de existência, em toda a sua passagem pela terra, a partir da própria solidão, só edificou a negação do seu próprio discurso do prazer", diz Rozemberg.

Uma vez que o cineasta procura investigar os meandros morbidos da sociedade capitalista de uma forma certamente agressiva, por que reichiana, e fúrida, idem os censores da abertura poderão verse diretamente atingidos. Então, para tentar ludibriar a opinião pública, em vez de considerar o filme um atentado contra o encaminha do processo democrático, poderão simplesmente criminalizá-lo com o rótulo de "pornográfico". Depende, também, muito, claro, das cenas de nudez. Rozemberg garante: "Sem trair o cinema e o espectador dopados pela imitação do produto externo, *Crônica* é um leque de variações dos movimentos da nossa agonia política".

Para quem não se lembra mais ou nunca soube, no ano passado o filme recebeu um convite para participar do Festival de Cannes. Não foi porque ficou preso em Brasília. Como resposta, Cannes se recusou a aceitar outro filme brasileiro, que seria *Tudo Bem*, de

Arnaldo Jabur. Apesar de retido no Planalto, *Crônica* chegou a ser inscrito no Festival de Brasília/78. Porém, a comissão encarregada de selecionar os títulos para a mostra competitiva sequer pôde vê-lo. Os homens seguraram. Dentro de suas possibilidades, Rozemberg tentou de tudo para levá-lo para o badalado certame francês. E tanto demorou, que só conseguiu garantir a presença de filme para o Festival de Cannes deste ano, para o qual tem lugar marcado numa mostra paralela.

E, desta vez vai mesmo. Ao retornar, Rozemberg pretende entrar com o pedido de revisão. Há um ano, de dila que em entrevistas que *Crônica* é inofensivo: "A censura deu a ele o papel de coquetel-molotov. Mas é simplesmente um filme". Luiz Rozemberg Filho, 36 anos, é um homem amargurado. Nunca o vi, nem a seus sete filmes (*Levante*, *Balada da Página Três*, *América do Sexo*, *Jardim das Espumas* e *Assuntina das Américas*, também interdito), mas sei que lhe sobram razões para se-lo. No caso, não custa observar, censura rima com amargura.

E o que diz, a propósito de sua obra, a nossa crítica? Desconheço uma opinião mais generalizada como temos de cineastas outros que tiveram mais sorte. Há tempos, entretanto, ouvi sobre ela, em separado, os pareceres de dois especialistas da imprensa carioca. O profundo admirador da filmografia em questão, atiançou que *Jardim das Espumas* é de fazer inveja até a Glauber Rocha. Já o outro, sentenciou que feita a Rozemberg sobretudo sutileza. Só que se trata de um crítico extremamente adicto às embalagens dos filmes que aprecia, sendo, por sinal, um dos principais entusiastas de Bruno Barreto - cujo trabalho mérito, senão o único, reside em seu empenho artesanal, que foi chamado, por Rozemberg, quando frequentava as páginas do jornal *Versus*, de "o grosso que satisfaz".

fonte: Última Hora, 01/06/1978

Como matar um cineasta brasileiro?

Três filmes definitivamente proibidos pela Censura, um "meio proibido, meio liberado", um prêmio especial do Juri de Toulon (na França), com um filme concorrente como representante do México, Luis Rosenberg Filho é um cineasta brasileiro que está sendo morto aos poucos. O público não o conhece e alguns colegas de profissão dão conselhos mentais, por que você faz isso? Não sabia que ia ser proibido? Engano, que seus filmes não têm um teor imediatamente político? "Crônica de Um Industrial", por exemplo, é uma meditação sobre a política, o capitalismo, o poder, a morte, o amor. Sem panfletagem. Mas essa meditação não viria a abalar os alicerces do regime, se lançada em alguma sala. Então, por quê?

