



Núcleo Interdisciplinar de Estudos e Pesquisas sobre Marx e o Marxismo

## Marx e o Marxismo 2011: teoria e prática

Universidade Federal Fluminense – Niterói – RJ – de 28/11/2011 a 01/12/2011

TÍTULO DO TRABALHO			
<b>O Cinema Brasileiro e a Construção da Repressão Militar – a denúncia como busca da memória nacional</b>			
AUTOR	INSTITUIÇÃO (POR EXTENSO)	Sigla	Vínculo
<b>Allan Santin Garcia</b>	Universidade Federal do Rio Grande do Sul	UFRGS	Grad.
COAUTOR 2			
<b>Fernanda Valada Machado</b>	Universidade Fed. do Rio Grande do Sul	UFRGS	Grad.
COAUTOR 3			
<b>Fernando Dias Lopes</b>	Universidade Fed. do Rio Grande do Sul	UFRGS	Docente
RESUMO (ATÉ 20 LINHAS)			
<p>Procuraremos visualizar parte dos mecanismos do entrelaçamento entre a ideologia da classe dominante e o cinema nacional, analisando os mecanismos de controle ideológicos na ideia de indústria cultural. Ao induzir a construção da memória através da denúncia, construindo a análise da história por parte do espectador. Dentro do capítulo mais nebuloso de nossa história recente, a Ditadura Militar, selecionamos filmes produzidos durante o transcorrer da abertura democrática, os quais retratassem a resistência ao Regime e que tivesse especial enfoque no aparato repressor do sistema: "Pra Frente, Brasil" de Roberto Farias, "O bom burguês" de Oswaldo Caldeira e "Cabra marcado pra morrer" de Eduardo Coutinho, foram escolhidos por preencherem esses requisitos. Nesses filmes, através da interpretação de suas personagens e da prospecção de seus enredos, buscaremos a fonte da construção ideológica do período em que suas produções ocorreram e como os filmes entram em conformidade com a idéia do debate, ou seja, como a contemporaneidade discorre a cerca dos temas históricos. Dentro da análise marxista, com a base no cinema e na indústria cultural, transcorremos sobre a qual a representação do Regime Militar as produções se utilizaram para expressar a ideologia de seus realizadores. Assim, através da análise das personagens e dos enredos das produções, pode-se verificar qual papel cumpriu o cinema na construção da percepção sócio-histórica dentro da euforia da abertura democrática do país, assim como, isso se reflete na perspectiva de identificação do público para com o ser transgressor no regime.</p>			
PALAVRAS-CHAVE (ATÉ TRÊS)			
Cinema, Denúncia, Memória			
ABSTRACT			
<p>We Will try to understand the mechanisms of entanglement between the ideology of the dominate class and the national cinema, analyzing the mechanisms of ideological control in the idea of cultural industry. By inducing the construction of memory throughout denounces, building a historic analysis to the spectators. Within the most nebulous chapter of our recent history, the Military Dictatorship, we selected films that were produced during the course of the democratic opening, which portray the resistance to the regime and had a special focus on the repressive apparatus of the system: "Pra Frente, Brasil" by Roberto Farias, "O Bom Burguês " Oswaldo Caldeira and "Cabra Marcado para Morrer" by Eduardo Coutinho, were chosen because they fulfilled these requirements. In these films, through interpretation of their characters and the exploration of their plots, we will seek the source of the ideological construction of the period in which their production occurred and how movies come into line with the idea of the debate, that is, as the contemporary discourses about historical themes. Within the Marxist analysis, with the base film and culture industry, which passed on the representation of the military regime yields were used to express the ideology of its directors. Thus, by analyzing the characters and plots of productions, we can see what role fulfilled in the construction of the cinema socio-historical insight into the euphoria of the country's democratic opening, and this is reflected in the perspective of identifying to the public the being of transgression in the political regime.</p>			
KEYWORDS			
Cinema, Memory, Denounce			

## 1. História e cinema: Onde se encontra o passado?

O passado é, portanto, uma dimensão permanente da consciência humana, um componente inevitável das instituições, valores e outros padrões da sociedade humana. O problema para os historiadores é analisar a natureza desse “sentido do passado” na sociedade e localizar suas mudanças e transformações. (HOBSBAWN, 1997, p.22)

As dificuldades em se ter consciência de um fato contemporâneo, como fato histórico é o que irá nortear em grande parte a nossa análise, mais do que se ter em mente esse problemas, nos encontramos ainda já em um período posterior ao que aqui declaramos ser a contemporaneidade do objeto. Quando colocado como história fatos que ainda se encontram influenciando o presente, as dificuldades se ampliam, pois a aqui ainda se encontra a própria experiência viva do acontecimento. Seja pelas dificuldades documentais ou até mesmo pelas próprias dificuldades em se compreender o presente por não se ter a maior arma do historiador o retrospecto factual, não podemos negar a importância daqueles que buscam historiografar o seu próprio tempo, que buscam qual é a memória de seu tempo.

