

**BRUNO JOSÉ ZENI**

**“ENTRE A CÂMERA E O FUZIL”:**

**Cinema e Propaganda político-ideológica nas ditaduras militares do  
Brasil e Argentina (1978-1979).**

**ASSIS**

**2019**

**BRUNO JOSÉ ZENI**

**“ENTRE A CÂMERA E O FUZIL”:**

**Cinema e Propaganda político-ideológica nas ditaduras militares do  
Brasil e Argentina (1978-1979).**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título de Mestre em História (Área de Conhecimento: História e Sociedade).

Orientador(a): Carlos Alberto Sampaio  
Barbosa

Bolsista: CAPES

ASSIS

2019

Z54“

Zeni, Bruno José

“ENTRE A CÂMERA E O FUZIL”: : Cinema e  
Propaganda político-ideológica nas ditaduras militares do  
Brasil e Argentina (1978-1979). / Bruno José Zeni. --  
Assis, 2019  
121 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista  
(Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Assis  
Orientador: Carlos Alberto Sampaio Barbosa

1. Ditaduras Militares. 2. Cinema e História. 3. Cultura  
Oficial. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da  
Faculdade de Ciências e Letras, Assis. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.



**CERTIFICADO DE APROVAÇÃO**

**TÍTULO DA DISSERTAÇÃO:** "ENTRE A CÂMERA E O FUZIL": Propaganda político-ideológica na construção de uma história nacional por meio do cinema nas ditaduras militares do Brasil e Argentina (1978-1979)

**AUTOR: BRUNO JOSÉ ZENI**

**ORIENTADOR: CARLOS ALBERTO SAMPAIO BARBOSA**



Aprovado como parte das exigências para obtenção do Título de Mestre em HISTÓRIA, área: História e Sociedade pela Comissão Examinadora:

Prof. Dr. CARLOS ALBERTO SAMPAIO BARBOSA  
Depto. de História / UNESP/Assis

Prof. Dr. JOSÉ LUIS BENDICHO BEIRED  
Depto. de História / UNESP/Assis

Prof. Dr. FÁBIO DA SILVA SOUSA  
UFMS / Nova Andradina

Assis, 29 de janeiro de 2019

*Dedico aos meus Pais, a minha companheira Daniela Vallandro de Carvalho e em especial ao Gabriel Carvalho Zeni, meu filho.*

## AGRADECIMENTOS

Escrever um trabalho acadêmico é, em si, um ato solitário, porém sempre contei com diversas pessoas que me cercavam para debater minhas ideias, assim gostaria de agradecer a essas pessoas por terem paciência comigo e também que me mostraram diversos caminhos que poderia seguir.

Os meus primeiros agradecimentos são para a minha família, ao meu pai Valdomiro Antônio Zeni e minha mãe Odete Monteiro Vaz Zeni, eu filho de dois batalhadores, pessoas que sempre lutaram para dar tudo o que era possível para os seus filhos, que não puderam sentar nos bancos da universidade, mas que sonham com um filho doutor. Pai e mãe, ainda não cheguei lá, mas prometo que estou no caminho.

A minha companheira Daniela Vallandro de Carvalho que, sem você e os seus esforços, é provável que eu não estaria aqui hoje, segurou a barra quando eu surtava e me acalmava. Ao meu filho Gabriel Carvalho Zeni que nasceu no meio deste trabalho, por me ensinar que a vida é feita de cair e levantar, chorar às vezes, mas sempre manter um sorriso no rosto.

Ao meu orientador, Carlos Alberto Sampaio Barbosa, que aceitou me orientar nesse trabalho, uma das melhores pessoas que conheci nessa vida acadêmica. Agradeço a ele por ter me mostrado as falhas, as contradições e também como superá-las. Sem ele é possível que este trabalho nunca teria saído do papel.

Ao meu amigo Ernando Brito Gonçalves Junior, que me incentivou em diversos momentos, desde a graduação e até em prestar a seleção do mestrado, agradeço a você por me fazer tantas cobranças, sem elas não teria chegado aqui.

Ao Tiago Bonato, Ana Paula Carvalho, Francisco Ferreira Junior, Lucielen Ienke, Adrianna Setemy, Vanderlei de Souza, Thiago Reisdorf, Dina Schmidt, Luãn Chagas, Diane, Paulo Haiduke, Carla Paulo e tantos outros por terem debatido minhas ideias e também por me deixarem confuso.

Agradeço também aos colegas de mestrado, Anderson, Breno, Gabriel e ao Luís Fernando pela parceira, cervejas e viagens para eventos, tudo foi muito melhor com vocês ao meu lado.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

*Controle. É tudo uma questão de controle. Toda ditadura tem uma obsessão. É isso, a Roma antiga dava para as pessoas pão e circo, entretinham o povo com diversão. As outras ditaduras usam outras estratégias para controlar ideias e o conhecimento. Como fazem isso?*

*(Denis Villeneuve, O Homem Duplicado.)*

ZENI, Bruno José. “Entre a câmera e o fuzil”: propaganda político-ideológica na construção de uma história nacional por meio do cinema nas ditaduras militares do Brasil e Argentina (1978-1979). 2018. 120 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2018.

### Resumo

A ditadura Militar brasileira e Argentina interferiram de diversas formas nas atividades artísticas, sejam elas na censura de obras, morte e desaparecimento de atores culturais. Contudo, este trabalho tem por objetivo problematizar como ambas as Ditaduras Militares se utilizaram do Cinema para fomentar certos valores que eram prezados pelos governos. Assim, recorreremos a duas películas que foram produzidas durante as ditaduras, uma de produção brasileira e outra de produção Argentina. A película brasileira selecionada foi *Batalha de Guararapes* (1978) dirigida por Paulo Thiago, e a produção Argentina é *De Cara al Cielo* (1979) dirigida por Enrique Dawi. Em ambos os filmes trabalhamos como os conceitos de Nacionalismo, Inimigos, Identidade e Civilização foram articulados para uma possível propaganda dos regimes. Além da análise desses conceitos, trabalhamos como os militares regulamentaram e fomentaram as culturas nacionais, seja por meio de criação de agências reguladoras ou por meio de financiamento de obras artísticas. Neste sentido, o nosso trabalho pensa as ditaduras por outro viés, ao olharmos as políticas culturais oficiais, estamos enxergando uma nova dimensão de atuação das ditaduras, e como os atores culturais puderam utilizar aos seus proveitos estes projetos que partiram do governo.

**Palavras-chave:** Ditaduras Militares, Cinema e História, Cultura oficial.

ZENI, Bruno José. **"Between the camera and the rifle": political-ideological propaganda in the construction of a national history through the cinema in the military dictatorships of Brazil and Argentina (1978-1979)**. 2018. 120 f. Dissertation (Master in History) – São Paulo State University (UNESP), School of Sciences, Humanities and Languages, Assis, 2018.

#### ABSTRACT

The Brazilian military dictatorship and Argentina interfered in various ways in the artistic activities, be they in the censorship of works, death and disappearance of cultural actors. However, this work aims to problematize how both Military Dictators used Cinema to foster certain values that were prized by governments. Thus, we resorted to two films that were produced during the dictatorships, one of Brazilian production and another of Argentine production. The Brazilian film selected was *Batalha de Guararapes* (1978) directed by Paulo Thiago, and the Argentine production is *De Cara al Cielo* (1979) directed by Enrique Dawi. In both films we worked as the concepts of Nationalism, Enemies, Identity and Civilization were articulated for a possible propaganda of the regimes. In addition to the analysis of these concepts, we work as the military regulates and fosters national cultures, either through the creation of regulatory agencies or through the financing of artistic works. In this sense, our work thinks dictatorships for another bias, when we look at official cultural policies, we are seeing a new dimension of dictatorships, and how cultural actors could use these projects that came out of government.

**Keywords:** Military dictatorships, Cinema and History, Official culture.

## Lista de Imagens

Imagem 1 p. 58

Imagem 2 p. 58

Fotograma 1 p. 62

Fotograma 2 p. 64

Fotograma 3 p. 65

Fotograma 4 p. 67

Fotograma 5 p. 69

Fotograma 6 p. 70

Fotograma 7 p. 72

Fotograma 8 p. 75

Fotograma 9 p. 76

Fotograma 10 p. 77

Fotograma 11 p. 78

Fotograma 12 p. 79

Fotograma 13 p. 80

Fotograma 14 p. 82

Fotograma 15 p.88

Fotograma 16 p. 89

Fotograma 17 p.90

Fotograma 18 p.90

Fotograma 19 p. 92

Fotograma 20 p. 92

Fotograma 21 p. 94

Fotograma 22 p. 98

Fotograma 23 p. 99

Fotograma 24 p.102

Fotograma 25 p. 105

## Lista de abreviaturas

- COMFER- Comité Federal de Radiofusión.
- CONCINE- Conselho nacional de Cinema.
- CNDA- Conselho Nacional de Direito Autoral.
- CPC- Centro popular de Cultura.
- DSN- Doutrina de Segurança Nacional.
- ECC- Ente de Calificación Cinematográfica.
- EMBRAFILME- Empresa Brasileira de Filmes.
- FUNARTE- Fundação Nacional de Arte.
- GEICINE- Grupo Executivo da Industria Cinematográfica.
- INC- Instituto Nacional de Cinema.
- IPM- Inquérito Policial Militar.
- ISEB- Instituto Superior de Estudos Brasileiros.
- MEC- Ministério da Educação.
- MPB- Musica Popular Brasileira.
- PNC- Plano Nacional de Cultura.
- SIP- Secretaria de Informação Pública.
- SNT- Serviço Nacional do Teatro.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	14
<b>Capítulo I: Cultura e política nas ditaduras militares brasileira e argentina</b> .....	27
1.1 Órgãos oficiais de cinema no Brasil e Argentina.....	27
1.2 Cinema e ditadura no Brasil.....	31
1.3 Cinema e ditadura na Argentina.....	35
1.4 A cultura durante a ditadura militar brasileira e argentina.....	40
<b>Capítulo II: As Ditaduras Militares e a veiculação cinematográfica de <i>Identidade e Nacionalismo</i></b> .....	55
2.1 Identidades: confronto e imposição na construção do ‘ser desejável’ .....	55
2.2 A utilização dos símbolos de heroísmo e sua relação com as identidades desejáveis.....	57
2.3 Nacionalismos: um objeto de propaganda das ditaduras militares.....	60
2.4 Quem são os inimigos da nação?.....	68
2.5 Os inimigos no filme <i>Batalha de Guararapes</i> .....	74
<b>Capítulo 3: A nação vista e construída pelo olhar cinematográfico.</b> .....	84
3.1 “Civilização ou Barbárie”: dois modelos de civilização na película <i>De cara al cielo</i> .....	91
3.2 <i>Batalha de Guararapes</i> : o mito fundacional da nação brasileira.....	99
<b>CONCLUSÃO</b> .....	107
<b>FONTES</b> .....	112
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	113

## INTRODUÇÃO

Este trabalho intitulado “*Entre a câmera e o fuzil*”: *Propaganda político-ideológica na construção de uma História Nacional por meio do cinema nas Ditaduras Militares no Brasil e Argentina (1978-1979)* possui o objetivo de analisar como a propaganda política da ditadura brasileira e Argentina se utilizou de filmes para construí-la. Os filmes em questão são: *A Batalha de Guararapes* (1978), e *De Cara al Cielo* (1979), sendo, respectivamente, o primeiro de produção brasileira e o segundo uma produção Argentina. Faz-se importante ressaltar que estas produções não são oficiais, ainda que tenham contado com apoio financeiro dos respectivos governos militares, por meio de estruturas criadas pelos mesmos ou reaproveitadas de governos anteriores ao longo do período ditatorial, como veremos no primeiro capítulo. No entanto, não foram produzidas pelos estados ditatoriais.

Assim, o primeiro capítulo pretende oferecer uma discussão do contexto histórico de cada produção cinematográfica, bem como cada ditadura atuou no âmbito cultural. No segundo capítulo adentramos na análise das fontes cinematográficas e, dessa forma, buscamos compreender nas películas como elas trabalharam os conceitos de identidade e nacionalismo. E, no terceiro capítulo, nos aprofundamos no tema da nação, neste sentido, buscamos problematizar como foi construída em cada fonte a Nação.

Como já foi dito, analisaremos dois filmes. O primeiro, “*A Batalha de Guararapes*”, foi lançado em 1978 e retrata os principais acontecimentos da batalha que dá nome ao filme, evento histórico este ocorrido em 1648-1649, quando da invasão dos holandeses no nordeste brasileiro. A narrativa fílmica acontece em torno do personagem João Fernandes Vieira (interpretado pelo ator José Wilker) em sua busca para enriquecer. João Fernandes é um personagem pouco carismático dentro da narrativa, ele mostra-se como um aventureiro, que ora está do lado dos holandeses ora do lado dos brasileiros. João Fernandez faz par romântico com Ana Paez (interpretado por Renée de Vielmond). Que tem papel importante. É ela que articula a ajuda de João Fernandes aos campanhistas. Outro personagem importante na trama é Maurício de Nassau (interpretado pelo ator Jardel Filho) que chega com diversos planos de melhorias para a cidade. Porém, durante o segundo bloco, a película começa a construir uma outra personalidade para Nassau, como será mostrado ao longo da análise.

O Filme é dividido em três grandes blocos; o primeiro bloco mostra a ocupação do território por parte dos holandeses, o segundo apresenta as mudanças sofridas por Mauricio de Nassau, bem como uma trama feita pelo General Artichofsky (interpretado por Germano Hait) e o Conselheiro (interpretado por Joel Barcelos) que almejava a retirada de Nassau do cargo de governante do território e outros membros do escalão militar como o General Von Schkoppe (interpretado Nildo Parente) e Capitão Turlon (interpretado por Fausto Rocha Jr.).

E, por fim, mas não menos importante, um terceiro e último bloco que apresenta as batalhas dos campanhistas que eram André Vidal de Negreiros (interpretado por José de Pimentel) e Felipe Camarão (interpretado por Roberto Bomfim) como principais nomes para retomada das terras das mãos holandesas. Todos esses blocos são permeados pela relação existente entre Ana Paez e João Fernandes Vieira. Essa relação visa demonstrar como a personagem feminina vai alterando a atuação de João Fernandes sobre a causa campanhista; um personagem que em um primeiro momento é entendido como alguém que buscava o enriquecimento fácil, mas que aos poucos vai se tornando mais complexo. Nesse sentido, João Fernandes Vieira passaria do mercenário a um patriota, que ajuda a construir uma resistência nativista.

O segundo filme trata-se da película argentina *De Cara al Cielo*. Este retrata a campanha do General Julio Roca, em fins do século XIX, em direção ao deserto. Esta obra foi lançada em três de maio de 1979 e dirigida por Enrique Dawi, que também escreveu o roteiro.