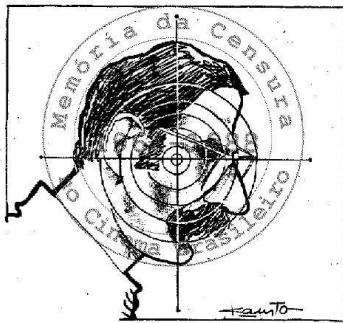
Jean-Claude Bernardet

Como matar um cineasta? Parece um truque, talvez, da maldade da comédia de nation. Mas essas metódicas não são recomendáveis e cinema lá os torres excessivamente trágica e podem matar o público. Além do mais, não se pode não provocar um prazer duradouro no assunto. Também está previsto pelo Código Penal, o que poderia, eventualmente, motivar algumas penas e talvez, talvez, talvez. Assim, esta pena se aplica como o cineasta Luis Rosenberg Filho. Rosenberg fez filmes desde 1958: BALADA DA MAGINA (1958), mas não teve o prazer de ver lançado nenhum de seus quatro ou cinco filmes de longa metragem, em consequência de uma conjuntura da censura, produções e distribuidores. O "BALADA" não foi lançado porque os produtores não gostaram do filme. De Rosenberg, ASSUNTOS DAS AMÉRICAS (1976) e CRÔNICA DE UM INDUSTRIAL (1978) não foram lançados porque a censura os considerou não adequados para todos os territórios nacionais e sua decisão relativa a CRÔNICA, provavelmente o filme ter sido enviado exclusivamente pelo filme Festival de Cannes. A distribuidora desses dois filmes, a Embrafilme, não demonstra a menor intenção de liberar o filme, apesar de ela ser, como distribuidora, responsável pela comercialização dos filmes. Mas para isso criar, assim, de fato, em um exemplo, que não se ganha tanto dinheiro com outros filmes.

Especially a esta proibição total o filme que Rosenberg fez em 1972, ANJO DAS ESPERANÇAS, não proibido apenas até maio de 1972, foi meio liberado e vagamente lançado com uma hora e trinta minutos de duração, após a aprovação da comissão de censura, e foi em 1972, ANJO DAS ESPERANÇAS, não proibido.

O santo silêncio

Mas não se pode censurar morte um cineasta. O tipo de cinema que pratica Rosenberg não é comercial, mas se dedica a fazer um grande trabalho, e este não



é uma obra de vanguarda internacional, mas material. Logo, a sua atuação não se limita para a imprensa, mas o meio profissional e cinematográfico. Seus filmes se apresentam como obras em favor da liberdade de expressão, equilíbrio, mudança, mas a luta em torno de filmes específicos, neste momento de extrema coerência que vive o cinema brasileiro, está desqualificando a obra de um cineasta que segue essencialmente os princípios e princípios. A produção de ASSUNTOS DAS AMÉRICAS, juntamente com o projeto para o filme de CARLOS R. VITA SEVERINA em Santo Vito, a produção lançada em FRANCO ASSADO de Carlos

Venezia, e outros filmes não movem, no ano passado, sendo com uma única por parte dos cineastas. Quando a CRÔNICA, foi proibido "na sala silenciosa de todos nós", como diz Rosenberg.

Os colegas de Rosenberg preferem lidar com o cinema, mesmo por que eles não sabem o que sabem, antes de produzir seu filme, que ele se apresenta antes de todos os outros que queríamos. Ocorre que Rosenberg se nega a liberar a censura de seu projeto de trabalho. Primeiro, ele diz o que quer fazer, depois ele vai fazer, pois ele não se nega a liberar a censura de seu comportamento lançado pelo dia que corre.

Nem comércio, nem panfleto

Outra barreira encontrada por Rosenberg é o seu estilo. Seus filmes não contam histórias, nem dão um teor imediatamente político. CRÔNICA está cheio de episódios de morte de Raul, dentro, mas em torno dele, Rosenberg não levanta nenhuma bandeira utilitária de imediato. Claro que CRÔNICA tem um tema importante: um empresário nacionalizado. Mas o filme é uma meditação sobre a política, o capitalismo, o poder, a morte, a liberdade, o amor. Por mais que o filme apresente um estilo tão recentemente do apertado, por mais que apresente marcas de empresas multinacionais, e uma linguagem de "terra panfletária" assim CRÔNICA, a linguagem a a linguagem de Rosenberg, em geral, não são características em termos comerciais e de conquista de mercado (amparar o público do cinema brasileiro), nem são recuperáveis pela intelectualidade progressista.