A histografia não apenas é expressa nos meios acadêmicos, a manifestação social através de textos jornalísticos e através da arte são meios do presente organizar a sua memória em construção, a final a história dos diferentes povos é contínua não sendo possível apenas declarar como história somente os acontecimentos em torno de grandes transformações, o tempo social se constrói em si mesmo. Não seriam poucos os indivíduos que passaram por transformações sociais sem se ter em conta sobre o que a história anunciava, a representação do presente em nossa vivência nos coíbe de ter plena consciência de nós como agentes da história, sendo que aqueles que ousam se manifestar contra o senso comum da imutabilidade se tornam geralmente revolucionários da literatura, das artes, das ciências sociais em geral.

O ponto sobre a criação da memória contemporânea o qual queremos tratar nesse ensaio é qual o papel do cinema nessa identificação para com a sociedade contemporânea. O cinema passou a ser a arte de maior difusão entre os ramos sociais, e que tem influenciado distintas gerações ao construir a imagem de um momento o qual não estávamos presentes. O cinema ao buscar retratar a memória social de seu próprio período é uma boa base de documentação das necessidades de construir uma memória que parta transparecem sobre o período datado. O cineasta não pode ser isento de valores, como qualquer ser humano carrega consigo a bagagem de sua consciência de suas experiências, ao retratar na forme de arte seus valores, os imortaliza as próximas gerações.

Entre cinema e história, as interferências são múltiplas, por exemplo: na confluência ente história que se faz e a história compreendida como relação do nosso tempo, como explicação o devir das sociedades. Em todos esses pontos o cinema intervém. (FERRO, 1993, p.15)

O cinema como fonte da história, recria o cenário e os diálogos que mesmo não tendo sua base factual corroboram com a visão de mundo que está na sociedade momento, no caso do filme em que coloca o próprio presente na história. A memória social repassa pelos caminhos da arte, é refletida como mecanismo de apresentação do passado de transmissão para o futuro. Os meios de informação seguem um propósito a ideologia dominante e aqueles que rompem a lógica da mera reprodução das classes dominantes já em si fazem parte da memória na história. O cinema quando transgride as barreiras da ideologia da dominação se torna um agente de transformação social ao buscar informar ao presente as peripécias de um período que ainda não está acabado. A distinção entre passado, presente e futuro, encontra muitas dificuldades em delimitar uma linha clara para a diferenciação de períodos, sendo que quando nos propusemos a compreender o presente as dificuldades quanto a essa linha são ampliadas. Aqui não nos propusemos a responder sobre as dificuldades de como se retratar o presente dentro da linha cronológica da história, apenas levantar as dificuldades que se tem, e também levantar o papel importante que as manifestações artísticas conferem a compreensão da memória do período em questão no qual são formuladas, no qual são o próprio objeto da história.

## 2. A História no Presente- A Repressão Militar no Cinema

[...] onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade, e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura intelectual, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do Cinema Novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e as sua profissão a serviço das causas importantes do seu tempo, aí o haverá um germe do Cinema Novo. (ROCHA – Manifesto: A Estética da Fome)

Com o fim da linha dura no poder, os anos que se seguiram no governo militar do general Ernesto Geisel e a sua “abertura lenta, gradual e segura”, foram de intensas transformações,

modificaram profundamente as estruturas políticas que haviam se consolidado durante os anos anteriores. O milagre não mais demonstrava sua santidade sobre a economia brasileira, a censura, inicialmente apenas nos jornais ditos mais conservadores, foi gradativamente sendo banida, a oposição armada ao regime se encontrava praticamente acabada, no entanto, o aparelho repressor se encontrava a mil, e seu desmanche não seria de fácil concretização ao governo. A geração que lutara contra o AI-5 logo em seus primeiros momentos de repressão, não estava mais atuando na vida política, haviam sido exilados, estavam quietos depois das barbáries vividas no cárcere ou mortos, a oposição ao regime agora viria de uma nova geração, uma geração que não mais dizia “Abaixo a ditadura”, mas sim demandavam a ampla liberdade democrática. As perdas eleitorais na esfera estadual em 1974 da ARENA, para o MDB deixava claro que o caminho estava convergindo para mudanças. Enquanto as autoridades da repressão se concentravam em dismantelar o “Partidão” e combater a tensão das movimentações estudantis, o corpo da resistência ao regime ia se formando no ambiente sindical, com destaque as grandes movimentações que o ABC paulista viria protagonizar (GASPARI, p.407). O cinema durante a reestruturação dos movimentos sociais que ocorreu durante o início dos anos 80, também foi fonte de resistência, a geração de filmes que viriam a serem lançados no início dessa década deixa claro as intenções de denúncia dos cineastas, o que acarretou em uma séria reação das forças conservadores que ainda compunham o governo.