O filme tem como personagem central o Coronel Álvaro (interpretado pelo ator Gianni Lunadei), um homem respeitado por suas tropas e que dedica a sua vida à conquista do deserto. Trata-se de um homem que personifica o ideal de argentino, um personagem que cumpre com as ordens, não hesitando em matar pessoas que não se submetessem ao mando do governo. A película, assim como a brasileira, é dividida em três blocos.

No primeiro bloco é apresentado ao expectador um Coronel honrado, que havia cumprido serviço militar por diversos anos naquela região, isto é, um homem que conhecia o local em disputa. Todavia, seus anos de préstimo militar ao governo argentino naquela região tornara a personagem um homem cansado, que recebera diversas sugestões do Tenente Canedo e do Major Arcondo para voltar a Buenos Aires para casar e ter filhos. No primeiro bloco temos os principais acontecimentos da película como a

chegada do agrupamento indígena do Cacique Caleifu que pede abrigo por conta do inverno na região e dá a sua filha Sulema para que o Coronel case com ela. Temos também a morte do Sargento Olivar, que marca a personalidade do Coronel Alvarado, que tratou como questão de honra matar o índio que havia matado o Sargento. Além disso, mostra diversos enfrentamentos entre índios e militares pelo controle da região. Em um destes combates, o Coronel Álvaro acaba ferido e resolve tirar uma licença e voltar a Buenos Aires. Este fato constitui a virada para o segundo bloco.

Assim, o segundo bloco começa com o Coronel retornando à cidade de Buenos Aires onde se apaixona por Elisa, que é noiva de um funcionário inglês. Esta mulher por quem ele se apaixona é retratada como alguém que não amava o noivo, e que estava sendo forçada a casar pelos pais, que achava que o funcionário inglês era um bom partido para a filha. Neste mesmo bloco o Coronel articula a sua volta para Buenos Aires e lhe é pedido para que faça a venda das terras aos compradores Ingleses como última missão, ele acaba não vendendo as terras conquistadas para os compradores, mas sim dividindo-as para o agrupamento do Cacique Caleifu. Ainda no segundo bloco, além do núcleo romântico da trama, também é apresentado um discurso sobre estrangeiros, o que pode ter ligação com o conflito entre Argentina e Chile pelo canal de *Beagle*<sup>1</sup>, e também pela crescente tensão pelas denúncias realizadas no exterior sobre a violação dos direitos humanos por parte da ditadura do General Videla. Ambos os eventos acima citados acontecem durante o tempo de produção do filme e podem ter influenciado o diretor a assumir esse discurso em seu conteúdo, ainda que os estrangeiros a quem o filme se refere sejam homens do século XIX. No terceiro e último bloco, o Coronel Álvaro retorna ao fortim para realizar uma última missão. É neste momento que o personagem tem seu fim, morto em combate contra os indígenas da região.

O filme foi ganhador de um concurso do “Ente de Calificacion Cinematografica” em comemoração ao centenário da Campanha ao Deserto. Estas campanhas foram empreitadas militares organizadas pelo general Júlio Roca para a conquista e colonização do território dos pampas e da patagônia argentina. Importante destacar que nestes

---

<sup>1</sup> O Canal de *Beagle* é um estreito separando as ilhas do arquipélago da Terra do Fogo, no extremo sul da América do Sul. Esse conflito entre Argentina e Chile levou estes países a iminência de uma guerra, em decorrência do tratado de fronteiras de 1881 não definir claramente a posse do arquipélago. Em 1977 um laudo da Inglaterra concedeu a posse do arquipélago ao Chile. A Argentina considerou o laudo nulo e as animosidades foram se elevando. Foi a intervenção do Papa João Paulo II que pôs fim ao imbróglio. Este atuou como mediador do diálogo e ambos os países entraram em acordo, ficando a posse do arquipélago para o Chile e o controle marítimo ficou sob jurisdição argentina (NOVARO, 2007)

territórios viviam várias comunidades originárias ou povos indígenas. Os Mapuches são os mais conhecidos. A historiografia e as análises sobre a campanha para o deserto empreendida por Rocca, têm apresentado várias versões para a tomada desse território por parte deste General. Uma destas análises, apresentada por Passeti (2010), consiste no fato de que estas comunidades seriam de origem chilena, ou seja, estrangeiros. Além disso, de serem intrusos, eram considerados improdutivos e bárbaros; e as únicas atividades que se dedicavam eram à guerra e ao roubo. Neste sentido, a eliminação dessas comunidades consideradas “bárbaras” contribuiria para o desenvolvimento do Estado argentino. É importante destacar que os pampas e a região patagônica não eram desertos no sentido geográfico, mas sim do ponto de vista populacional, isto é, houve, a construção da ideia de que esta região era vazio demográfico, por parte de grupos políticos que visavam conquistá-la. Como afirma Claudia Briones e Walter Delrio

Levaron a que la “generación romántica” de 1837 acuñara la idea de “desierto” como imagen de un territorio ya propio, pero caracterizado por una naturaleza cruel e indómita por doblegar. En ese tropo había mucho más que descripción de características ambientales, lo cual queda de manifiesto cuando se advierte que, así como el avance militar sobre Pampa y Patagonia se denominó “la conquista del desierto” (BRIONES, DELRIO, 2007, p.9)

Assim, o deserto não existia de fato. Nesse sentido, a conquista e a posterior colonização dos territórios em disputa encontravam nessa construção discursiva uma justificativa econômica, já que expandiria as áreas para a agricultura e a agropecuária, e também atrairia colonos europeus (BRIONES & DELRIO, 2007).

Por conseguinte, os dois filmes têm nos militares a questão central de seus enredos bem como recorrem a eventos selecionados da história de cada um dos países. Foram também financiados e estimulados pelos regimes e contaram com ampla divulgação em salas de cinema<sup>2</sup> de cada um dos países. Nesse sentido, entendemos que as duas películas, pelas suas aproximações, podem ser pensadas como instrumentos de difusão e propaganda oficial no auxílio da legitimação dos respectivos governos ditatoriais.

---

<sup>2</sup> O destaque se dá ao filme brasileiro, segundo dados da cinemateca o filme *A Batalha de Guararapes* foi lançado em 250 salas de cinema espalhadas pelo território nacional. No que se refere ao filme *De Cara al Cielo* não foi possível fazer o levantamento. Informações retiradas de: [www.cinemateca.gov.br](http://www.cinemateca.gov.br) em 03/07/2017.

No século XX, em especial após a década de 1960, ocorreu por toda a América Latina diversos golpes de Estado<sup>3</sup>. Nos países em que aconteceram essas tomadas de poder por parte dos militares, o que se seguiu foram ditaduras.

Assim, utilizaremos nesta pesquisa o mesmo termo para designar o período em que ambos os países os militares detiveram o controle do Estado em suas mãos, ou seja, a denominação será de ditaduras militares. Recorreremos ao texto *Os regimes autoritários na América Latina* escrito por Fernando Henrique Cardoso. Para ele, um dos adjetivos que são caros para entender as ditaduras militares é o “burocrático”, assim para o intelectual:

Tem sido sustentado um traço característico dos regimes implantados na América Latina nos anos mais recentes reside precisamente no fato de que nestes regimes não é um único general ou coronel que, como os *caudillos* do século dezanove, impõem uma ordem pessoal por decretos. Em vez disso, é a instituição militar como tal que assume o poder a fim de reestruturar a sociedade e o estado.

Não devemos subestimar a importância deste contraste. O regime autoritário-burocrático é diferente das velhas formas de domínio do caudillo -quer civil quer militar. Um novo fenômeno emergiu na América Latina contemporânea. As forças armadas tomam o poder não como no passado para manter um ditador no poder (tal como Vargas ou Perón) mas em vez disso para reorganizar o país segundo a ideologia de "segurança nacional" da moderna doutrina militar. (CARDOSO, 1982, p. 43)

Fernando Henrique Cardoso ainda ressalta que houve um esforço dos intelectuais para pensar a especificidade dos regimes autoritários-burocráticos que se espalharam pela América Latina. Assim, para ele, esse esforço visava à diferenciação das ditaduras para com o fascismo europeu. É ainda importante ressaltarmos que, mesmo a ditadura militar argentina e brasileira podendo ter traços em comum, as ditaduras militares também seguiram caminhos próprios. O processo de reorganização nacional, além de tudo, buscou fomentar uma busca pelos valores da civilização ocidental que eles acreditam que estava sendo perdida, portanto, uma das características imprescindíveis para ser argentino era ser católico. Assim, salientamos que a Igreja católica teve ampla participação durante o Processo de Reorganização Nacional (PRN). Ao contrário da ditadura militar brasileira, que partia do pressuposto da conciliação e negociação. Iremos nos aprofundar nas

---

<sup>3</sup>É importante ressaltar estes golpes de estado ocorreram com a desculpa de prevenção ao “*perigo vermelho*”, já que aconteceram durante a guerra fria e também logo após a revolução Cubana. 13 dos 20 países da América Latina sofreram golpes militares tais como: Paraguai em 1954, Brasil em 1964, Argentina em 1966 tendo um breve intervalo durante os anos de 1973 à 1976, e no Uruguai e Chile em 1973. Para mais informações ver: ROUQUIÉ, Alain. **O Estado militar na América**. São Paulo: Alfa e Ômega. 1984.

características do ser argentino durante o primeiro capítulo e sobre a tradição de conciliação da ditadura militar brasileira será trabalhada no segundo capítulo.

No qual cabe ressaltar que dentro da historiografia brasileira que trabalha com os períodos onde os militares se encontraram no poder, não se chegou a um consenso sobre os termos utilizados para designar a derrubada de presidentes eleitos democraticamente, e também o governo que os sucedeu. No caso brasileiro, para Carlos Fico (2014), Daniel Aarão Reis (2015) e Marcos Napolitano (2014) o golpe dado em João Goulart pelos militares é definido pelo termo de civil-militar, isto é, golpe civil-militar: “O golpe foi efetivamente dado (não apenas apoiado) por civis e militares e, portanto, é possível chamá-lo de civil-militar” (FICO, 2017. p.49). Para este trabalho assumimos, portanto, a postura de Carlos Fico, Marcos Napolitano e Daniel Aarão Reis, na definição do termo, como sendo civil-militar. Contudo, existe uma discordância entre Daniel Aarão Reis e Carlos Fico sobre o governo que foi construído após o golpe civil-militar. Assim, Daniel Aarão Reis (2014), defende que a continuidade do processo também foi civil-militar, ao passo que Fico a entende como tendo sido levado adiante apenas por militares. Vejamos o que diz Aarão Reis sobre:

As pesquisas vão, e cada vez mais, evidenciando uma responsabilidade ampliada pela existência do regime ditatorial, abrangendo, além dos militares, numa posição inegável de protagonismo, diferenciados segmentos civis [...] a participação de jornalistas, advogados, homens de letras, universitários (professores e funcionários), políticos de diversas extrações, artistas conhecidos, movimentos e entidades sociais na construção do regime ditatorial (REIS, 2015, p. 240)

Ao evidenciar a participação de civis na construção e também na manutenção da ditadura brasileira, Daniel Aarão Reis parece dividir a responsabilidade do governo ditatorial entre militares e civis. Contudo, Carlos Fico escreve que após o golpe civil-militar:

Alguns passos subsequentes foram marcando o caráter militar do novo regime, principalmente a decisão do Comando Supremo da Revolução de abortar, com o primeiro ato institucional, a discussão que havia no Congresso Nacional sobre conceder ou não aos vitoriosos poderes de cassação de parlamentares e, depois, a prorrogação do mandato de Castelo Branco até 15 de março de 1967 (decisão tomada em julho de 1964). O regime subsequente foi inteiramente controlado pelos militares, de modo que adjetivá-lo em ressalva (“foi militar, *mas* também civil” ou empresarial ou o que seja) é supérfluo e impreciso – além de ter, como tudo mais em História do Tempo Presente, imediata implicação política: nesse caso, justamente por causa dessa adversatividade, a conotação é de redução da responsabilidade dos militares. (FICO, 2017, p.53)

Neste sentido, o legado desse período para parcela das populações envolvidas resultou em memórias traumáticas dos anos vividos durante o julgo dos militares.

Inúmeros e importantes trabalhos têm sido produzidos no sentido de revisitar este importante período da história recente do Brasil<sup>4</sup> e da Argentina<sup>5</sup>. Assim, esta pesquisa vem se somar a elas, através de um recorte específico que tem - a produção cinematográfica - como objeto central da pesquisa. Ainda que as produções fílmicas já tenham sido objeto de vários estudos, na maioria das vezes, as mesmas têm sido pensadas em estudos que privilegiam os filmes que tratam da resistência ao regime. Assim, essa proposta buscar dar uma dimensão diferente, ao pensar o cinema por meio de algumas películas estimuladas e/ou financiadas pelo regime, como forma de propagação e difusão ideológica do sistema.

O Cinema como arma de propaganda política foi utilizado por diversos regimes, como meio para doutrinação e também para disseminar seus ideais para a população. Sendo assim, Wagner Pinheiro Pereira, afirma que “[...] A primeira metade do século XX foi marcada pela ascensão e consolidação dos regimes que utilizaram os meios de comunicação de massas como instrumentos de propaganda política e de controle da opinião pública” (PEREIRA, 2003, p.01). Vale ressaltar que a utilização do cinema como veículo de propaganda não ficou restrita somente aos regimes totalitários ou autoritários, fora utilizado também por regimes democráticos, para propagandear os seus estilos de vida.

No entanto, foram em regimes como o Nazismo, Franquismo e o Comunismo que a utilização do cinema como propaganda política e de consolidação dos seus regimes encontrou maior eco, uma vez que a censura e a imposição de ideias oficiais reforçam e legitimam uma visão única de sociedade, tendo o cinema atuado como propagador da mesma.

A propaganda pode ser definida como difusão deliberada e sistemática de mensagens destinadas a um determinado auditório e visando a criar uma imagem positiva ou negativa de determinados fenômenos (pessoas, movimentos, acontecimentos, instituições, etc.) e a estimular determinados comportamentos. A Propaganda é, pois, um esforço consciente e sistemático destinado a influenciar as opiniões e ações de um certo público ou de uma sociedade total. (SANI, 1998. p. 1018)

---

<sup>4</sup> REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org.) **A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014; NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. 1 ed. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

<sup>5</sup> FRANCO, Marina. Do terrorismo de Estado a Violência Estatal in MOTTA, Rodrigo Patto (Orgs), *Ditaduras Militares, Brasil, Argentina, Chile e Uruguai*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. GOCIOLO, Judith. *Un Golpe a los Libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*. Buenos Aires. EUDEUBA, 2007. NOVARO, Marcos; PALERMO, Vicente. **A Ditadura Militar Argentina 1976-1983: Do golpe de Estado à restauração democrática**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

Definido conceito de propaganda, passamos a buscar compreender o papel da propaganda dentro de governos militares. Para tanto, recorreremos às afirmações de Maria Helena Capelato:

A propaganda política vale-se de ideias e conceitos, mas os transforma em imagens e símbolos; os marcos da cultura são também incorporados ao imaginário que é transmitido pelos meios de comunicação. A referência básica da propaganda é a sedução, elemento de ordem emocional de grande eficácia na atração de massas.