Dai a pergunta por que proibir Rosenberg? Seu cinema não mobiliza grandes plateias, nem sensibiliza a intelectualidade cinematográfica ou não. Não é a meditação de CRÔNICA que se lança em uma obra pequena sala, mas a abalar os alicerces políticos e morais do atual regime. Rosenberg é proibido por um lado, porque o governo e o público e, no fundo, porque não tem, que ele não tem condições de sobreviver a melhor forma de mercado. Por outro lado, porque que Rosenberg serve de exemplo, do proibido e não se trata nem mais de proibir os filmes de Rosenberg, mas sim de proibir o projeto, a censura lembra aos outros cineastas que alguma forma de interferência deve ser integrada na produção de criação. Com exceção, não há terreno para o diálogo com ela.

Para o público brasileiro, Luis Rosenberg está cheio a ser um cineasta, pois seu trabalho é diferente e desconhecido. Ele seria cineasta apenas para os amigos, não fosse o prêmio especial que lhe foi concedido no Festival Internacional de Toulon (França) com um filme sem que conhecesse como representante do México.

fonte: Folha de São Paulo, 07/05/1978

Solidão cósmica

Jairo Ferreira

Enquanto aguarda o veredito sobre "Assuntina das Américas", que a Censura mantém há um ano na difícil situação de não liberar nem proibir, o cineasta Luis Rosenberg Filho já está com novo longa-metragem pronto: "Crônica de um Industrial", um filme que dividiu o público na recente mostra Perspectivas do Cinema Brasileiro, feita no Rio pela Cinemateca do MAM. Esse filme deverá ser exibido brevemente em São Paulo, pelo Museu da Imagem e do Som, talvez como parte de um ciclo de filmes de Rosenberg, a essas alturas já considerado como o mais "maldito" dos cineastas brasileiros.

Rosenberg está no cinema há 11 anos, e nunca teve a alegria de ver um filme seu em lançamento comercial. Sua filmografia compreende "Balada da Página 9" (1967), que até hoje não foi exibido; "América do Sexo", (1970), em três episódios, que também não foi exibido; "Jardim das Espumas", (1971), que a Europa viu e os exibidores daqui não quiseram lançar; "Imagens", uma obra-prima sobre a impotência em todos os sentidos; "Assuntina das Américas", (1975), anti musical sobre a realidade brasileira que leva o Cinema Udigrudí ao paroxismo.

A propósito de "Crônica de um Industrial", que alguns definiram como "um Terra em Transe dos anos 70" ou "um vô sobre a alma humana" e que outros julgam "um filme mais moral do que político", Rosenberg faz comentários contundentes:

"Quero acreditar naquilo que acredito. Quero acreditar que nada daquilo que é considerado justo, certo e verdadeiro é justo, certo e verdadeiro. Quero, principalmente, manter os olhos abertos e (mesmo simbolicamente) o dedo no gatilho. Eu não estou atrás de certezas, eu procuro as dúvidas, as impossibilidades, essa espécie de luta corporal conosco mesmo. Hoje no Brasil se está justificando tudo: do "cinema" falsamente atuante, meramente comercial, à interferência maligna do Estado, que por todos os meios "diplomáticos" interfere no discurso ideológico do cinema. Um filme hoje, para receber financiamento oficial, tem que custar muitos milhões ser fundamentalmente burro e sustentar no elenco os péssimos canastrões da TV."

Mas, afinal, o que é "Crônica de um Industrial"? Rosenberg recusa-se a contar a história do filme, "porque isso é uma convenção que só faz sentido em colunas de filmes na tevê". Mas termina dando pistas para se saber o que é o filme: a exorcização de 35 anos de envolvimento político com traumas, miséria, paixões, medos, reclusos, solidão, contradições e análise. O filme traz à tona todas as contradições do vazio existencial do homem político. "Particularmente, o que me levou a viver politicamente o cinema pode ser também o que me levará a morrer: a amarga certeza de estar só".

Ps: Esta nota já estava pronta, quando recebi a última notícia: "Crônica de um Industrial" foi convidado para representar o Brasil na Quinzêna dos Reali-

zadores no Festival de Cannes que começa este mês. Só que há um problema: a Censura ainda não liberou o filme.

fonte: Folha de São Paulo, 02/06/1978

O Brasil ficou sem representante oficial no Festival de Cannes,
enquanto Paris assistia a mais de 40 velhos filmes nacionais.