O cinema nacional havia perdido a sua essência na contestação social, os filmes com uma temática mais profunda das mazelas sociais havia perecido a censura. A era de ouro do cinema nacional, o Cinema Novo, o qual com a estética da fome pela óptica do cinema de autor demonstraram pelos intelectuais de esquerda o intuito de conscientizar o espectador dos problemas sociais do Brasil, da relação de dependência, tanto econômico como política em que o país se encontrava. Ao levar para as salas de cinema a voz do oprimido, o cinema novo criou uma identidade do mundo rural, mas de maneira a usar o ideário nacionalista conjugado com um recorte classista, ou seja, que os brasileiros se reconheçam como povo e subjugados pela mesma exploração. Esse reconhecimento que encontra dentro do ideal da identificação por uma história em comum se vislumbraria na lenta abertura política através da denuncia social, a primeira geração de filmes que dedicariam seus enredos ao seu passado histórico recentes, em uma linha deformada do não tão passado assim, buscou a conferir uma identidade nacional do período, não uma identificação com o Brasil economicamente atrasado, mas com o Brasil político (ou melhor, com dentro da alienação social), com o Brasil torturado pela repressão, de um país sem voz, sem identificação política. A memória do passado é o que possibilita a identificação de como ser povo no presente, a construção de um futuro deve deter no passado seu exemplo, mesmo bem como sabemos a história pode ser manipulada a algum fim necessário a manutenção da ordem, como a foi

no período militar. No entanto, não é disso que tratava essa geração de filmes que ousaram tratar da repressão como panorama histórico ao seu enredo e na construção de suas personagens, essa geração buscou romper as barreiras da história da “ordem e progresso”, buscou demonstrar a repressão social, política e econômica que o país estava vivendo. Rompeu o círculo de alienação da história, buscou na denúncia a memória da repressão, a memória política da nação.

### 3. Embrafilme: Produtores e Militares

Após o golpe, a primeira atitude dos ditadores em relação ao cinema vem com o Decreto-Lei número 43, de 18 de Novembro de 1966, que declara:

Art. 1º - É criado o Instituto Nacional de Cinema (INC), com o objetivo de formular e executar a política governamental relativa à produção, importação, distribuição e exibição de filmes, ao desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira, ao seu fomento cultural e à sua promoção no exterior.

Sobre a constituição desse primeiro dispositivo legal, Alcino Teixeira de Mello (1978) coloca o fato de que os trabalhos preliminares de elaboração desse projeto foram mantidos em sigilo absoluto, inclusive prejudicando a participação de partes altamente interessadas ao tolhir o debate mais profundo acerca dos problemas da incipiente indústria cinematográfica brasileira, pelo receio de que a promulgação dessa lei viesse a ser frustrada pelos poderosos representantes do cinema estrangeiro. E será essa a parte do conflito político imanente nessa entidade: uma disputa entre os produtores nacionais (alguns inclusive com ligações com o cinema novo) com sua proposta de fomento nacional em embate com a abertura proposta por parte das produtoras internacionais (fundamentalmente estadunidenses) e exibidores que obtinham altos lucros com os filmes estrangeiros.

Ao contrário da legislação anterior (à criação do INC), em que os órgãos governamentais apenas propunham ou recomendavam financiamentos, ou, além disso, eram apenas regulados pelos órgãos de censura; com o INC, o Estado brasileiro assumiu o fomento da produção de filmes além de arcar com nível maior de responsabilidade em relação a toda a cadeia produtiva do audiovisual. Depois de um grande préstimo como mecanismo pioneiro, como relatou o Ministro Ney Braga ao Senhor Presidente à época da extinção do INC:

[depois de] abrir caminhos para a implementação de uma indústria cinematográfica vigorosa, seja pelo estabelecimento de normas e resoluções tendentes a disciplinar e harmonizar os interesses entre produtores, distribuidores e exibidores, e assegurar o aceso, por lei, ao mercado interno, seja através da concessão de estímulos financeiros ou de promoção do filme nacional no exterior. (MELLO, 1978, p. 60)

O INC foi extinto pelo decreto-lei 6.281, de 9 de dezembro de 1975. Mas se remontarmos a efetividade de suas ações como organismo, vemos que há um esvaziamento de função a partir da criação da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S. A.) e também pelo fato de haver uma morosidade na aprovação do Regimento Interno do INC, acarretando assim numa dificuldade material de alocação de pessoal para essa autarquia federal, enfim, houve um deliberado movimento por parte do Governo Federal para que a Embrafilme englobasse as funções do INC.

A Embrafilme foi criada como uma empresa de economia mista (decreto-lei Nº 862, de 12 de setembro de 1969), onde 70% de seu capital pertenciam a União e 30% a outras entidades de direito público ou privado. Coube ao INC uma parcela de 29% desse montante sendo o outro 1% dividido entre produtores. Dessa maneira se gerou o capital inicial dessa nova autarquia que visava dinamizar as relações de mercado dentro da indústria do cinema e reduzir também a participação dos mais interessados, principalmente os produtores, centralizando sob a responsabilidade do Governo Federal, ou seja, fazendo-o intervir diretamente na figura de um diretor nomeado pelo próprio Ministério, além da maioria dos cargos na diretoria executiva.

O objetivo estratégico dos militares com esse programa tinha um viés duplo: ao mesmo tempo irradiar internacionalmente o ideário nacionalista com a propaganda do Regime, buscando anular a força que o cinema brasileiro engajado ainda detinha no exterior, amplamente visualizado pela sua participação em festivais internacionais. Pela imposição de sua estrutura de financiamento, a Embrafilme, assim, passava a anular as possibilidades de produções mais críticas internamente.