Em qualquer regime, a propaganda política é estratégia para o exercício do poder, mas ela adquire uma força muito maior naqueles em que o Estado, graças ao monopólio dos meios de comunicação, exerce censura rigorosa sobre o conjunto das informações e as manipula procurando bloquear toda atividade espontânea. (CAPELATO, 1998, p. 36)

As ditaduras militares do Brasil e Argentina criaram mecanismos de fomento e de censura durante o período que se encontraram no poder. No Brasil, a censura se tornou uma prática institucionalizada pelo Estado depois da criação do Ato Institucional nº5 (AI-5), momento a partir do qual todas as formas de produção artístico-culturais - fossem elas músicas, filmes, peças teatrais, produções literárias, entre outras - deveriam passar pelo filtro do governo para assim poder ser veiculadas.<sup>6</sup> Entretanto, na Argentina, a censura começou a ser praticada anos antes do golpe militar de 1976<sup>7</sup>. Além das práticas não oficiais da tríplice A, alguns casos de censura já haviam sido feitos durante o governo de Isabel Perón. Assim, quando a Junta Militar efetiva o golpe, as práticas de censura foram elevadas a outro nível<sup>8</sup>.

Nesse sentido, tanto o Brasil como a Argentina continham elementos para a propaganda do regime. Ambos viviam sob um regime repressivo, assim os meios de comunicação e também atividades culturais que fossem contrárias ao regime poderiam ser censuradas.

---

<sup>6</sup>Os atos Institucionais foram decretos leis que foram criadas dentro do período de 1964 a 1969 que poderiam ser promulgados pelo comandantes-em-chefe do Exército, Marinha ou da Aeronáutica e também pelo presidente em vigor.

<sup>7</sup>Os órgãos de censura utilizados durante a ditadura na Argentina foram os mesmos utilizados durante a democracia anterior o golpe. Entretanto quando a Junta Militar dá o golpe foram feitas novas regulamentações para cada órgão. Outra forma de censura feita durante a democracia foi feita pela Tríplice A (Aliança Argentina Anticomunista), fundada pelo ministro de Bem-estar Social, José López Rega no final de 1973, que se utilizava de assassinatos, sequestros e ameaças e tinha como tentativa silenciar todos aqueles que acreditavam ter ideias “subversivas”. Uma das formas de ameaças era publicação em Revistas-como *El Caudillo* - listas com pessoas que deveriam deixar o país ou seriam assassinadas (Novaro; Palermo. 2007).

<sup>8</sup>Após a junta subir ao poder começou uma caçada a tudo que fosse considerado subversivo, certas práticas foram comuns como: a queimada de livros de diversos autores incluindo Gabriel Garcia Marques e Pablo Neruda, dentre outros. (GOCIOI, 2007).

Ao pensar as estratégias adotadas por ambos os países, não deixamos de pensar de forma comparada e, neste sentido, cabe enunciar os caminhos tomados para comparar os métodos adotados pela Ditadura Militar brasileira e a Ditadura Militar Argentina. Para isto, voltamos ao problema central desta pesquisa, que é investigar atuação de ambas ditaduras na utilização das produções fílmicas aqui pesquisadas para legitimar o caráter primordial das forças armadas dentro da construção em ambas as nações.

Neste trabalho, seguimos as definições apresentadas pelo historiador Marc Bloch, no seu ensaio “*Por uma história comparada das sociedades europeias*”. Para ele, a comparação seria:

escolher, em um ou vários meios sociais diferentes, dois ou vários fenômenos que parecem, à primeira vista, apresentar certas analogias entre si, descrever as curvas da sua evolução, encontrar as semelhanças e as diferenças e, na medida do possível, explicar umas e outras. (BLOCH, 1928).

Ainda para Marc Bloch, para que possa existir comparação, deve-se ater em alguns pontos, sem quais o exercício de comparar seria prejudicado, portanto, para Bloch para que seja possível comparar deve existir “uma certa semelhança entre os fatos observados e dissemelhanças entre os meios onde tiveram lugar” (BLOCH, 1928, p. 3). Neste sentido, usamos um outro ponto elencado pelo historiador Marc Bloch, utilizamos nesta pesquisa, “estudar paralelamente sociedades a um tempo vizinhas e contemporâneas, incessantemente influenciadas umas pelas outras, cujo desenvolvimento está submetido, precisamente por causa da sua proximidade e do seu sincronismo” (BLOCH, 1928, p. 4). Contudo, a historiadora Maria Ligia Coelho Prado faz algumas ressalvas no artigo “*Repensando a história comparada da América Latina*”, ela escreve que “A história comparada deve, portanto, fugir das justaposições e das classificações. Na minha perspectiva, também não deve estar comprometida com a busca de generalizações” (PRADO, 2005, p. 23). Neste sentido, esta pesquisa leva em consideração os apontamentos de Marc Bloch e também de Maria Ligia, na problematização da propaganda política feita pelas ditaduras brasileira e Argentina.

Desde 1970, quando Marc Ferro lança seu artigo “*Cinema, uma Contra Análise da Sociedade?*”<sup>9</sup>, os historiadores veem se debruçando e descobrindo o seu potencial como fonte para a análise social. Apesar da obra de Marc Ferro lançar os primeiros

---

<sup>9</sup> O cinema começou a ser problematizado na escrita historiográfica a partir da década de setenta do século XX, com as pesquisas do historiador francês Marc Ferro, concomitantemente com a ampliação da concepção de documento histórico feita pela Escola dos Annales na chamada “Nova História”.

olhares sobre esta nova fonte, ao longo do tempo, outros métodos e perspectivas foram surgindo, sem existir uma perspectiva monolítica. Assim, nas páginas abaixo tentaremos explicitar as escolhas adotadas neste trabalho.

A pesquisa historiográfica sobre o cinema possui elementos e procedimentos próprios de análise do historiador. Da mesma maneira que qualquer outro documento histórico, o historiador não deve focar na preocupação de discutir se aquele filme retrata de forma fiel ou não aquele acontecimento histórico que ele está narrando, mas levar em consideração a conjuntura histórica em que foi concebido, procurando estabelecer diálogos entre as produções cinematográficas com a sociedade que o produz.

Nesse sentido, Marcos Napolitano destaca que para o historiador “mais importante é entender o porquê das adaptações, omissões, falsificações que são apresentadas num filme” (NAPOLITANO, 2005, p. 237). Entendendo essas questões, percebemos que “[...] o Cinema, além de ser um testemunho das formas de agir, pensar e sentir de uma sociedade é também um agente que suscita certas transformações, veicula representações ou apresenta modelos” (VALIM, 2006, p. 27).

Neste sentido, toda obra cinematográfica, independente do gênero, seja ele ficção científica, romance, documentário e todos os demais, carrega em seu discurso uma ideologia, imaginários, padrões de cultura que são passíveis de análise pelo pesquisador.

Outra contribuição importante em relação à discussão de história e cinema foi elaborada por Mônica Almeida Kornis em seu artigo “*Cinema e História: um debate metodológico*”, segunda a autora:

O filme adquiriu de fato o estatuto de fonte preciosa para a compreensão dos comportamentos, das visões de mundo, dos valores, das identidades e das ideologias de uma sociedade ou de um momento histórico. Os vários tipos de registro fílmico - ficção, documentário, cinejornal e atualidades vistos como meio de representação da história, refletem, contudo de forma particular sobre esses temas. Isto significa que o filme pode tornar-se um documento para a pesquisa histórica, na medida em que articula ao contexto histórico e social que o produziu um conjunto de elementos intrínsecos à própria expressão cinematográfica. Esta definição é o ponto de partida que permite retirar o filme do terreno das evidências: ele passa a ser visto como uma construção que, como tal, altera a realidade através de uma articulação entre a imagem, a palavra, o som e o movimento. Os vários elementos da confecção de um filme - a montagem, o enquadramento os movimentos de câmera, a iluminação, a utilização ou não da cor - são elementos estéticos que formam a linguagem cinematográfica, conferindo-lhe um significado específico que transforma e interpreta aquilo que foi recortado do real (KORNIS, 1992, p. 3).

Nessa passagem, a autora aponta como o cinema pode apresentar características importantes da sociedade que o produz, conferindo-lhe o status de “mediador”, como

afirma Jesus Martin-Barbero (1997). Ou seja, os filmes carregam em si elementos da sociedade que o produziu, podendo encobrir conflitos ou também dar soluções para disputadas em determinadas sociedades, assim, é importante que o historiador faça a relação do filme com seu contexto de produção, além de analisar a linguagem interna da obra cinematográfica, e não apenas o enredo principal, e também não conferir ao consumidor da obra o status de passivo, que não interprete, não elabore e reelabore a obra.

Apesar de afirmarmos que os filmes produzidos em determinada época carregam elementos dessa sociedade, concordamos com Eduardo Morettin quando afirma que “não acreditamos, no entanto, que a análise das relações entre cinema e história possa ser elucidada a partir das dicotomias “aparente”–“latente”, “visível”–“não-visível” e “história”–“contra-história” (MORETTIN, 2003, p. 15). O historiador ainda salienta que

Por outro lado, afirmar a possibilidade de recuperar o “não visível” através do “visível” é contraditório, já que essa análise vê a obra cinematográfica como portadora de dois níveis de significado independentes, perdendo de vista o caráter polissêmico da imagem. Este raciocínio só tem sentido para aqueles que, ao analisarem um filme, separam da obra um enredo, um “conteúdo”, que caminha paralelamente às combinações entre imagem e som, ou seja, aos procedimentos especificamente cinematográficos. (MORETTIN, 2003, p. 15)

Assim, buscamos delimitar um caminho metodológico que englobasse o caráter polissêmico da imagem cinematográfica. Outra questão aqui posta é a de qual o papel das políticas cinematográficas empregadas tanto pela ditadura militar brasileira como a ditadura argentina e como estas podem ter influenciado no discurso fílmico nas películas aqui analisadas.

Monica Almeida Kornis nos apresenta alguns caminhos metodológicos para abordar as produções cinematográficas. Segundo a autora:

O filme requer a formulação de novas técnicas de análise que dêem conta de um conjunto de elementos que se interpõem entre a câmera e o evento filmado. As circunstâncias de produção, exibição e recepção envolveriam toda uma gama de variáveis importantes que deveriam ser consideradas numa análise do filme. Na base desta postura, evidentemente, está a recusa ao princípio de que a imagem é reflexo imediato do real, e que, portanto, ela traduz a verdade dos fatos. Um segundo aspecto comum é o reconhecimento de que todo filme é um objeto de análise para o historiador. Com isso, não só os cinejornais e documentários, mas também os filmes de ficção, se tornam objeto de análise histórica, em última instância pelo fato de nenhum gênero fílmico encerrar a verdade, não importa que tipo de operação cinematográfica lhe deu origem (KORNIS, 1992, p. 7).

Nesse sentido, Marco Napolitano nos apresenta algumas questões que devem servir como norteadoras da pesquisa historiográfica com o cinema. Assim, para ele, o historiador deve indagar:

Como o filme representa, por meio dos seus personagens, os papéis sociais que identificam as hierarquias e lugares na sociedade representada? Quais os tipos de conflitos descritos no roteiro? Quais as maneiras como aparecem à organização social, as hierarquias e instituições sociais, como se dá seleção de fatos, eventos tipos e lugares sociais encenados? Qual é maneira de conceber o tempo: histórico social ou biográfico? O que se pede ao espectador: identificação, simpatia, emoção, rejeição, reflexão, co-ação? (NAPOLITANO, 2005, p. 246).

Assim sendo, quando se faz a análise de uma obra, não se deve somente confrontar a fonte fazendo com que ela confirme ou refute algo que o pesquisador busca. O filme deve ser abordado de maneira ampla e sob diversos prismas, para que ele possa revelar mais sobre suas reais intenções e apelos sociais. Dessa forma o filme se mostra com um importante veículo de divulgação de ideias e que nos ajuda a entender melhor o contexto e a sociedade que o produziu.

Contudo, ele também tem sido (e continua sendo) usado para reforçar ideologias. Portanto, quando o historiador se debruça nessa fonte, ele deve estar atento nesse caráter do objeto. Sendo assim, conforme Michèle Lagny afirma:

Como regra geral, a consciência da potência manipuladora da imagem assim como da organização narrativa, conduziu a se fazer antes de tudo uma análise ideológica dos filmes e em particular, a propósito de sua função de propaganda, ligada aos efeitos especiais, mas, sobretudo ao enquadramento e à montagem das imagens. (LAGNY, 2009, p.102)

Portanto, sabendo da especificidade do registro fílmico e de seu caráter polissêmico, deve-se delimitar um método de análise fílmica. Neste sentido, Marcos Napolitano aponta um caminho: “Em um primeiro momento, deve haver identificação dos seus elementos narrativos ou alegóricos com base em uma espécie de “descrição densa” dos elementos narrativos básicos do filme: o plano e a sequência”. (NAPOLITANO, 2008 p. 274). Assim, ao se aprofundar na análise fílmica, o historiador deve ter em mente a não dissociação dos vários aspectos que compõem os planos e as sequências dos filmes, tais como: os personagens, o diálogo, cenário, figurino, ângulo da câmera, trilha sonora, entre outros elementos que compõem a sequência analisada. A proposta de análise das películas aqui estudadas se baseia na observação dos elementos

intrafílmicos que compõem os filmes, portanto para análise dos filmes aqui estudados utilizaremos a proposta de descrição densa feita por Rafael Hansen Quinsani em sua tese de doutorado. Este historiador divide a sua perspectiva de análise em diversos quadros, tais como: descrição da cena, diálogos, planos e ângulos, movimentos, som, fotografia/cor, personagens (QUINSANI, 2015)

No primeiro item, é feita a descrição geral da cena, depois disso é aprofundada a análise com a problematização do diálogo. Por conseguinte, segue-se para a problematização dos planos e ângulos. Segundo Quinsani:

Avaliação do uso de planos ou ângulos de câmera (e sua correlação com padrões estéticos e práticas significadoras envolvidas na realização de um filme). A altura e a distância do objeto permitem projetar determinada emoção na cena. Se um personagem é enquadrado de baixo para cima (**Contra-Plongée**), isto valoriza sua posição e indica poder e exaltação. Já se a tomada é efetuada de cima para baixo (**Plongée**), o que temos é o efeito contrário, minimizando o poder de atuação do personagem e também indicando a opressão do ambiente sobre o personagem. A distância da câmera ao objeto também pode determinar uma ambiguidade emocional. Os planos podem ser classificados de acordo com o “olhar da câmera”: **Plano Geral** (mostra todo o espaço da ação, seja em ambientes externos ou internos); **Plano Médio ou de Conjunto** (mostra o conjunto de elementos de um interior em um campo de ação menor que no Plano Geral); **Plano americano** (enfoca as pessoas até a cintura); **Primeiro Plano**: (é o *Close-up*, o enquadramento de um detalhe, um objeto, ou uma pessoa). (QUINSANI, 2015, p.115)

Pensar o movimento da câmera, o som e a fotografia aliados aos demais elementos também são necessários, analisar essas dimensões em conjunto, que pertencem ao documento fílmico, pode indicar intenções de leitura que pensadas separadamente não seriam reveladas.