A "Crônica" proibida de Rosenberg

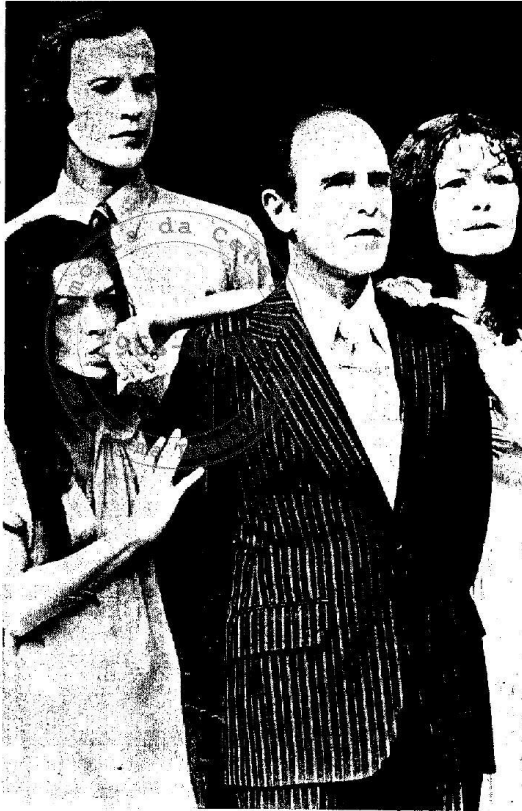
JAIR FERRER

Embora mais de uma dezena de filmes brasileiros tenham sido exibidos em Cannes, os "Quilômetros de Realizações", "Mecanismo Filmo" e o selo "Um Certo Olhar", o cinema brasileiro praticamente esteve ausente desse festival. Uma ausência totalmente absurda, que de certa forma, tentamos estranhamente compensar com a exibição simultânea de outros trinta filmes nacionais na retrospectiva "Os Anos de Cinema Brasileiro", promovida pela Embratelina no Palais de Chaillot, em Paris.

Agora que o festival já terminou, deixando saudades lamentáveis, inclusive porque não foi só o Brasil mas o Terceiro Mundo de forma geral que esteve ausente, impõe-se a constatação: esse estufo de promoção do cinema brasileiro no Exterior é perfeitamente inútil, além de inaproveitável, pois representa um desperdício de potencialidades que teriam muito mais fuste aqui mesmo no mercado interno. A única participação que realmente pesa na balança — a oficial, com todas suas honrarias — não se concretizou: alguns dias antes do início do festival, a Censura brasileira surpreendeu a todos, interditando "Crônica de um Industrial", de Luis Rosenberg Filho. Isso foi, claro, um verdadeiro balde de água fria na direção de Cannes que, a essas alturas, já tinha aceito o filme como representante oficial do Brasil.

Como se sabe, a Censura costuma liberar certos filmes nacionais somente para exibição no Exterior. Isso é o caso de "Assíntota das Américas", o filme anterior de Rosenberg e de "Prata Palmares", de André Faria, que ainda garantirá alguma polémica no Festival de Cannes de ano passado. Rosenberg diz que "Crônica de um Industrial" foi visto por cinco comissões de Censura e um dos censuradores chegou a confessar que "é com dar no coração que voume interditar esse filme", embora os motivos da interdição não tenham sido comunicados por escrito, como se faz normalmente. E como um pouco de especulação não faz mal a ninguém, o que se desprende desses censuradores melancólicos é que se eles mesmos acharam que o filme, por seu alto nível, poderia até mesmo ganhar uma Palma de Ouro em Cannes, o que criaria uma situação difícil no mercado interno: o grande público estaria interessado em assistir a um filme que não exterior: poderia ver.

Quando Rosenberg promoveu sessões do filme para convidados, no Rio e em São Paulo, que dar prioridade à discussão do problema da Censura. Como se sabe, não há problema em exibir, em sessão fechada, um filme que está interditado, mas a que acontece é muito curioso: essas expectadoras privilegiadas, uma minoria dentro da minoria, esqueceram de reconhecer ao diretor e passaram a discutir apenas e exclusivamente o filme. Quanto à atitude da Censura, ninguém arris- ta um comentário, como se o filme já



Os atores de "Crônica de um industrial": Auro Mello, Eduardo Machado, Ranira Guinão e Kátia Grunberg, mesquiados como condôminos depois das mais apocalípticas impugnações estrangeiras.