Além desse decréscimo na capacidade de produção crítica, há também uma diminuição da representatividade da Embrafilme em relação ao INC, que demonstram a diferença entre esses dispositivos. Além de técnico-administrativo, o INC era consultivo e deliberativo, tendo, de certa forma, algum respaldo do setor da produção cinematográfica, tendo em vista, inclusive, as nominatas de direção que sempre contavam com cineastas, produtores e afins, em suma, alguém que estivesse mais próximo das demandas da classe artística. Já na Embrafilme a própria constituição de sua diretoria executiva se dava sob tutela majoritária dos ditadores militares e seus respectivos artífices ministeriais.

Com a extinção formal do INC em 1975 necessitava-se de um novo órgão de orientação normativa, regulação e fiscalização, pois, mesmo com a ampliação do espaço de atuação da Embrafilme, havia uma lacuna nessa área. Então cria-se o Conselho Nacional de Cinema (CONCINE), órgão ligado ao Ministério da Educação e Cultura (MEC), conforme retirado do Decreto nº 77.299, de 16 de março de 1976:

Art 1º - Fica criado no Ministério da Educação e Cultura o Conselho Nacional de Cinema (CONCINE), diretamente subordinado ao Ministro de Estado, como órgão de orientação normativa e fiscalização das atividades relativas a cinema.

Neste mesmo decreto se colocam as funções do CONCINE, sua estrutura dentre outros encaminhamentos, porém sua efetivação só se deu em agosto com a nomeação e posse da maioria dos dirigentes e conselheiros, além de seu regimento interno aprovado na portaria nº 601 em 23 de agosto de 1976. No ato de sua constituição o CONCINE contava com 13 membros, sendo 10 indicados diretamente pelo Governo Federal e os outros três ligados a cinematografia. Mesmo que porventura se colocasse alguém da classe artística engajada como presidente do conselho, sua composição não lhe dava espaço para efetivar uma política que fosse ao intuito de fomentar a arte, e não com olhos para a criação de uma indústria cultural de base nacionalista e profundamente vinculada ao mercado como mecanismo de distribuição. Essa mesma lei também ampliava os poderes da Embrafilme, alimentando de maneira vigorosa as áreas de produção e distribuição deixando clara a política do Governo Militar de fazer prevalecer um modelo industrial no campo cinematográfico nacional.

Com a entrada de Roberto Farias como diretor da autarquia em 1974, solidificam-se as relações entre Estado e o cinema e prepara-se o fortalecimento do mercado e a entrada mais contundente da Embrafilme nos espaços comerciais nacionais. Pode parecer contraditório um produtor-realizador como Farias ocupar essa posição, no entanto, ele era um nome de certo consenso dentro dos setores nacional-desenvolvimentistas dos produtores e distribuidores brasileiros, como Herbert Richards e Jece Valadão. Além de que Faria contava com o apoio dos principais nomes das Forças Armadas que respondiam pelo setor de Educação e Cultura (e que não pertenciam a corrente “linha dura” do regime), como o Ministro Jarbas Passarinho.

A partir da segunda metade da década de 1970, consolida-se a Embrafilme como um mecanismo de porte para o fomento, produção e distribuição cinematográfica nacional. A partir daquele momento, considerado um período excepcional (principalmente 1976), a Embrafilme

passava a integrar o rol das grandes distribuidoras no mercado brasileiro. “Xica da Silva” e “Dona Flor” perfizeram, ao longo de suas carreiras comerciais, mais de 15 milhões de espectadores, caracterizando-se como os primeiros “blockbusters” da história da distribuidora. Ou seja, a política de dualidade da gestão estava dando certo para os militares: ao passo que se aprofundava a industrialização do cinema nacional, vem se diminuindo a influência do cinema crítico tanto interna como externamente, ao colocar a profissionalização técnica como mecanismo e a produtividade e lucratividade como objetivos maiores dessa equação. A Embrafilme passa a obter uma parcela significativa desse mercado, derrubando os resquícios de resistência do Cinema de Autor.

Com a publicação, em 24 de maio de 1978, do Decreto nº 6.533, foi realizada uma ampla reforma estatutária, dada a pressão dos setores organizados da classe cinematográfica. Essa reforma foi responsável pela redefinição de cargos, funções e atribuições departamentais, com diferentes instâncias de decisão, transformando a Embrafilme numa entidade mais complexa do que já era em termos administrativos e também facilitando a interlocução entre Estado e classe cinematográfica, abrindo espaço gradativamente aos civis (não só na Embrafilme bem como estava ocorrendo em diversas autarquias federais) movimento esse que pode ser notadamente marcado como característica da entrada de Geisel no Palácio do Planalto.