Portanto, a análise do historiador acerca das diversas formas como os seres humanos traduzem a realidade, através de suas práticas, discursos, imagens e ideias, torna-se fundamental para a compreensão do mundo social e as representações que compõem o espaço social, em nosso caso, difundidas através do cinema.

Portanto, a análise do historiador acerca das diversas formas como os seres humanos traduzem a realidade, através de suas práticas, discursos, imagens e ideias, torna-se fundamental para a compreensão do mundo social e as representações que compõem o espaço social, em nosso caso, difundidas através do cinema. Assim sendo, para o pesquisador que adentra nos meandros da pesquisa histórica que tenha o filme como fonte, deve estar ciente destas e outras questões que permeiam a pesquisa histórica.

## **CAPÍTULO 1**

### **Cultura e Política nas Ditaduras Militares Brasileira e Argentina**

#### **1.1 Órgãos oficiais de cinema no Brasil e na Argentina.**

Ao problematizarmos a produção fílmica do Brasil e Argentina, não poderíamos deixar de pensar as estruturas que estas películas se utilizaram para serem produzidas e também a forma de divulgação das mesmas dentro dos seus países. Assim, o objetivo é não pensar somente a trajetória das películas aqui analisadas, mas também pensar a forma de intervenção das ditaduras na atividade fílmica, como também os embates que se deram por conta dessa atuação.

A Ditadura Militar brasileira inicia a sua intervenção na produção fílmica a partir do ano de 1966. É neste mesmo ano que a mesma cria o Instituto Nacional de Cinema (INC). Este Instituto era uma autarquia do governo federal, que estava ligada ao Ministério da Educação e Cultura (MEC). A criação do INC refletia a tentativa da ditadura militar brasileira de atuar no ramo cultural, fator este que leva o regime a criar uma agência e também a incentivar as produções nacionais.

Contudo, é importante ressaltar que o modo de atuação e as disposições do INC foram alvo de grandes críticas por parte dos cineastas brasileiros. As mais enfáticas partiram dos cineastas ligados ao movimento conhecido como Cinema Novo (RAMOS, 1983). Segundo Ramos, o INC tinha a concepção de “centralizar a administração do desenvolvimento cinematográfico, criar normas e recursos, e respeitar uma “política liberal” para a importação do filme estrangeiro” (RAMOS, 1983 p.51).

Ao que tange este último aspecto norteador do INC, de respeitar a política liberal para assim poder importar filmes estrangeiros, tem sua possível explicação no fato de que parte dos cineastas brasileiros à época eram ligados a uma corrente estética chamada de universalista. Ramos (1983) divide os diretores de cinema no Brasil durante a época em duas correntes: os universalistas e os nacionalistas.

Segundo Lia Bahia (2012) e Ortiz Ramos (1983), ao longo dos anos sessenta, esses dois grupos, ou seja, os universalistas-industrialistas e os nacionalistas-culturalistas<sup>10</sup>, se fortaleceram e se tornaram as duas vertentes principais dentro do cinema nacional. O projeto universalista para o cinema nacional consistia na abertura ao cinema

---

<sup>10</sup> O polo nacionalista-culturalista era composto pelos integrantes do Cinema Novo. Diretores como Glauber Rocha, Cacá Diegues, Leon Hiszman, Nelson Pereira dos Santos entre outros. Contudo, não conseguimos encontrar quem compunha o grupo universalista-industrialistas.

estrangeiro. Para estes o cinema detinha diversos valores os quais os espectadores deveriam ter acesso/conhecer. Já o grupo nacionalista pensava o cinema a partir da ideia de desalienação-libertação. Essas ideias propunham que o cinema nacional deveria ser agente de tal mudança, ou seja, apresentava claramente um cunho político/social, enquanto a corrente anterior se pretendia menos intervencionista. Nesse sentido, fica evidente as atitudes antagônicas dos dois grupos, posturas estas que entrariam em choque nos anos que se seguiram. O projeto e a aplicação do INC foi gestada pelo GEICINE<sup>11</sup> e quem detinha o controle do grupo era o polo universalista. As disposições aplicadas pelo INC seguiram o pensamento dos que estavam à frente do grupo universalista. Segundo Ramos, a política deste polo cinematográfico “aliava-se assim uma política aberta ao capital estrangeiro a uma visão de órgão técnico e neutro, planejador e disciplinador sem interesses”. (RAMOS, 1983, p. 52). Esta perspectiva de abertura ao cinema estrangeiro se dava pela perspectiva cultural do cinema pelo polo universalista. Para estes, o público consumidor deveria conhecer e amar o cinema em sua totalidade (RAMOS, 1983).

Assim, a ditadura militar teve como base a proposta dos universalistas para a cinematografia nacional. Nesse sentido, a criação do Instituto Nacional de Cinema não confrontava o produto estrangeiro dentro das fronteiras nacionais, o qual para alguns diretores - principalmente os expoentes do cinema novo - viam como um inimigo das suas produções. Revelava-se assim os rumos que o INC aliado ao grupo universalista desejava para a cinematografia nacional. O INC foi um órgão que já surgiu envolto em críticas, de diversos lados. Se os integrantes do Cinema Novo ansiavam por um órgão que fomentava a produção nacional e que protegesse o produto feito no país, não foi isto que se efetivou. Além das disposições gerais do novo órgão governamental ser criticada, a forma com que o mesmo foi criado também foi alvo de críticas, sobretudo pelo fato de ter sido criado por uma decisão, sem consulta e sem discussão com os cineastas da época. Alguns dos integrantes do Cinema Novo perceberam que o governo, ao criar um órgão desta forma e com este formato, teria tido uma postura autoritária, centralizadora. Aos olhos de Nelson Pereira dos Santos - um dos expoentes do cinema novo - “era uma autarquia fascistóide” (RAMOS, 1983, p.53). Para ele, a “intervenção do Estado nesses moldes, iria transformar

---

<sup>11</sup>Grupo Executivo da Industria Cinematográfica (GEICINE). Foi um órgão subordinado a Presidência da República que tinha como objetivo estimular a indústria cinematográfica. O GEICINE foi criado em 1961 a partir do decreto 50.278 de 17 de fevereiro de 1961.

o cinema brasileiro, deixaria de ser livre, pensante, para no fim ser mais um pedinte aos burocratas” (RAMOS, 1983 p, 53).

Apesar das críticas do polo nacionalista ao órgão criado pelo governo, havia uma semelhança entre os grupos universalista e nacionalista. Tanto o polo universalista quando o polo nacionalista entendiam que o Estado necessitava interferir na cadeia da indústria cinematográfica nacional, contudo, diferiam na proposta, para os cinemanovistas o cinema produzido deveria ser um modo de reflexão estética e política, enquanto para os universalistas os filmes produzidos deveriam ser para o deleite dos espectadores (BAHIA, 2012).

Como a interferência do Estado se deu através das prerrogativas do GEICINE e que era controlado pelo grupo universalista e que também era aliado do regime, o INC passou a ter os contornos desejados pela ditadura militar brasileira. Para Ramos, a interferência do Estado através do INC estava permeada pela tentativa de “integração nacional” aplicada a partir da Doutrina de Segurança Nacional<sup>12</sup>. Era esta integração que buscava dar certa unidade às diferenças socioculturais do país. Lia Bahia sustenta a mesma posição de Ortiz Ramos, segundo a autora:

O discurso ideológico governamental buscou integrar as diferenças regionais no interior de uma hegemonia estatal. O sincretismo do brasileiro foi reconhecido, mas foi essa mesma ideologia que se propunha a apagar os conflitos, apoiada no mito da democracia cultural da nação brasileira. Os antagonismos e conflitos da sociedade deveriam ser assim encobertos e camuflados. (BAHIA, 2012, p. 47)

Pode-se aventar a possibilidade de que a ditadura, ao buscar se aproximar dos cineastas críticos ao governo, pode ter colocado em prática o discurso ideológico de integração nacional direcionada ao grupo de cineastas contrários à ditadura. Ao aproximar este grupo do Estado, o conflito que havia entre eles poderia diminuir assim como também as suas críticas. Nesta lógica, a ditadura não precisaria utilizar-se da censura para silenciar os discursos desses cineastas dando a impressão de que, mesmo sendo uma ditadura, o

---

<sup>12</sup> A Doutrina de segurança nacional (DSN) foi implementada no Brasil pela Escola Superior de Guerra. Baseada no livro *Geopolítica do Brasil* (1958) de Golbery do Couto e Silva. A doutrina aplicada no Brasil, partia da perspectiva polarizada pela Guerra Fria, dividindo o mundo em dois blocos. Dentro do contexto nacional ela foi aplicada para a perseguição aos denominados “inimigos internos”, ou seja, aos comunistas. A visão da DSN era eliminação do comunismo dentro das fronteiras nacionais. Para saber mais ver: NILSON, Borges. A doutrina de segurança Nacional, In Ferreira, Jorge; Delgado, Lucília (Orgs). O Brasil Republicano. O tempo da Ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 2007.

diálogo com os críticos ao período ainda era mantido. Assim, a integração proposta pelo governo não agiria somente para apagar as diferenças regionais, mas também sobre posições ideológicas que estariam dentro do abrigo e controle do Estado. Este esquema poderia facilitar ao estado o controle sobre o discurso feito sobre a realidade do país dentro do cinema da época. Ambas as vertentes do cinema da época acreditavam que o Estado deveria ser neutro, contudo, a intervenção do Estado no ramo cinematográfico vai buscar consolidar as aspirações do governo.

Ramos (1983) apresenta uma visão que nos parece pertinente sobre a intervenção da Ditadura militar brasileira no ramo cinematográfico. Este historiador entende como uma possibilidade que a intervenção do Estado no cinema brasileiro atendeu as reivindicações dos cineastas e estas só poderiam ser feitas em uma situação política de estabilidade. Esta que não teria acontecido, segundo seu entendimento, nos governos anteriores. Assim, a estabilidade necessária para a interferência do Estado no cinema somente foi encontrada após o golpe civil-militar de 1964. Assim, a ditadura militar que foi instaurada no Brasil, poderia estar pensando em utilizar aparelhos de coerção e aparelhos de hegemonia culturais e ideológicos. Para Ramos, explica-se assim a interferência da ditadura do campo da cinematografia nacional (1983). Todavia, para além da busca de controle e silenciamento de discursos dissonantes, a ditadura também utilizou o cinema como elemento de propaganda política do regime.

Ao longo dos vinte e um anos de ditadura militar, criou-se diversas agências governamentais em torno do cinema, não somente para regulamentar a atividade fílmica, mas também para incentivar a produção. Segundo Lia Bahia “O Estado reconheceu que a cultura e a comunicação envolviam relações de poder. Assim, percebeu também a importância de atuar junto às esferas culturais e comunicacionais. Pela primeira vez, estabeleceu uma política cultural nacional” (BAHIA, 2012, p. 47). Ao longo dos anos em que o INC existiu, diversas medidas foram tomadas, dentre elas a Lei da Remessa. Esta lei tornava obrigatório utilizar uma parte do desconto de renda da bilheteria ganha com a importação de filmes estrangeiros para a produção de filmes nacionais. Além disso, a renda que não fosse utilizada para a produção de filmes nacionais em que não se associassem produtores brasileiros com companhias estrangeiras, o dinheiro entraria para a receita do INC. A receita do INC gerada pelo pagamento através da Lei da Remessa fez com que se criasse por parte do governo uma política de premiação aos filmes nacionais. Os prêmios se direcionavam àqueles que mais arrecadassem com as bilheterias e para

aqueles que apresentassem qualidade técnica. Outra medida tomada para o incentivo do produto cinematográfico nacional foi a criação de ‘dias de obrigatoriedade de exibição’ dos filmes nacionais.

De início, regulamentava-se em 1967 os 56 dias já conquistados, depois tenta-se um pulo para 112 em 1970, gerando profunda crise com os exibidores e provocando um recuo para 98 dias no mesmo ano, e para 84 em 1971, sendo que finalmente avança-se para os polêmicos 112 em 1975. (RAMOS, 1983, p. 60)

A regulamentação e as leis criadas pelo INC para ajudar a impulsionar a indústria cinematográfica no Brasil primeiramente foram aplicadas pelo Instituto. No entanto, após sua extinção, foram continuadas pela Embrafilme. Explicamos: o INC foi absorvido dentro da estrutura da Empresa Brasileira de Filmes (EMBRAFILME) quando da sua criação. Assim, a estrutura jurídico-burocrática do instituto e suas políticas foram absorvidas pela Embrafilme. Tal absorção objetivava simplificar para aumentar a produtividade, o que de fato aconteceu. A média de filmes produzidos passaram de 32 filmes durante os anos de 1957 a 1966, para 50 filmes por ano durante os anos de 1967 e 1969. Percebe-se assim que a interferência no campo cinematográfico gerou uma mudança nos ramos da produção cinematográfica nacional. (BAHIA, 2012)

## **1.2 Cinema e Ditadura no Brasil**

Além da criação do INC em 1966, a ditadura militar brasileira produziu durante o ano de 1969 uma empresa específica estatal para atuar no ramo cinematográfico brasileiro, a Empresa Brasileira de Filmes (EMBRAFILME) e por último o Conselho Nacional de Cinema (CONCINE) em 1975. A Embrafilme, criada em 12 de dezembro de 1969, nasceu ligada ao INC, tendo como principal acionista a própria União que detinha 70% das ações pelo Ministério da Educação e Cultura. Os outros 30% estavam divididos em outras participações estatais (GATTI, 2007), isso durante os seus anos iniciais.

Ao pensarmos a Embrafilme, não se deve imaginar que a empresa - durante todos os seus anos de atuação no mercado cinematográfico brasileiro - tenha seguido a mesma linha para fomento e participação em filmes, fossem eles coproduzidos ou financiados por ela. Essa participação variou muito, conforme o ditador brasileiro no poder, alterava-se também o diretor-geral da empresa, bem como as orientações de qual tipo de filme coproduzir e financiar. Assim, a Embrafilme é caracterizada por períodos (GATTI, 2007).