Índice remissivo

- alegoria...11, 19, 20, 21, 22, 23,
24, 31, 33, 38, 55, 58, 59,
76, 90, 109, 114, 126, 144,
146
- análise filmica11, 12, 27, 29,
55, 99, 143, 144
- burguesia..... 82, 161
- censura ...11, 12, 16, 24, 26, 36,
42, 44, 48, 49, 50, 51, 58,
65, 66, 67, 71, 73, 75, 77,
143, 145, 155, 161
- cinema brasileiro12, 17, 19, 25,
44, 46, 49, 50, 52, 62, 63,
66, 144, 149, 152, 155, 156
- CinemaMarginal.11, 15, 17, 25,
26, 42, 44, 46, 50, 52, 53,
56, 60, 138, 143
- dependência 12, 13, 26, 39, 81,
120, 135, 136, 137, 138, 142,
145, 157
- dependência econômica12, 26,
120, 135
- derrota da esquerda 12, 16, 26,
29, 38, 39, 79, 80, 81, 97,
99, 105, 120, 122, 142, 146,
147, 162
- desenvolvimento.....18, 29, 44,
46, 53, 81, 123, 129, 131,
132, 134, 135, 137, 138, 139,
140, 145, 152, 154
- ditadura 39, 63, 85, 88, 92, 97,
98, 99, 100, 101, 102, 103,
104, 105, 106, 108, 120, 122,
125, 130, 151, 153, 155, 157
- Embrafilme . 11, 16, 24, 25, 26,
37, 42, 43, 44, 45, 46, 48,
49, 58, 60, 61, 62, 64, 66,
67, 68, 69, 70, 74, 145, 151,
162
- entreguista34, 61, 148
- esquerdas 18, 38, 92, 101, 103,
116, 149
- golpe 12, 63, 65, 100, 101, 103,
104, 120, 122, 131, 136, 149,
153, 154
- guerrilha . 88, 97, 98, 104, 122,
158
- História 8, 13, 15, 17, 27, 37,

92, 101, 129, 145, 149, 153, 154, 157	99, 100, 103, 122, 131, 153, 154
ideologia35, 106	Rosa Luxemburgo .18, 85, 106, 107
independente45, 49, 56, 61	trabalhadores . 18, 31, 116, 127, 128, 129, 130, 136
PCB..... 64, 92	
regime militar .. 24, 39, 43, 59, 71, 80, 82, 92, 94, 97, 98,	



Formato: 14x21cm
Tipologia: Georgia
Número de Páginas: 178
Todos os direitos reservados
2026
Impresso no Brasil



Ao analisar o filme *Crônica de um Industrial* (Luiz Rosenberg Filho, 1978) Izabella Cardoso da Silva ilumina uma obra que foi produzida na interseção do Cinema Novo e do Cinema Marginal, abarcando feridas latentes no Brasil dos anos setenta: a derrota da esquerda armada, a luta pela anistia, a dependência econômica, a dificuldade dos artistas em se comunicar com o grande público. Concebido como uma sofisticada alegoria ambientada no país fictício de San Vicente, cujo protagonista é Gimenez, um ex-militante na pele de um industrial em crise, o filme é cuidadosamente decupado pela historiadora, que mapeia temas e polêmicas que atravessam a trama, explora a documentação histórica acerca da censura sofrida, analisa artigos de época que repercutem a recepção pela crítica, e ainda se vale de uma interessante entrevista por ela realizada ao cineasta, em 2017. Em sua pesquisa, Izabella também mergulha na estética do filme, permeada pela violência que estrutura o enredo, pela beleza trágica do jovem casal Rosa e Ernesto, pelo barroquismo dos cenários e a dramaticidade da trilha sonora, oferecendo ao leitor uma chave de interpretação do filme em toda sua potencialidade como objeto e fonte para reflexões ainda atuais e relevantes sobre a nossa história.

Mariana Villaça
(Universidade Federal de São Paulo)



Scan me