Esse processo de paulatina abertura não vem sozinho. Do ponto de vista macroeconômico, a crise que se instalava fez com que os mais diversos tipos de investimento do governo fossem diminuindo com o aproximar dos anos 1980. A inflação já mostrava sua face e só coube aos gestores diminuir tamanho da participação estatal no mercado cinematográfico. Conforme Tunico Amâncio (2008):

Durante os anos 80, a Embrafilme enfrentou a crise econômica, a reorganização e a redemocratização da sociedade civil (com a anistia e as diretas-já), reduzindo o número de filmes produzidos sob argumento de uma qualidade mais competitiva e uma campanha de difamação na imprensa, baseada em supostos favorecimentos e corrupção. A essa altura, devido a uma crise interna de representação, o diretor-geral indicado não pertencia aos quadros da classe cinematográfica, invertendo a tendência de continuidade da idéia de um cinema comercial, voltado diretamente para o mercado e associado ao aparelho de Estado, apontava para um modelo concentracionista de pequenos grupos e grandes investimentos, ameaçando os produtores independentes e atuando numa faixa de menor disponibilidade de recursos, abertos a um maior número de tendências e disputando no terreno de exibição de segunda linha sua legitimação comercial.



Nesse contexto, quem assume a diretoria da Embrafilme é o diplomata Celso Amorim que busca dar uma cara nova a empresa estatal, introduzindo mecanismos financeiros de correção monetária em função da inflação e a subida do dólar, mas essa medida desagradou os maiores produtores que possuíam dívidas maiores com a Embrafilme. Mas no campo de análise político, as rachaduras quanto as políticas cinematográficas do Regime são claras e as polêmicas em relação tanto ao aumento dos filmes eróticos (que gerou atritos com parlamentares conservadores - inclusive do MDB), quanto o aparecimento dos primeiros títulos de viés mais crítico, principalmente os que são foco de análise no presente artigo, ou seja, os mecanismos de controle induzidos através de uma estrutura de mercado centralizada, em grande medida, nas mãos dos ditadores começa a ruir com a busca pela democratização, atingindo em cheio a Embrafilme. Somente poderíamos perceber títulos como “Pra Frente Brasil”, “O Bom Burguês” e a finalização da produção do glorioso “Cabra Marcado para Morrer”, em um ambiente onde as cisões sociais e a ânsia popular (além do retorno paulatino dos intelectuais de esquerda, depois da Lei da Anistia de 1979) pressionassem por transformações dentro das estruturas rígidas do governo.

#### 4. Cabra marcado para morrer - Escuta-se a voz do oprimido

Um filme que a princípio teria um enredo biográfico de João Pedro Teixeira, o qual através de sua luta travada no sertão nordestino pela terra o fez ser um dos principais líderes nos anos 1950 das Ligas Camponesas<sup>1</sup>, João Pedro Teixeira era um caboclo que demonstraria grande coragem ao enfrentar as adversidades tão sentidas do sofrimento de seu povo. O filme seguiria a estética do cinema de autor, no entanto o advento do golpe militar em 1964 impossibilitou que se terminassem as filmagens. O filme teria como protagonista os próprios personagens reais, sendo que Elizabeth Teixeira, a mulher de João Pedro, representando a ela mesma no filme. A perseguição não se limitou apenas aos seus produtores, mas a própria família Teixeira acabou por ser desmantelada e imposta pela clandestinidade. As ligas camponesas acabaram por perecer a forte repressão que se impunha aos pobres do sertão nordestino. Assim, quase duas décadas mais tarde Eduardo Coutinho volta a cidade de Galiléia e a cidade de Sepé em uma busca pelo paradeiro de seus personagens, o

---

<sup>1</sup> Movimento camponês que teve seu início nos idos de 1954, fundado no Engenho Galiléia, em Vitória de Santo Antão, Pernambuco. Teve entre seus fundadores José dos Prazeres e durante sua trajetória projetou líderes como Francisco Julião, Clodomir de Moraes, João Pedro Teixeira e Elizabeth Teixeira. As Ligas Camponesas existiram até 1964, quando foram colocadas na ilegalidade e perseguidas. Funcionaram basicamente nos estados do nordeste, com maior força em Pernambuco, Paraíba e Alagoas. (STÉDILE & FERNANDES, 1999, p. 16)

filme acaba por se transformar em um documentário, não mais sob a temática da luta das ligas camponesas a nortear a produção, mas sim representando agora a repressão a qual foi submetida aquele povo como panorama central. O filme encontra seu foco na denúncia do que se passou, na perseguição dos seus produtores e na submissão imposta aos brasileiros da zona rural nordestina.

Esteticamente, é um filme claramente vinculado a tradição cinemanovista, com um narrador onisciente que orienta a trajetória do espectador durante a exibição. Além disso, a caracterização do povo brasileiro através do nordestino e da resistência ilustrada na trajetória da sindicalista Elizabeth que, inclusive, se vê obrigada a assumir uma identidade diferente para seguir sua vida; o filme também se empenha em mostrar a crueldade da repressão em relação às famílias dessas pessoas, buscando identificar o paradeiro dos filhos de João Pedro e Elizabeth que, por conta do medo e da perseguição tiveram suas trajetórias modificadas. Pode-se notar a transição de dois “tempos” no filme: o período pré-64, onde a temática e o roteiro tinham a proposta clara de retratar a construção política das ligas camponesas, mas com a interrupção causada pelo golpe e pela necessidade de seus cineastas também terem de buscar refúgio, esse filme se apresenta em um segundo momento como um documentário que visa rememorar e denunciar as trajetórias ali retratadas, tanto em frente quanto por trás das câmeras.