Para Luiz Gonzaga de Luca (2007), a Embrafilme é caracterizada em cinco períodos, o primeiro quando Roberto Farias torna-se diretor da empresa "Farias" representava a linha mais pragmática na relação com o mercado. Defensor intransigente das reservas de mercado e das restrições de atuação do capital estrangeiro no cinema" (LUCA, 2007, p. 104). Com Farias no cargo de diretor-geral, ele indicou Gustavo Dahl para a superintendência de distribuição. Gustavo Dahl foi respaldado por diretores pertencentes ao Cinema-Novo:

Ele montou uma equipe organizada por diferentes perfis profissionais, contratando desde atuantes cineclubistas, estagiários universitários até executivos de escalão médio importados das grandes empresas distribuidoras de filmes estrangeiras. Em menos de dois anos, a distribuidora da Embrafilme representava um novo padrão comercial, introduzindo sofisticadas técnicas mercadológicas. (LUCA, 2007, p. 106)

No ano houve a troca do Ministro da Educação e Cultura. Jarbas Passarinho deixou o cargo para assumir em seu lugar Eduardo Portella. Essa troca foi importante porque também alterou o comando da autarquia. Portella trocou o diretor-geral da Embrafilme. Ele acabou por indicar alguém que não era do meio cinematográfico, mas que mantinha amizades com alguns diretores. Assim, Celso Amorim assumiu a Embrafilme. Este diretor chegou promovendo algumas mudanças. Criou "superintendências e dando maior ênfase à comercialização e à distribuição de filmes, inclusive no mercado externo. Entendeu que uma empresa forte representaria um cinema forte". (LUCA, 2007, p. 107).

O quarto período pensado por Luca está dentro do processo de abertura democrática, já na década de 80. O último período é caracterizado pela retomada da democracia de fato e se estende até o governo Fernando Collor de Melo (1990-1992), quando acontece seu fechamento. Ou seja, a Embrafilme é desmantelada durante este governo. No entanto, os desdobramentos que trabalhamos ocorre nas gestões anteriores, assim focaremos somente o contexto das três gestões aqui já apresentadas.

Mas retornemos então à criação da Embrafilme. A empresa nasceu com a função de distribuição do filme brasileiro no exterior. Em seu decreto de criação ficam claras as principais funções realizadas pela empresa. No decreto 862/69 no artigo 2º consta os objetivos da empresa:

Art 2º A EMBRAFILME tem por objetivo a distribuição de filmes no exterior, sua promoção, realização de mostras e apresentações em festivais, visando à

difusão do filme brasileiro em seus aspectos culturais artísticos e científicos, como órgão de cooperação com o INC, podendo exercer atividades comerciais ou industriais relacionadas com o objeto principal de sua atividade<sup>13</sup>.

Quando do início das atividades da Embrafilme, o objetivo principal da mesma era a de distribuição e divulgação dos filmes produzidos no Brasil e que contavam com recursos advindos do INC. Porém, com o passar dos anos, a empresa aos poucos vai se fortalecendo, incorporando funções que antes pertenciam ao INC, como o financiamento de filmes brasileiros de longa-metragem (GATTI, 2007). Para André Gatti (2007), este fortalecimento da Embrafilme se torna um ponto crucial na sua história. Ao financiar filmes, a empresa passa para o status de produtora, se fortalecendo, ao passo que isto começou a causar o enfraquecimento do INC. Ainda para Gatti, quando a empresa conseguiu direcionar as verbas para a produção de filmes, o centro gravitacional se alterou e aqueles que orbitavam ao redor do INC passaram a orbitar entorno da Embrafilme. Assim, com o esvaziamento do INC e o conseqüente fortalecimento da Embrafilme, ela cada vez mais vai adquirindo novas funções, ganhado ainda mais relevância dentro do cenário cinematográfico brasileiro, e gerando disputas para o controle da empresa.

Por outro lado, a ação decisiva de um grupo motivado politicamente à esquerda, composto na sua maioria por integrantes do cinema novo, serviu para que a ação governamental fosse dirigida por diretrizes políticas com visada maior do que as orientações oficiais no interior da agência estatal destinada ao cinema, a Embrafilme (AMANCIO, 2007, p. 173).

É importante ressaltar o modo de atuação dentro do campo cinematográfico exercido pelos órgãos governamentais durante o período em que estiveram em ação. A atuação do INC durante o período em que existiu esteve em sintonia com o regime militar. O INC era ligado a questão do nacional-desenvolvimentismo, presente dentro do aspecto econômico da ditadura militar brasileira. Outro ponto de convergência do INC com a ditadura foi em seus aspectos ideológicos. Ao reunir dentro do INC diversos diretores e com pensamentos políticos distantes, tanto o Instituto, por meio de seus dirigentes, como o regime, por meio de seus políticos, buscavam apagar os conflitos inerentes às diversas regiões do território nacional. Era a busca da pacificação nacional por meio de uma unidade, expressa nesse caso tanto dentro do instituto de cinema, quanto dentro do território nacional.

---

<sup>13</sup>Retirado do site: <http://presrepublica.jusbrasil.com.br/legislacao/126029/decreto-lei-862-69>. Acessado em 10/10/2016 as 16:08hrs.

A partir de 1974, a Embrafilme ganha novas funções. A atuação da empresa no ramo cinematográfico passa se acentuar. A empresa adquire outras responsabilidades como a distribuição de filmes em território nacional (para além da distribuição internacional, motivo de sua criação). Além disso, começa a coproduzir bem como a financiar a compra de equipamentos para a atividade fílmica. A atividade de coprodução adotada pela Embrafilme demonstra o projeto de empresa estatal que ela estava delineando, segundo Tunico Amancio.

A partir de então, a Embrafilme, introduzindo de fato o sistema de coprodução, pelo qual assume o risco do investimento em projetos, e ampliando o volume das operações de distribuição, modelará sua mais ousada configuração enquanto intervenção estatal na atividade cinematográfica. A cumplicidade estabelecida na associação financeira a um projeto e a responsabilidade requerida para sua comercialização levarão para o interior da empresa a absoluta gerência administrativa do produto fílmico, até ali delegada aos setores privados. (AMÂNCIO, 2007, p. 177)

O modelo de aplicação da verba de coprodução seguia regras gerais para todos os filmes que adotassem a iniciativa da empresa, ela investiria 30% de um orçamento-teto e com isso adquiriria os direitos de distribuição da película em todo o território nacional, internacional e também os direitos de distribuição para as TVs, outros 30% eram adiantados sobre a renda dos filmes. Assim, a Embrafilme, com 60% investidos no filme, garantia para si a posição de sócia e também os direitos de renda do filme durante a sua vida comercial (Amâncio, 2007).

A partir de 1975, o INC é totalmente absorvido pela Embrafilme e esta adquire mais funções. Além da estrutura burocrática que pertencia ao INC ser absorvida pela empresa, “ela vai produzir, financiar, promover, distribuir e premiar o filme brasileiro, além de cuidar de seu lado cultural, [...] taxas e receitas diversas, todas advindas da própria atividade cinematográfica” (AMÂNCIO, 2007, p. 94).

É importante ressaltar que Embrafilme era uma empresa estatal. Isto quer dizer que a sua diretoria era escolhida pelo governo, nesse caso o governo ditatorial. Assim, dentro da instituição poderia haver interferência em questões de financiamento, bem como sobre que tipo de obra financiar e qual diretor poderia concorrer aos financiamentos feitos por ela. A interferência ou não na Embrafilme se dava a partir da relação entre cineastas e a Ditadura. A convivência entre os dois foi mutável ao longo dos anos e o convívio entre eles oscilou entre o embate e a conciliação, variando conforme o momento, as relações e a maneira como o Estado interferia ou não na entidade. Quando aconteciam os embates entre cineastas e governo, o Estado utilizava-se do Serviço Nacional de Informação (SNI) para delimitar as atividades, e quando o Estado relaxava

a estrutura que delimitava as atividades da empresa, filmes com os quais eles não concordavam poderiam contar com o apoio da Embrafilme, como foi o caso dos filmes *Eles não usam Black Tie (1981)* e *Pra Frente Brasil (1982)* (JORGE, 2003). Marina Soler Jorge em seu artigo *Industrialização Cinematográfica e Cinema Nacional-Popular no Brasil dos Anos 70-80* acrescenta que:

De qualquer maneira, a intervenção estatal ativa no cinema é sintomática de um Estado que quer se legitimar através da concessão de benefícios a certas elites intelectuais e pelo combate ao “inimigo externo” – no caso, o cinema estrangeiro –, ainda que esse combate esteja situado antes no plano “ideológico” – ou na superestrutura – e não na política econômica – ou infraestrutura – propriamente dita. (JORGE, 2003, p.167)

É importante ressaltar que não foi somente o cinema que ganhou atenção especial durante a ditadura militar. No âmbito cultural, apesar do cinema ter recebido importância bem como algumas das suas reivindicações que vinham desde governos democráticos anteriores ao golpe militar terem sido atendidas durante um governo ditatorial, estas benesses não se limitaram ao cinema. Todavia, essas vantagens podem ser explicadas olhando para a cultura durante o período como um todo.

### 1.3 Cinema e Ditadura na Argentina

Já no que concerne às políticas do governo ditatorial argentino para o cinema, poderíamos dizer que elas foram opostas as políticas brasileiras. Vejamos. O Instituto Nacional de Cinematografia argentino (INC) foi criado em 1957<sup>14</sup>, portanto antes do governo ditatorial. No entanto, quando o governo militar assume em 1976, coloca a sua frente, no comando do INC argentino, o Capitão Jorge Henrique Bitleston, membro da marinha. Este comandante passa a impor novas disposições para a regulamentação e para apoio que o Instituto daria a atividade cinematográfica do país. Nesse sentido, cabe ressaltar a política governamental argentina para com o cinema:

Respecto a películas a filmar en el futuro, el INC apoyará económicamente todas aquellas que exaltan valores espirituales, morales, cristianos e históricos o actuales de la nacionalidad o que afirmen los conceptos de familia, orden, respeto, trabajo, de esfuerzo fecundo y responsabilidad social, buscando crear una actitud popular de optimista enfrentamiento del futuro. (VARELA, 2012, p.6)

---

<sup>14</sup>Disponível em: <http://www.argentina.gob.ar/informacion/cultura/105-cine.php> acessado em: 26/12/2014 às 15 hrs.

Assim, o INC<sup>15</sup> argentino somente apoiaria as obras que estivessem em total acordo com a ideologia do regime militar. Caso não estivesse de acordo com a ideologia, esperava-se que a película não estivesse contra os valores impostos pelo PRN. Segundo Ekeman (2015):

A partir de éste momento, las relaciones establecidas entre la industria cinematográfica y la dictadura fueron sumamente complejas, atravesando por diferentes etapas, algunas veces de mayor acercamiento y de negociación, pero también de conflictos y críticas. Esto se ve claramente reflejado en las diferentes actitudes que tomaron los directores y/o productores frente a las pautas establecidas por el INC, que viraron desde aceptaciones incondicionales, ya sea por coincidir ideológicamente con el régimen o simplemente por una cuestión económica, pasando por actitudes dubitativas y contradictorias, hasta llegar a intentos de resistencias individuales e inorgánicas. (EKEMAN, 2015, p. 3)

Assim, neste primeiro momento da ditadura militar Argentina, os diretores e produtores que trabalhavam passaram pelo INC. Os membros do instituto, ao analisarem filmes, poderiam pedir para que fossem retiradas cenas que não se enquadrassem com as pautas da ditadura. Segundo Débora Carina D’Antonio, existia um conselho honorário com quinze membros, porém poderia funcionar com um quórum de três pessoas. Neste “todos seus integrantes, como em etapas anteriores, pertenecían a instituciones defensoras de “los valores morales de la comunidade” (D’ANTONIO, 2015, p. 8). Portanto, quando a película passava pelas diversas etapas de análise, fossem elas o roteiro, a montagem e/ou o próprio filme produzido, o instituto entregava aos produtores um certificado de rodagem. Contudo, se algum dos membros do INC percebesse no circuito de divulgação algum inconveniente, eles poderiam interferir, chegando a cancelar a exibição e a retirada dos filmes das salas de cinema (D’ANTONIO, 2015).

Apesar de existir uma grande burocracia em torno do cinema argentino durante a ditadura, Ekeman nos traz uma importante consideração sobre a intenção do governo para com o cinema. Segundo ele;

A pesar de la existencia de estas continuidades políticas y determinados cuadros burocráticos, es importante destacar que el régimen militar no se preocupó demasiado por generar un núcleo propio de productores o directores que pudieran funcionar como usina de sus proyectos, sino, simplemente se conformó con que se cumplieran las pautas establecidas. (EKEMAN, 2015, p.4)

---

<sup>15</sup> O INC argentino foi criado a partir da lei 17.741. Após, a crise dos grandes estúdios cinematográficos argentinos. (Aprea. 2008)

Contudo, mesmo não existindo um grupo de cineastas que realizassem filmagens para a ditadura Argentina, não quer dizer que não existissem filmes favoráveis ao governo. Nesse sentido, filmes como *Os Super Agentes* e *Comandos Azuis*, ambos do diretor Emilio Vieyra, representam para Ekeman (2015) três características fundamentais do período. A primeira consiste no fato de que estes filmes se apresentavam como entretenimento dirigido a um público infantil e familiar. Estes filmes continham alto grau de violência, no entanto, sua classificação por idade era definida como “apta a todo o público”. Para Ekeman, isso significa que a intenção da ditadura era de que o filme fosse não somente visto por uma parcela da sociedade, mas a sociedade de maneira geral. O segundo ponto levantado por Ekeman diz respeito ao fato de que estes filmes apresentavam um maniqueísmo, dividindo a todos em “bons” e “maus” com declarações pedagógicas, além da exaltação das forças armadas. O terceiro ponto diz respeito ao fato dos filmes naturalizarem a violência que estava se vivendo durante o processo da ditadura militar argentina. Neste sentido, poderíamos inserir nesta perspectiva de análise o filme argentino por nós analisado *De Cara Al Cielo*. Neste encontramos também estes pontos colocados por Ekeman, ele era apto a todo público, apresenta uma visão heroica do processo de “conquista do deserto” além de conter muitas cenas de violência. Francesc Vilaprinnyó nos traz mais algumas considerações sobre as características de alguns filmes produzidos durante a época. Para ele, a utilização da morte nos filmes era:

Intensa y obsesiva de la muerte casaba perfectamente con una realidad sombría y preñada de violencia. Se retrata conceptualmente lo que respira el país. La muerte influye en última instancia en las otras temáticas de las películas, sea la reclusión (*La Isla*, de Doria, 1979) o el silencio (*Tiempo de revancha*, de Aristarain, 1981). (Vilaprinnyó, 2016, p.39)

Assim, o tipo de cinema produzido durante os anos de ditadura militar Argentina, foram segundo Claudio Españã e Ricardo Manetti:

Los años de los militares pusieron especial énfasis en la prohibición y en el entretenimiento vacío de complejidades. La censura se enseñoreó como expresión. Del omnímodo de supresión y como propaganda desembozada de las políticas culturales del autollamado Proceso de Reorganización Nacional (ESPANÃ & MANETTI, 2014, p. 4602).

Ao dar seguimento às políticas de proibição de películas produzidas por diretores argentinos, fez-se com que os que não estivessem na mira da censura tomassem certas

medidas para continuar produzindo sem o risco de ser exilados ou censurados. Neste sentido, os historiadores Claudio Españã e Ricardo Manetti (2014) tecem considerações sobre o tipo de filme produzido na Argentina neste momento: “En esos años oscuros”, la pantalla Argentina se pobló de superhéroes de historieta fácil y de cantores y cómicos de medio pelo” (ESPAÑÃ & MANETTI, 2014, p. 4606)

Pode-se afirmar que um traço comum a ambas ditaduras militares foi o fato de que não houve tentativas de criação de correntes estéticas, mas sim de fomentar valores que norteavam os seus objetivos para com a sociedade. (NAPOLITANO, 2014, EKEMAN, 2015). Assim, a ditadura Argentina também entendia o cinema como algo fundamental para o sistema ditatorial:

La cultura en general y el cine en particular, fueron entendidos, por el gobierno de facto, como instrumentos fundamentales para intentar generar un amplio consenso y legitimidad, no un consenso activo o movilizador, como en los casos de algunos procesos europeos de mediados del siglo XX, sino más bien uno de tipo pasivo, que tendiera a naturalizar ciertas prácticas y discursos fundamentales para el gobierno militar, incluso los vinculados a la “necesidad” de los usos de la violencia para “resguardar la integración nacional”. (EKEMAN, 2015, p. 3)

Outro órgão utilizado durante a ditadura na Argentina foi o *Ente de Calificación Cinematográfica (ECC)*. As normativas que foram utilizadas pelo ECC não foram criadas pela ditadura do período analisado, mas foram reaproveitadas do governo ditatorial de Juan Carlos Onganía, processo semelhante ao que acontece com o INC Argentino, criado no governo Perón e reaproveitado no governo ditatorial dos anos setenta. Além disso, a junta militar também aproveitou de funcionários que participaram do governo de Onganía, como o advogado Alberto León. É importante ressaltar que não necessariamente a contratação de funcionários se dava pela existência de algum tipo de vínculo com ditaduras anteriores<sup>16</sup>. Assim, a contratação também foi feita de pessoas que integram os quadros governamentais durante o período democrático. Nesse sentido, essas contratações estiveram diretamente ligadas à ideologia vigente e não a quem serviram. Dessa forma, é possível que estes órgãos tivessem funcionários que atuaram tanto no período democrático como nos períodos ditatoriais, como o “primer titular del Ente de Calificación Cinematográfica, Miguel Paulino Tato, que ocupou este cargo desde o governo de Isabel Perón, mas continuou integrando o quadro durante o período ditatorial (EKEMAN, 2015).

---

<sup>16</sup>É importante destacar que a Argentina passou por seis golpes de Estado, respectivamente em: 1930, 1943, 1955, 1962, 1966 e 1976.

Como o regime militar argentino havia regulamentado de forma rígida o cinema e como todo o aparato estatal estava centrado nos pressupostos ditatoriais, houve uma queda significativa na atividade fílmica do país, Segundo atesta Getino (1998).

Para o autor, houve com o governo militar uma:

*Diminución de la cantidad de películas producidas.* La cifra tope de 40 largometrajes realizados en 1974 descendió a 32 en 1975, cayendo abruptamente a 16 en 1976 y a 15 en 1977 para tender a recuperarse recién en 1979 con 31 películas. Los subsidios del Instituto Nacional de Cine a la industria se redujeron a cifras irrisorias: los 20 millones de pesos nuevos otorgados a los productores en 1975 no alcanzaban a cubrir el costo de la producción de 4 películas. (GETINO, 1998, p. 36.)

Com a definição de políticas cinematográficas pela ditadura Argentina, a quantidade de produções caiu significativamente. Acredita-se que, como o INC brasileiro não tomou medidas regulamentadoras explicitando ou determinando qual discurso o filme deveria conter e também incentivando a atividade fílmica brasileira já que o cinema era parte estratégica do objetivo de integração nacional assim, houve um aumento na quantidade de produções fílmicas, isto é, de forma inversa ao que ocorre na Argentina. Todavia, não foi somente as políticas cinematográficas impostas pela ditadura argentina que tiveram como produto final diminuição da quantidade de filmes produzidos durante o período, mas sim, uma série de fatores que ocorreram para que tivessem como resultado final diminuição de películas produzidas.

A perseguição a diversos trabalhadores da indústria fílmica teve início dois anos antes do golpe de estado. Em 1974, a atuação da Aliança Anticomunista Argentina (Tríplice A), começou as suas atividades repressivas ”con las amenazas de la Triple A, las listas negras, los exilios, la censura sobre actores, directores y contenidos” (EKEMAN, 2015, p. 4), chegando a morte e também desaparecimento de cerca de vinte pessoas que trabalhavam diretamente com a atividade fílmica, fazendo com que alguns diretores, roteiristas e também produtores buscassem o exílio ou parassem de produzir (EKEMAN, 2015). Além disso, durante a época, “El Estado actuó de modo complejo, y no solamente se circunscribió a la censura directa, sino que, entre otras cosas, escogió a quien favorecer economicamente” (D’ANTONIO, 2015, p. 13). Assim, o governo argentino teve uma atuação bastante complexa em relação ao cinema. Para Débora Carina D’Antonio (2015):

El control y la censura se ciñeron mucho más a las películas que cuestionaban políticamente el orden social instituido que a aquellas como las comedias

eróticas, que pusiesen en entredicho el orden moral. Desde mi punto de vista, lo que se forjó durante la última dictadura no fue un simple repertorio del legado de los viejos mecanismos de control. Muy por el contrario, la significativa complejidad de este largo proceso radica tanto en los elementos continuos como en aquellos que fraguaron de modo específico en cada etapa. La ambigüedad, el desconcierto, la confusión, la negación de lo evidente, el juego entre lo oculto y lo visible en el terreno de las desapariciones y los asesinatos de los y las activistas populares formaron parte de una lógica de un Estado que debía garantizar a toda costa su legitimidad en el marco de un costoso disciplinamiento social (D'ANTONIO, 2015, p. 13)

Dessa forma, vimos que duas maneiras de “convencimento” distintas foram utilizadas. A brasileira pela aproximação do Estado com a indústria cinematográfica, levando a um aumento de produção fílmica. Já o modelo argentino optou pela utilização da força e por uma dura regulamentação que recaía sobre o discurso que os filmes deveriam conter, de forma que houve uma diminuição na produção das películas.

#### **1.4 A cultura durante a Ditadura Militar Brasileira e Argentina**

Nas páginas acima buscamos pensar a intervenção dos Estados ditatoriais brasileiro e argentino no âmbito cinematográfico. Isto é, buscou-se pensar na maneira como os regimes criaram uma estrutura de produção que colocasse imposições a essas mesmas produções, e/ou como também se aproveitaram de estruturas já existentes previamente. Assim o objetivo das páginas que se seguem é pensar estas questões colocadas em um âmbito maior. Dito de outra forma, significa dizer que pretendemos nos debruçar – de forma ampla - nas intervenções estatais na produção cultural durante o período do regime militar brasileiro e argentino para assim dimensionarmos nosso objeto em um contexto de produção cultural como um todo.

Para Marcos Napolitano (2014), os quatro primeiros anos da ditadura militar brasileira foi um momento paradoxal no tocante à questão cultural. Para este historiador, foi neste momento que a cultura de oposição ao regime parecia estar vencendo, já que foi neste momento: “vivia-se uma ditadura suficientemente forte para reprimir os movimentos sociais e políticos, mas taticamente moderada para permitir que a esquerda derrotada na política parecesse triunfar na cultura” (NAPOLITANO, 2014, p. 97-98). Neste sentido, podemos aventar a possibilidade de que a ditadura, ao adentrar o campo cultural, buscava uma possível legitimação do novo governo. Segundo Carlos Fico, no caso brasileiro:

O golpe não pressupunha necessariamente a ditadura que se seguiu. Quando consideramos estritamente os episódios que culminaram em 1964, percebemos que a instauração do regime militar foi paulatina e decorreu, em grande medida, do fracasso dos projetos anunciados das medidas do primeiro dirigente”. (FICO, 2014, p.116).

Dentro dos anos iniciais do golpe e posterior à consolidação do regime militar, a intenção da ditadura militar brasileira não foi a perseguição aos artistas como indivíduos produtores de cultura, mas sim os grupos de artistas, dentro dos seus movimentos culturais. Nos primeiros momentos da ditadura, o objetivo era, como explica Napolitano, “dissolver as conexões entre a “cultura de esquerda” e as classes populares” (NAPOLITANO, 2014. P. 100). Em consonância com Marcos Napolitano, Natalia Fernandes nos traz três momentos de atuação do governo no espaço da cultura, Segundo ela:

É possível identificar três frentes de atuação governamental no âmbito da cultura no período da ditadura: uma, de censura a determinado tipo de produção cultural considerada de oposição ao governo ou nociva à cultura nacional; outra, de investimento em infraestrutura em telecomunicações – ações que se coadunam com o projeto de modernização do país e com as políticas de integração e segurança nacional, mas que também favoreceram a consolidação da indústria cultural no país; e a terceira, de criação de órgãos governamentais destinados a planejar e implementar a política cultural oficial (FERNANDES, 2013, p. 174)

Em um primeiro momento, a estratégia utilizada para o encerramento das atividades dos movimentos sociais, ou daqueles que estivessem ligados à cultura/e/ou atividades culturais era fichar os indivíduos participantes a partir de Inquéritos Policiais-Militares (IPM). Essa estratégia levou ao fechamento, por exemplo, do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), do Centro Popular de Cultura (CPC) e dos movimentos de alfabetização de base. Assim, ao desorganizarem os movimentos sociais, os artistas ligados a eles começam a se inserir dentro do mercado cultural,

Os intelectuais e artistas, como quadros rebeldes da classe média letrada, deveriam ser reconduzidos à sua vocação: ajudar na modernização econômica de matriz conservador prometida pela nova ordem política. Por isso, talvez intuitivamente, talvez propositalmente, os militares não se preocuparam tanto quando os artistas de esquerda foram para o mercado (editorial, fonográfico, televisual). Conforme a historiografia já apontou, esta “ida ao público” (consumidor de cultura) era preferível à “ida ao povo” (os circuitos culturais ligados aos movimentos sociais, instituições e partidos de esquerda). (NAPOLITANO, 20014, p. 103)

Neste sentido, no cenário brasileiro, e ao contrário do argentino, a aproximação dos militares aos cineastas, como já analisado no tópico anterior, pode ter sido uma

estratégia do governo - para esvaziar as pautas e atrapalhar, desvincular e/ou desorganizar as interações e discussões com a população comum, principalmente para com aqueles que faziam parte do Cinema Novo.

Dessa forma, ao governo militar se aproximar dos integrantes do Cinema Novo, buscava-se realocar os seus espaços de atuação, que vinham sendo construídos desde antes do golpe de 1964. Ao invés de enfrentar esse grupo com suas demandas contestatórias e seus filmes “revolucionários”, o governo militar usa destes mesmos grupos para desarticulá-los. Explicamos melhor: como já foi discutido nas páginas anteriores, a criação das agências, sejam elas INC e Embrafilme, cooptariam, através de financiamentos, estes cineastas. Estes, contando com as benesses do Estado, amenizariam suas críticas ao regime em suas obras.

Assim, ao pensarmos a relação entre Estado e cultura que vigorou durante os anos de ditadura, não podemos deixar de problematizar esta associação somente com a chave de leitura entre resistência e cooptação. A cultura durante o regime foi um dos campos em disputa. Desta forma, se analisarmos a partir dessa chave de leitura, estaríamos oferecendo uma interpretação reducionista e não daríamos conta das diversas redes e táticas que foram criadas por ambos os lados ao longo dos anos.

Assim, o mercado de cultura durante a ditadura militar estava em plena ascensão. Um dos motivos foi o aumento da classe-média, a qual se tornou a principal consumidora dos produtos culturais.

Os liberais, donos das empresas de cultura e comunicação, percebiam que a partir do final dos anos 1960 a estrutura do mercado cultural tinha sofrido uma mudança significativa, surgindo uma nova classe média, cada vez mais escolarizada, muito aberta à cultura de esquerda, notadamente aquela herdeira do nacional-popular. Portanto, em que pese o clima repressivo e a censura, os produtos artístico-culturais gerados à esquerda tinham uma boa demanda, na música popular, na dramaturgia e no cinema. A demanda por livros e impressos em geral (fascículos, revistas, jornais), estimulada pelo crescimento da população universitária, marcou o fenômeno das “editoras de oposição”. Enfim, a classe média era um grande público consumidor para os produtos de esquerda, que os empresários liberais não hesitavam em fornecer, diferenças ideológicas à parte. (NAPOLITANO, 2011, p.164)

Além do interesse do mercado e da classe média nos produtos oferecidos pelos diversos artistas e intelectuais que adentraram ao mercado cultural durante esta época, o próprio regime militar tinha interesse que eles recorressem ao mercado. Neste sentido, Napolitano (2011), acredita que pela falta de intelectuais orgânicos dentro dos quadros da ditadura militar brasileira, os agentes da ditadura fizeram uma leitura dos artistas de

esquerda e aproveitando-se do nacionalismo cultural dos mesmos. Assim, a ditadura se utiliza de canais não convencionais, que eram dispensáveis no momento de maior repressão.

Todavia, é a partir de 1974 que a ditadura adentra com maior ênfase na área da cultura brasileira. Se anteriormente existiram ações localizadas, a partir deste ano passou-se para um olhar amplo na cultura, com o lançamento de ações governamentais para diversas áreas culturais.

Durante o governo Geisel (1974/1978), a direção do MEC ficou a cargo, como já foi dito do ministro Ney Braga, que ampliou significativamente a esfera de atuação da área cultural do Ministério com a implantação do Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA) e do Conselho Nacional de Cinema (CONCINE), a reformulação da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), a expansão do Serviço Nacional do Teatro (SNT), a criação da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) e o lançamento da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. (SILVA, 2001, p.102)

No tocante às ações nos diversos ramos culturais, em 1974 houve o lançamento do Plano Nacional de Cultura (PNC). A partir daí a ditadura entrava em disputa com os produtores culturais ligados à esquerda nacional. Segundo Gabriel Cohen, a PNC era “ponto culminante (...) de um processo que percorreu toda a primeira metade da década”; processo este que consistiu na “busca de um equacionamento da cultura adequado ao regime político que se procurava consolidar” (COHN, 1985 apud SILVA, 2001p.10). Como o campo cultural ainda era dominado por agentes de oposição ao regime, o governo lança mão de uma aproximação com esses setores. Assim, este ato da ditadura para com os agentes culturais ligados à esquerda fez com que houvesse a consolidação desses artistas e intelectuais dentro da área de fomento, muito por conta deles serem bem consumidos pela população.