O filme busca um retrato de um presente-passado simultâneo: buscar na própria memória dos que vivenciaram a repressão uma forma de denúncia ao mesmo tempo construir e apresentar um presente onde se é possível obter liberdades democráticas de denunciar. A própria montagem do filme se faz sob circunstâncias históricas, onde já se faz possível denunciar a repressão, assim se cria um entrelaçamento entre as trajetórias e dos camponeses, a repressão e o próprio fato da censura ao filme. A obra busca retratar a memória de um período e vê como mecanismo nessa busca a apresentação da repressão na memória viva dos camponeses como meio de apresentar a público o clima de barbárie do regime. Além disso, há um silêncio deliberado acerca da realidade da luta no campo durante o Regime Militar, onde os camponeses foram barbaramente perseguidos, torturados e mortos, praticamente sem rastros ao passo que no meio urbano as documentações oficiais, mesmo, em sua maioria, protegidas sob patentes militares, sinalizam a que ponto chegou a repressão aos que ousaram lutar por um Brasil mais democrático.

##### 5. Pra frente Brasil – A Tortura

Marta - Alguma coisa?

Miguel - Até agora, nada. Na firma não apareceu.

Marta - Eu tenho comprado jornais todo dia. Como é que duas pessoas morrem e os jornais não falam nada...

Olga - Vai ver é a própria polícia que não deixa.

Marta - E eles podem fazer isso?

Miguel - Censura, Marta. Dizem que estão preparando luta armada. É! Luta armada! Por que não sai nos jornais?... Aí, Rubens, a Marta pensa que está na Suíça.

Marta - Que é que você quer dizer com isso?

Voz Marta - Que é que tem a ver uma coisa com a outra?

Miguel - Nada, Mána. Estou dizendo que existe censura, só isso.

Marta - Oh! Meu Deus! Que foi que fizeram com o Jofre?

Jofre - Com que direito? Com que direito, meu Deus? O que é que eu estou fazendo aqui? Eu sempre fui neutro. Apolítico. Nunca fiz nada... Nunca fiz nada contra ninguém. Eu não sou dos que são contra... Eu sou um homem comum... Eu trabalho, eu tenho emprego, documentos. Tenho mulher, tenho filhos. Eu pago imposto. Ninguém tem o direito de fazer isso comigo. Logo comigo... E os meus direitos? Uma coisa dessas não se faz... com ninguém, porra. Com ninguém.

“Pra Frente, Brasil” é um filme do ex-diretor da Embrafilme Roberto Farias, que teve grande repercussão em festivais nacionais e internacionais, esse filme demarca uma diferenciação clara em seu enredo com as produções até então que estavam sendo lançadas pela Embrafilme. Como produção vinculada à estrutura de financiamento aparelhada pelo governo e dada sua temática, encontramos uma contradição clara das políticas que então estavam sendo traçadas pela censura. Esse filme é muito mais que a mera superação do modelo das “*pornochanchadas*” que eram mais comumente patrocinados na época de Embrafilme, a obra demonstra que as linhas entre passado e presente estavam começando a se desenhar.

Um trabalhador da classe média alta, chamado Jofre (Reginaldo Faria) é confundido com um “procurado” pela polícia, nesse ínterim sua mulher Marta (Natália do Valle) e seu irmão Miguel (personagem de Antônio Fagundes) vão atrás das respostas a cerca do seu desaparecimento. Ao longo dessa jornada, descobrem desde a tortura patrocinada por grandes empresários, a censura e a perseguição. Outra persogem bastante ilustrativa é Mariana (Elizabeth Savalla), namorado do personagem principal, ela representa a resistência à repressão, era uma guerrilheira. O uso de um personagem com a face de um cidadão comum visa colocar o espectador numa condição mais próxima dos que enfrentaram de maneira heróica a Ditadura Militar. No contexto do filme, em nenhum momento da vida dos personagens eles se propuseram a interferir no governo, nem mesmo

debater as questões políticas estavam em seus interesses, no entanto, o aparato repressor não os deixou imunes por isso. O filme visa mostrar como aquela classe média beneficiada economicamente estava numa linha tênue entre as benesses e a vigilância do regime nesse período do propalado “Milagre Econômico”. Pelo desenrolar da trama mostra-se como inevitável a defesa armada, sendo os personagens levados a isso por conta da própria perseguição do regime e por conta do envolvimento do Miguel com a busca pelo paradeiro de seu irmão, a luta se torna inevitável. O filme ainda busca retratar como pano de fundo a copa do mundo de 1970, o que em certo aspecto busca denunciar os mecanismos de dominação midiáticos (através do futebol e da copa do mundo) criando o mito do “Brasil Grande com Ordem para o Progresso” e também demonstra acontecimentos datados (ano de 1970), visando apresentar a época em que a repressão fora mais forte (pós AI-5), e a tortura mecanismo corriqueiro para tratar dos problemas do inimigo interno, onde todos os seus cidadãos são suspeitos, até que se prove o contrário.