Outro investigador que pensa o processo cultural durante o período é Marcelo Ridenti. Segundo ele, os artistas de esquerda, durante o período, foram marcados por certa ambiguidade. Vejamos:

No princípio dos anos 1970, sob o governo Médici, quando se consolidou o processo de modernização conservadora da sociedade brasileira, a atuação dos artistas de esquerda foi marcada por certa ambiguidade: por um lado a presença castradora da censura e a constante repressão a quem ousava protestar, que implicou a prisão, o exílio e até mesmo a morte de alguns deles; por outro lado, cresceu e consolidou-se uma indústria cultural que deu emprego e bons contratos aos artistas, inclusive aos da esquerda, com o próprio Estado atuando como financiador de produções artísticas e criador de leis

protecionistas aos empreendimentos culturais nacionais. (RIDENTI, 2014, p. 286).

Ridenti destacou a ambiguidade presente principalmente entre os artistas declaradamente de esquerda, bem como de parte dos apoiadores da ditadura. Nessa perspectiva também pode-se pensar nas formas de atuação da censura. Marcos Napolitano (2014) diferencia a forma de atuação da ditadura militar brasileira e a sua estratégia de intervenção do Estado no mercado cultural em três períodos. Para este historiador, os períodos são os seguintes:

O primeiro localiza-se entre os anos de 1964 a 1968. Neste período, o regime e a censura atuaram no sentido de dissolver as conexões entre os agentes culturais de esquerda e as classes populares. O segundo momento da censura foi entre o período de 1969 a 1978. Este “tinha como objetivo central *reprimir o movimento da cultura como mobilizadora do radicalismo da classe média (principalmente dos estudantes)*” (NAPOLITANO, 2014, p. 100). O terceiro momento da censura durante a ditadura foi entre os anos de 1979 a 1985. Durante esta época era preciso “*controlar o processo de desagregação da ordem política e moral vigentes, estabelecendo limites de conteúdo e linguagem*” (NAPOLITANO, 2014, p. 101).

Segundo Natalia Fernandes:

O exame do período em que os militares estiveram no poder, em particular de 1964 a 1979, evidencia a existência de complexa estratégia de atuação, que pode ter apresentado diferentes nuances ao longo de sua trajetória: ora com características mais repressivas, ora incentivando a indústria cultural, outras vezes criando instituições culturais preocupadas em preservar/consolidar a identidade e a cultura nacionais. Atuação que não pode ser considerada linear ou progressiva, ou mesmo que já estivesse definida *a priori*; que apresenta ambiguidades e contradições, mas que nos permite vislumbrar, em seu desenvolvimento, articulações com uma estratégia maior de governo, que buscava mudar os rumos político, econômico, social e, também, cultural do país. Dessa estratégia tornaram-se evidentes três linhas principais de atuação: 1) a censura a um tipo de produção cultural considerada subversiva e, por outro lado, o incentivo à produção considerada, pelos governantes, “afinada com a tradição e os valores da cultura brasileira”; 2) os investimentos em infraestrutura, principalmente na área de telecomunicações, que favoreceram a consolidação da indústria cultural entre nós; 3) a criação de órgãos governamentais destinados a regulamentar e organizar a produção e a distribuição cultural pelo território brasileiro.(FERNANDES, 2013, p.175)

Assim, durante o segundo estágio da censura brasileira (1969-1978), e também com o lançamento do PNC em 1975 – período no qual o mercado cultural estava em pleno desenvolvimento, passa a ficar evidente uma maior intervenção do Estado na atividade

cultural do país. Vale à pena lembrar que foi durante este período que houve a reformulação da Embrafilme, e que, como já escrevemos, além da atuação da ditadura no campo do cinema, com o PNC a operação passou para outros campos, como teatro e música. Será nesse período justamente que é produzido o filme objeto de análise de nossa pesquisa.

No que tange ao teatro, o regime militar utilizou-se de uma estrutura pré-existente, o Serviço Nacional de Teatro (SNT). Criado em 1937, foi reaproveitado durante a ditadura. Nos anos de 1970 ele foi utilizado para a divulgação do teatro em território nacional. Entre as medidas, incluía-se uma política de barateamento do ingresso e que dava apoio à produção de diversos espetáculos. Estas medidas não eram apenas concedidas somente aos simpáticos ao regime, mas também aos que a contrariavam. Obras teatrais como a produção *Patética* que utilizava da metáfora para mostrar a morte de Vladimir Herzog nos porões do II Exército em São Paulo foram atingidas por essas medidas. O SNT foi extinto em 1981, não sem deixar de passar por polêmicas durante sua existência. Em 1974 ocorre a nomeação de Orlando Miranda para o cargo de diretor do SNT, tendo este permanecido no cargo até a extinção do serviço em 1981. Durante o período em que esteve à frente do SNT, este dirigente reimplementou o prêmio SNT. De acordo com Miliandre Garcia de Souza “era um concurso anual de textos inéditos de autores brasileiros ou radicados no Brasil sobre assuntos relacionados à cultura brasileira” (SOUZA, 2011, p.2). Apesar do concurso já ter sido realizado em anos anteriores, houve uma pausa nas premiações entre o ano de 1969 e 1974. Essa interrupção se deu porque a peça vencedora do concurso de 1968, *Papa Highirte*, foi proibida pelo governo militar (SOUZA, 2011).

Orlando Miranda era, no entanto, um empresário teatral ligado aos diretores de esquerda. Todavia, independente dele estar, naquele momento, ligado a esta ou aquela ala política do teatro, isto não impedia que tomasse atitudes que protegessem o sistema bem como o cargo que ocupava, não impedia que este tivesse divergências com algumas alas da esquerda cultural. A atuação de Orlando foi criticada por linhas da esquerda, tanto a do Partido Comunista Brasileiro (PCB) como dos setores culturais que representavam a contracultura. As críticas eram dirigidas a ele por conta dos vínculos institucionais que SNT mantinha com o governo militar. No entanto, com a retomada do *prêmio SNT* houve uma mudança na postura dos agentes teatrais, como atesta a historiadora Miliandre Garcia de Souza, segundo ela:

Em meados da década de 1970, um dos jurados do concurso elogiou a retomada do “Prêmio SNT” e o meio teatral demonstrou-se favorável às mudanças, ao contrário do final da década quando os vínculos com o governo suscitaram severas críticas. Naquele momento em específico, o meio teatral aprovou as iniciativas de Orlando Miranda, sobretudo a retomada do “Prêmio SNT” há 5 anos em hibernação e a atualização monetária do valor do prêmio. (SOUZA, 2011, p.7)

Com a implementação do PNC e a expansão nos investimentos na área da cultura, com já foi dito, houve uma expansão nos programas de criação de agências e, conseqüentemente, existiu uma criação de políticas culturais voltadas para cada setor da cultura brasileira. Dentro deste contexto a ditadura não poderia ter deixado de fora a música popular. Além da construção de políticas voltadas para o cinema e teatro, políticas para a música popular brasileira (MPB) também foram pensadas e gestadas.

A Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) tinha por objetivo inicial “de incorporar todas as instituições culturais do ministério, passando assim a centralizar as atividades culturais desenvolvidas sob a jurisdição do MEC” (SILVA, 2001, p. 111). Porém, como houve resistência das demais instituições e órgãos do governo, a FUNARTE acabou assumindo os ramos da cultura que não contavam com representações dentro do MEC. Assim, ela acabou por abarcar apenas alguns ramos artísticos. Este eram: Artes Plásticas, Folclore, Música Popular e também um núcleo de fotografia. Ao apoiar a música popular brasileira, a FUNARTE tinha uma série de objetivos; o primeiro deles se relacionava com o estímulo direto a novas produções; o segundo seria apoiar o trabalho de pesquisadores. Por fim, o terceiro objetivo relacionado à MPB seria o de financiar gravações que fossem culturalmente relevantes e sem o interesse de mercado para com elas (SILVA, 2001).

A MPB não atraiu somente olhares da ditadura militar brasileira, mas também atraiu enfoques das redes de televisão nacionais, como a rede Globo e a rede Record, que estavam em expansão durante os anos de governo militar brasileiro, os festivais de música que foram produzidos por diversas cadeias televisivas puderam proporcionar a aparição e ascensão de novos artistas, além disso:

A chegada do videoteipe proporciona que a televisão tenha mais recursos de produção e transmissão, aprimorando sua qualidade técnica e produz um incremento de verbas de publicidade. Novelas e programas de variedades são a coqueluche do momento. Os musicais, porém, foram os grandes responsáveis por trazer um novo público e aumentar a popularidade da TV, que até o começo de 1960 ainda eram acompanhados pelo rádio. (HINGST, 2013, p. 151)

Dentro desse contexto de efervescência cultural, a Rede Globo pode ter desempenhado um papel importante. Segundo Bruno Hingst (2013), no início do processo de criação do complexo televisivo da Globo, ela recebe investimento de capital estrangeiro, contudo, ao longo dos anos, ela diminuí a importação de produtos culturais vindo do exterior, já que começou a apoiar a produção nacional. Sobre essa questão, Napolitano (2011) lança a hipótese de que a Rede Globo pode ter sido utilizada para escoar a mão de obra advinda da dramaturgia. Ainda segundo Napolitano (2011) o regime pode ter dado apoio à dramaturgia ao perceber que a televisão poderia utilizar-se desses artistas para a então crescente teledramaturgia e, assim, consolidar o projeto político que pretendiam, ou seja, o de integração nacional. A televisão assim como o teatro poderia ser “fornecedor de mão de obra para uma teledramaturgia de qualidade, sendo uma espécie de laboratório preparador para o meio eletrônico de massa” (NAPOLITANO, 2011, p. 158). A rede Globo, em especial, não utilizou somente pessoas advindas do teatro para compor os seus quadros, mas também cineastas. Marcelo Ridenti (2014), no seu livro *Em busca do povo brasileiro*, fez uma série de entrevistas com diversos diretores que foram dos quadros de profissionais da Rede Globo, tais como “cineastas de esquerda tiveram passagens pelo programa *Globo Repórter*, como João Batista de Andrade e Renato Tapajós em São Paulo, e Eduardo Coutinho no Rio de Janeiro”. Assim, a Globo e outras redes de Televisão não absorveram somente artistas advindos da dramaturgia, mas também dos diversos ramos das artes que tiveram um impulso durante a ditadura militar brasileira. Alguns dos atores que atuam no filme que investigamos se tornaram atores vinculados a esse grupo de televisão. Voltaremos a esse tema mais adiante.

A cultura durante os anos da Ditadura militar brasileira (1964-1985) foi vista com diversos olhares por aqueles que ocupavam os altos cargos do governo e até mesmo pelos ditadores brasileiros. Marcos Napolitano (2014) acredita que esta postura proativa, especialmente a partir de 1975, pode ter se dado seguindo a lógica abaixo descrita:

Em primeiro lugar, o apoio direto à cultura “nacional” cresceu à medida que a censura ficou mais branda (a partir de 1975), sugerindo, com isso, uma espécie de corolário da política de abertura “lenta, gradual e segura” do governo Geisel (1974-1979). Lembramos que esse governo tinha uma política de “distensão” em relação aos artistas e jornalistas, como forma de diminuir o isolamento junto à opinião pública de classe média das grandes cidades brasileiras, leitora de jornais e consumidora de produtos culturais. (NAPOLITANO, 2014, p. 198)

No entanto, a questão da “abertura” do regime e também do abrandamento da censura de fato ajudam a explicar o maior apoio (ou apoio crescente) aos produtos culturais nacionais, mas estes fatores podem ter sido mais amplos ainda. Vejamos, o Instituto Nacional de Cinema foi criado em 1966 e, apesar do Serviço Nacional de Teatro ter sido criado em 1937 – como já dissemos ele foi reaproveitado, assumindo novas funções – houve também o apoio à criação de redes de televisão. O que estamos querendo demarcar é que, com essas informações, houve uma maior atuação da ditadura no ramo cultural a partir de 1974, com o lançamento do Plano Nacional de Cultura, no entanto a interferência começa antes desse ano. Nesse sentido, a interferência nos anos anteriores pode refletir outras perspectivas, como a consolidação do golpe e legitimação e manutenção dos militares no poder.

Nas páginas acima se buscou mostrar as estratégias que a ditadura militar brasileira desenvolveu ao longo dos anos para o ramo cultural, e que, em certa medida, os militares atuaram como mecenas em diversos ramos da atividade cultural do Brasil. Fato este que não impede ou interfere no fato de ter havido perseguições e repressões contra diversos artistas divergentes durante a ditadura militar brasileira.

Passamos agora à Argentina para tentar explicitar alguns aspectos da cultura e da censura naquele país. A ditadura militar argentina se apoiou em alicerces diferentes dos utilizados pela ditadura brasileira. Na prática, a Argentina teve como base a eliminação dos elementos considerados “subversivos” e na criação de elementos simbólicos que estimulassem o sentimento nacionalista.

A ditadura militar argentina também não deixou de atuar no ramo cultural do país. Se o governo brasileiro em alguns anos pensou a cultura como capaz de promover a integração nacional - em um país de tamanho continental – e dela se utilizaram nesse sentido (Napolitano (2011, 2014 e Ramos, 1985), a ditadura militar argentina pensou a cultura como aquela que garantiria/aproximaria a Argentina da civilização ocidental.

Neste sentido, o golpe militar de 24 de março de 1976, o autoproclamado *Proceso de Reorganización Nacional* (PRN), utilizou-se de diversas maneiras para tentar cumprir os seus objetivos. A princípio, houve a construção do inimigo, do chamado agente “subversivo”. Para Risler, a ditadura argentina possuía uma definição bastante imprecisa sobre tal nomenclatura: “era tan vaga y amplia en su definición que la sensación de que todos podían convertirse en una víctima potencial alentaría los mecanismos de sospecha, autocensura y delación” (RISLER, 2009. p.5). Além disso, o PRN tinha por objetivo

refundar a sociedade argentina como um todo, e, assim sendo, a cultura não poderia ficar de fora deste processo:

La junta militar tenía un proyecto refundacional del país de carácter global, y la cultura y la educación estaban incluidas en ese proyecto [...] Su enemigo cultural estaba etiquetado bajo los rótulos de “el marxismo” y “la subversión,” y la acción concreta que debía tomarse era la de “erradicar.” (TORRES, SD, p. 3).