O filme claramente, busca denunciar o que até então estava intocado dentro da opinião pública: cria um cenário complexo acerca do aparelho repressor, demonstrando claramente os diversos setores da sociedade civil que estariam por trás das perseguições políticas, colocando a dúvida no espectador quanto a esses interesses de “ordem e progresso”. A tortura imposta ao personagem de Reginaldo Faria, é o mecanismo que o filme encontra de mostrar o que até então não era possível de se ver, a vulnerabilidade em que se encontrava a população brasileira, independente se sua posição econômica fosse privilegiada, quanto ao enorme aparelho repressor do período.

A Embrafilme, ao patrocinar o lançamento do filme nos circuitos de cinema nacional e internacional, demonstra uma mudança de postura de seus escalões superiores, direcionando recursos à produções que outrora seriam rechaçados. Por conta dessas contradições dentro da empresa, o próprio diretor (Celso Amorim) foi deposto do cargo que teve esse episódio como estopim, que é ilustrativo com relação aos novos rumos que o cinema nacional estava tomando desde a Anistia.

Assim, a obra de Farias busca demonstrar um argumento de construção da memória através do confronto com a ideologia de um Brasil pujante, com crescimento econômico e êxito desportivo internacional, porém denunciam que toda essa construção atua como forma de mascarar a realidade da repressão aos diversos setores, as torturas físicas e psicológicas, a falta de liberdade de expressão e reunião, além de tratar de maneira criminosa inclusive os setores “neutros” ou “apolíticos” nesse contexto.

## O Bom Burguês – financiamento e repressão

O bancário Lucas (José Wilker), personagem baseado na trajetória de Jorge Medeiros Valle, desenvolve um mecanismo de fraude e, assim, passa a financiar diversos grupos políticos que se encontravam na clandestinidade, sendo alguns favoráveis a luta armada e outros contrários a essa tática. Esse é o desenrolar inicial da trama que primeiramente nos apresenta como se dava as diferentes táticas de resistência ao regime, com questionamento do próprio personagem do porque que o “partidão” ainda não teria aderido à luta armada. A história conta a também a trajetória de Joana (Cristiane Torloni), irmã do protagonista e guerrilheira, tal personagem é encontrada em diálogos riquíssimos em crítica a verticalidade das organizações que resistiam ao regime, bem como coloca seus ideais de forma sincera, exaltando a sua coragem apesar de suas dúvidas quanto a sua convicção na abdicação de uma vida pacata, mas possivelmente feliz, em suma, a guerrilheira é a heroína do filme. Essa obra busca colocar os militantes como pessoas complexas e reflexivas acerca de suas ações e opções políticas. Isso demonstra clara oposição ao ideário imposto pelo Regime e pela mídia burguesa que trata sempre esses militantes como “terroristas” ou “bandidos”. Essa exploração dos personagens induz ao espectador um reposicionamento, que incluiria em sua análise o endurecimento da perseguição e da repressão como causa, podendo-se entender de maneira crítica a necessidade da ação armada contra o Regime como meio aceitável.

Com o desenrolar da trama o aumento de suas possibilidades de fraude fazem Lucas se envolver também com um grupo de empresários que financiavam a repressão, no entanto, apesar do antagonismo, Lucas estaria tentando – de uma maneira um tanto megalomânica - a criação de uma grande estrutura de financiamento para as organizações da esquerda armada, assim, estando por dentro das estruturas de poder. O filme demonstra claramente a fonte do financiamento à repressão, fazendo completa alusão a Operação Bandeirante<sup>2</sup>, ao apresentar o círculo de empresários e seus lóbis da política, visando denunciar o entrelaçamento das elites políticas, militares e empresariais do país no objetivo de esmagar o “inimigo interno”.

---

<sup>2</sup> [...] a Operação Bandeirante foram socorridas por uma “caixinha” a que compareceu o empresariado paulista. A banca achou-se no segundo semestre de 1969, reunida com Delfim [Netto] num almoço do palacete do clube São Paulo [...] sentaram-se a mesa cerca de quinze pessoas. Representavam os grandes bancos brasileiros. Delfim explicou que as Forças Armadas não tinham equipamento nem verbas para enfrentar a subversão. Precisava de bastante dinheiro [...] “Dei dinheiro para o combate ao terrorismo. Éramos nós ou eles”, argumentaria Vidigal [dono do “Mercantil” de São Paulo], anos mais tarde. Na federação das indústrias de São Paulo, convidavam-se empresários para reuniões em cujo o término se passava o quepe. A Ford e Volkswagen forneciam carros, a Ultragás emprestava caminhões e a Supergel abastecia a carceragem da Rua Tutóia com refeições congeladas. Seguindo Paulo Egydio Martins, que em 1974 assumiria o governo de São Paulo, “Àquela época, levando-se em conta o clima, pode-se afirmar que todos os grandes grupos comerciais e industriais do estado contribuíram para o início da Obam.(GASPARI, 2002, p.62)

A obra de Oswaldo Caldeira busca retratar diversos aspectos diferentes do período da Repressão militar, visando demonstrar a proximidade das relações da resistência, em sua humanidade, coerência entre ação e discurso além de introduzir parte dos questionamentos teórico-práticos da própria esquerda, como a hierarquia das organizações e táticas de enfrentamento à ditadura. Além disso, mostra as articulações em torno do empresariado para o financiamento da repressão e do aparato policial, denunciando os privilégios obtidos pelos “homens de negócios” nacionais ao colaborarem com o plano orquestrado pelos militares. Logo, esse filme busca retratar diversas faces e problematizar muitas das temáticas de seu tempo histórico, procurando mostrar aos espectadores diversos acontecimentos, de forma a generalizar os fatos, que marcaram o período. Tenta conferir a memória do período que não estava sendo noticiada nos vínculos midiáticos, ou quando noticiada se encontrava viesada em pró da ideologia dominante.

#### 6. Conclusão: A denúncia como busca da memória do presente.

O passado retratado nas obras ainda se fazia como presente no tempo de seus lançamentos, mesmo sendo a obra histórica parte da história e, ainda mais, demonstrando como se movimentam seus produtores e realizadores ao retratar um tempo passado no presente, a busca por exibir imagens que transpirem a história e transbordem seus espectadores com vislumbres de liberdade é acentuada no período.

A trajetória política, tanto da elite gestora quanto da resistência se faz presente ao longo do texto nos mais diversos setores. Está nos bastidores da Embrafilme quando se busca por nomes que vissem na produção nacional de cinema um mecanismo de combate aos desígnios ideológicos dos ditadores militares. Bem como está no campo econômico, ou seja, de como os próprios realizadores cinematográficos buscaram pintar nas telas a memória e a história do conflito de classes.

Por ainda se apresentar como um tempo histórico presente na memória viva, a denúncia foi a principal ferramenta encontrada por parte dos cineastas para retratar a memória da resistência à ditadura. Seja em “Cabra Marcado pra Morrer”, em que o cerne da questão está onde, mesmo com o aparelho repressor ainda operando, agora se faz possível resistir a ele, mostrando a organização da resistência camponesa através das ligas e seu brutal desmantelamento por parte da repressão, confrontando a memória viva de seus personagens com retrato da opressão por eles vivida. Aos lutadores urbanos que pereceram a estrutura de financiamento de grandes empresas ao aparelho repressivo instalado em o “O Bom Burguês”, além da denúncia dos mecanismos de articulação das

classes dominantes muitas vezes, inclusive, sádicas para quanto o aparato repressor, mostrando que a questão não era meramente militar, mas coloca o centro na própria sociedade civil. Em “Pra Frente, Brasil” se coloca uma questão de cunho dicotômico: como a classe-média, envolvida diretamente pelo crescimento econômico do “milagre” e pela ressonância do Brasil no exterior, foi atingida e cerceada em seus direitos civis e humanos pelo mesmo regime que lhe alçou a patamares antigamente impensáveis de consumo e bem-estar.

A denúncia da ideologia na aliança entre os ditadores militares e a burguesia nacional estava no cerne dessas obras que, num tempo de abertura relativa e paulatina das liberdades civis, pode-se concentrar em determinado aspecto e ressaltar, para não mais ser esquecida, a crueldade e a arbitrariedade da Ditadura Militar brasileira, seu mecanismo foi a denúncia acerca dos acontecimentos para assim lograr uma memória, ou seja, uma identidade nacional dentro da própria opressão de classes. Não se era possível ainda no período das produções classificar a opressão como passado, estando ela tanto no passado como no presente dentro da memória de seus idealizadores, essas produções foram revolucionárias em seu tempo, pois permitiram cruzar a linha desfocada do passado e presente, procurando assim transparecer a memória ao futuro para as transformações que se aproximava.

## Bibliografia

ADORNO, T. e HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.

EMÍLIO, Paulo. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. São Paulo, Paz e Terra, 1980

FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo, Paz e Terra, 1993

GASPARI, Élio. *A Ditadura Envergonhada*, volume 1. Coleção As Ilusões Armadas, São Paulo: Companhia da Letras, 2002.

GASPARI, Élio. A Ditadura Escancarada, volume 2. Coleção As Ilusões Armadas, São Paulo: Companhia da Letras, 2002.

GASPARI, Élio. A Ditadura Derrotada, volume 3. Coleção O Sacerdote e o Feiticeiro, São Paulo: Companhia da Letras, 2003

GASPARI, Élio. A Ditadura Encurralada, volume 4. Coleção O Sacerdote e o Feiticeiro, São Paulo, Companhia da Letras, 2004.

GATTI, André Piero (Org.). Embrasil e o cinema brasileiro. São Paulo, Centro Cultural São Paulo, 2008

HOBBSBORN, Eric. Sobre História. São Paulo, Companhia das Letras, 1997

MARX, Karl e ENGELS, Friederich. A Ideologia Alemã. São Paulo, Hucitec, 1987

MELLO, Alcino Teixeira de. Legislação do Cinema Brasileiro – Volume 1. Brasília, Embrasil, 1978

ROCHA, Glauber. Uma Estética da Fome. Rio de Janeiro, 1965

STÉDILE, João Pedro e FERNANDES, Bernardo Mançano. Brava Gente – A trajetória do MST e a luta pela terra no Brasil. São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 1999

XAVIER, Ismail. O Cinema Brasileiro Moderno. São Paulo, Paz e Terra, 2001

ŽIŽEK, Slavoj. Em Defesa das Causas Perdidas. São Paulo, Boitempo Editorial, 2011