A ditadura militar Argentina não aceitava como possível a contradição inerente à sociedade. A discordância de ideias, de costumes e de culturas não deveria ser aceita e, mais que isso, precisava ser combatida. Assim, na Argentina, o governo militar tinha como objetivo alcançar uma configuração social homogênea e, para tal fim, lançou mão de diversos dispositivos que o Estado possuía para efetivar na prática seus intentos. A supressão do modelo de cultura existente anterior à instauração da ditadura foi uma delas. Não era somente erradicar o inimigo cultural, mas sim, tudo aquilo que representasse também o governante anterior, ou, dito de forma mais explícita, eliminar o peronismo. O ministro da Educação Jorge Taiana, que esteve à frente da pasta durante os anos de 1973-1974, apresentou um plano trienal para fomento da cultura argentina. Para este, a cultura era “pagada por el pueblo” e assim deveria ter “como destinatario el pueblo mismo, ello era indiscutible” (TAIANA, 1974, apud RODRÍGUEZ; ZAPATA, 2009). Durante o governo de Isabel Perón, o plano de Taiana tinha como objetivo criar diversos locais em que a produção seria feita pela população:

Los representantes provinciales del peronismo, siguiendo el plan Taiana, habían afirmado que el programa cultural buscaba, entre otras cosas, crear Centros de Cultura Popular; coordinar con la Dirección de Enseñanza Artística el desarrollo y la promoción de la producción artística popular; promover el teatro popular; publicar Cuadernos Populares de mitos y leyendas populares; promover una serie de Ediciones de autores bonaerenses y encuentros de música popular; y organizar un Plan de Movilización que diera conciertos populares en toda la provincia. (RODRÍGUEZ; ZAPATA, 2009, p. 62)

Como podemos perceber, a cultura tinha como foco o povo, e nesse sentido ele então seria produtor e também consumidor da arte produzidas por eles nesses centros culturais, bem como também nos projetos populares. Com a efetivação do golpe de 1976, a junta militar não deixa de olhar dentro do campo cultural, e assim como as demais ditaduras que aconteceram pela América Latina, a cultura foi um importante local de batalha contra o inimigo subversivo.

Quando a Junta Militar<sup>17</sup> assumiu o poder em 1976, foi o General Videla, membro então ativo do exército, quem assumira o cargo de presidente. Este general escolheu para o ministério da Educação o General Ovidio J. A. Solari, que tinha como secretário de cultura - uma sub-pasta do ministério da Educação - Francisco Angel Carcavalho. Este era um professor de Belas Artes. No âmbito desta subsecretaria de Cultura estavam submetidas/dependiam uma vasta gama da vida cultural argentina, tais como: Museus, Teatros, Ballets, Orquestras e Bibliotecas, todos espalhados ao longo do território argentino (RODRÍGUES; ZAPATA, 2009). Carcavalho, como Secretário da Cultura, concedeu diversas declarações sobre o tipo de cultura que deveria ser evitado. Acreditava que durante o período que compreende 23 de maio de 1973 a 24 de março de 1976<sup>18</sup> havia sido um período em que a cultura esteve mais propensa a infiltração de “ideologias extremistas” (RODRÍGUES; ZAPATA, 2009).

Estos eran fáciles de distinguir, continuaba, ya que se detectaban en las canciones de protesta, la exaltación de artistas y textos extremistas, los teatros de vanguardia, la musicalización de poemas, las actuaciones individuales desinteresadas de intérpretes para grupos de alumnos universitarios o en barrios de escasos recursos, las obras plásticas con marcado tinte guerrillero, las conferencias de prensa de compañeros de otros países, y las actuaciones en café concierten las cuales “aparecía siempre el mensaje colocado de la manera más inocente posible”. (RODRÍGUES; ZAPATA, 2009, p. 5).

Assim, Carcavalho deixa claro como seria uma das novas concepções da cultura durante a ditadura argentina. Para ele, a cultura argentina deveria, portanto, ser construída em oposição à cultura anterior, isto é, não teria a população como produtora. Porém, a Secretaria de Cultura teve diversas dificuldades orçamentárias, com exceção de 1978 por conta de a Argentina ser sede da Copa do Mundo de Futebol.

Apesar das dificuldades orçamentárias destinadas a área da cultura, isto não significa dizer que não tenham sido feitas campanhas nacionalistas. Uma das secretarias que estavam contribuindo para a política de cultural argentina era a Secretaria de Información Pública (SIP) “Uno de sus objetivos era “contribuir mediante la comunicación social a lograr que la población local y las áreas de decisión internacionales, adopten actitudes y conductas positivas de adhesión al proceso de Reorganización Nacional” (RODRÍGUEZ, 2015, p.307-308). A SIP coordenava os

---

<sup>17</sup> A Junta militar foi a união das três forças armadas. O Exército, a Marinha e a Aeronáutica.

<sup>18</sup> Este período a que ele se referia dizia respeito ao tempo em que Perón, e depois sua esposa (após a morte deste) estiveram à frente do país.

principais meios de comunicação existentes no país tais como: o INC, o Ente de Calificación Cinematográfica, o Comité Federal de Radiofusión (COMFER) e também a agência de notícias (TELAM). Dentro da SIP existia uma subsecretaria de Planejamento e também uma de Dirección General de Inteligencia; as duas juntas atuavam para controlar o conteúdo das mensagens, desvirtuando os pontos negativos e incrementando os pontos positivos (RODRÍGUEZ, 2015).

Cabe então ressaltar quais eram os pontos que a ditadura militar argentina julgou como positivos em obras e também quais eram os negativos. Na concepção da ditadura, o inimigo era, portanto, ateu, estrangeiro e imoral. Esse mesmo inimigo era também “una amenaza cuya sola existencia ponía en peligro a los autoproclamados “verdaderos valores nacionales” (GONZÁLEZ, 2014, p. 146). A ideia de ‘inimigo’ fora construída em oposição ao que a ditadura militar argentina tentava reafirmar, isto é, os valores concernentes à sociedade ocidental. Esses princípios eram reafirmados principalmente nas festas oficiais, onde a origem hispânica e também a religião cristã era utilizada para construir a definição de sociedade ocidental, e que também poderiam ser representados no lema do período “Deus, Pátria e Família” (GONZÁLEZ, 2014). Uma série de estratégias foram construídas para fomentar o lema do período:

Dios, Patria y Familia. El catolicismo emergía en misas, museos, muestras de pintura religiosa y audiciones de música sacra. Las “familias” cordobesas eran las invitadas especiales a esos espectáculos. La “patria” irrumpía como un tópico complejo y dual pues, si bien en cada ceremonia se izaba la bandera nacional celeste y blanca (GONZÁLEZ, 2014, p. 14).

Ao que tudo indica, a cultura que era apoiada e também fomentada pelo Estado, em suas diversas províncias, não era somente uma “batalha” pelos corpos das pessoas ou a sua consciência, ela havia atingido outro estágio, ela passava do plano terreno para também o plano espiritual. Ao fomentar audições e mostras de pintura sacras, a ditadura adentrava no plano da disputa das almas, para além do caráter propagandístico de tais eventos. Além disso, o Estado, ao assumir e tentar propagar estes valores o governo, ao longo dos anos construiu uma política de criação de locais de incentivo à cultura. Estes locais poderiam ser construídos em prédios antigos, principalmente em bairros pobres e em locais amplos que poderiam até ter sido um mercado:

Mientras eran promocionados por las autoridades como una “irradiación” desde el centro hacia las periferias, una “provisión y difusión masiva de alimentos espirituales” y “un rescate para la Cultura de sitios de andanzas suburbanas”. Esos nuevos centros culturales priorizaban al público familiar y

ofrecían actividades clasificadas como intelectuales (conferencias, bibliotecas), artísticas (cine, música, plástica, teatro) y recreativas (feria de artesanías, confiterías).(GONZÁLEZ, 2014, p. 147)

Assim, como já foi visto, o modo de atuação e também a proposta da Ditadura Argentina diferia em grande medida da proposta da Ditadura militar Brasileira. A própria denominação do novo regime que foi instaurado a partir de 1976 em solo argentino já nos diz muito. O processo de refundação do país não era somente em termos políticos, mas também dentro da cultura. Neste sentido, a cultura estaria dentro do bojo da refundação do país, que passava por outros aspectos, como também o econômico - que em grande medida afetou a cultura - como já evidenciamos anteriormente. A partir dessa refundação proposta pela Junta Militar, os artistas que não se enquadrassem no lema da ditadura “Deus, Pátria e Família”, deveriam ser considerados subversivos. Assim, o processo de silenciamento do ator cultural era iniciado, e poderia ser feito de várias formas, tais como: o sequestro, aprisionamento e morte dos opositores da ditadura estavam entre as mais frequentes<sup>19</sup>, a queima de livros<sup>20</sup> e proibição também fez parte das táticas utilizadas pela ditadura, e por último e de caráter pessoal, a autocensura por parte dos produtores culturais também ocorreu.

Los años de la dictadura fueron globalmente un período de proscripciones y restricciones, que se desplegaron a través de la censura y la autocensura, de dispositivos de “acción psicológica”, de estrategias y políticas culturales implementadas desde diversas agencias estatales, de propaganda y manipulación de la opinión pública [...] Los custodios de la seguridad interior, la “moral y las buenas costumbres” impusieron una larga lista de prohibiciones que incluían libros y publicaciones, la censura de filmes y obras de teatro, la difusión de ciertos artistas y músicos, cercenando las posibilidades de expresión y de creación individual y colectiva, así como el derecho a gozar libremente de ellas. A su vez, los ámbitos culturales no fueron ajenos a la estrategia de depuración y despolitización desplegada por el gobierno militar. (ÁGUILA, 2014, p. 228-229)

O processo de autocensura foi uma reação a diversos conjuntos repressivos existentes durante o período, tais como a troca do inimigo externo pelo interno, a censura e também pelo medo da morte e desaparecimento. A ditadura argentina acreditava que estava travando uma batalha pela cultura, e nesse processo também tentava modelar o cidadão argentino a partir da propaganda de valores (ÁGUILA, 2014). Assim, a utilização de agências de publicidade e propaganda também foram utilizadas pela Junta Militar.

<sup>19</sup>Para um maior aprofundamento sobre o tema verificar: NOVARO, Marcos; PALERMO, Vicente. A Ditadura Militar Argentina 1976-1983: DO Golpe de Estado à Restauração democrática. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

<sup>20</sup>Para saber mais sobre o tema ver: GOCIOLO, Judith. Un Golpe a los Libros. Buenos Aires. Eudeuba, 2007.

A utilização de agências de propaganda se aprofundou dentro do período anterior militar até a realização da Copa do Mundo de Futebol realizada durante o ano de 1978. Um ano antes, as verbas destinadas à secretaria aumentaram substancialmente, “El presidente Videla decidió aumentar en un 500 % el presupuesto asignado a la Secretaría y ordenó que se gastara íntegramente en la realización del Mundial de Fútbol de 1978. en el marco de La llamada “campana antiargentina”. (RODRIGUEZ, 2015). A “campana antiargentina”, como foi chamada pelos militares, foi por conta das denúncias feitas aos órgãos internacionais de proteção aos direitos humanos. Os exilados fizeram uma campanha divulgando as prisões clandestinas, as torturas e também outras formas de violação dos direitos humanos durante o período que antecedeu o campeonato de futebol. A ditadura militar argentina, junto com diversas agências de publicidade, veicularam em grandes meios de comunicação propagandas contendo diversos slogans sobre o regime tal como “Los argentinos somos derechos y humanos” (RISLER, 2011). A ditadura militar argentina não fez somente veiculação de propagandas dentro do território nacional, uma parte do dinheiro destinado à publicidade tinha como destino veiculação de propagandas em solo estrangeiro.

El grueso se destinaría a financiar la asistencia de organismos internacionales, respaldando proyectos que se hallaban entrámite (118 millones); 105 millones irían a las ECA para publicar series de diapositivas y de divulgación científica, libros de arte con las colecciones de los museos y reproducciones. Se destinarían 80 millones a las acciones culturales en zonas de frontera, fortaleciendo las instituciones de las provincias correspondientes; unos 55 millones debían ir a la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos -presidido en ese momento por Julio César Gancedo— y al Complejo de Museos de Artes y Ciencia, y otros 50 millones se debían gastar en el transporte de las piezas que integraban las muestras que se llevarían al interior del país. Unos 33 millones debían ser para organizar “conferencias y cursillos sobre temas vinculados con la cultura nacional”. (RODRIGUEZ, 2015, p. 309)

Assim, o aumento de verba destinada à área da cultura não representa uma tentativa de incentivo a manifestações culturais diversas e com apoio aos agentes culturais. Não podemos esquecer que a Argentina estava passando por uma ditadura, assim seria ilusório pensarmos que o incentivo apenas com o fim de estímulo à área cultural poderia ocorrer dentro deste contexto. Neste sentido, a Argentina, para além do que à primeira vista possa parecer – o incentivo simples - ao aumentar a verba para fins culturais, estava tentando fazer uma contrapropaganda ao que estava ocorrendo dentro do cenário internacional e também dentro do território nacional.

O período que focamos a análise da ditadura militar brasileira foi quando houve uma política mais incisiva para a criação de um mercado consumidor de cultura. A ditadura militar argentina teve outros contornos, a importância não era a criação de um mercado consumidor, mas sim do conteúdo que era veiculado. Poderíamos nos debruçar mais extensivamente dentro da atuação do campo cultural em ambos os países, já que estes também são terrenos que foram locais de disputas dentro do período ditatorial, porém, optamos, por ora, em focar nos anos mais próximos dos filmes aqui analisados, que são *Batalha de Guararapes (1978)* e *De Cara Al Cielo (1979)*.

Assim, a fonte referente ao período argentino que problematizamos neste trabalho faz parte de uma tentativa de propaganda bem como do contínuo reforço da imagem dos militares como atores principais da história argentina. O filme *De Cara al Cielo* retrata um destacamento do exército do General Julio A. Roca em seu cotidiano dentro de um fortim durante a campanha de Conquista do Deserto. O filme foi lançado em três de maio de 1979 e dirigido por Enrique Dawi, que também escreveu o roteiro. A película foi ganhadora de um concurso feito pelo “Ente de Calificación Cinematográfica” em comemoração ao centenário da Campanha ao deserto. Passemos então a apresentação e problematização das fontes fílmicas.

## Capítulo 2

### As ditaduras militares e a veiculação cinematográfica de *Identidade e Nacionalismo*

Trataremos neste capítulo de dois conceitos que foram veiculados nas películas *De Cara al Cielo* e *Batalha de Guararapes*; os conceitos de *identidade e nacionalismo*. Abordaremos estes dois conceitos em um mesmo capítulo, pois entendemos que mesmo possuindo definições distintas, aqui eles se relacionam e alimentam as narrativas analisadas. Utilizaremos alguns autores que problematizam tais conceitos. Para problematizarmos o conceito de identidade, nos apropriamos das discussões feitas por Kathryn Woodwar e Tomaz Tadeu da Silva, tanto para a definição e para analisar como este conceito pode ser pensado em relação às películas. Para falar de nacionalismos nos embasamos principalmente nas análises feitas pelo pensador canadense Michael Ignatieff.

#### 2.1. Identidades: confronto e imposição na construção do ‘ser desejável’.

Kathryn Woodwar, ao analisar uma história contada por Michael Ignatieff, em uma visita à Iugoslávia que se encontrava em uma guerra civil – no conflito entre sérvios contra croatas, Woodwar analisa a história, e mostra como é construída a oposição entre os dois grupos. Ao começar a traçar as primeiras definições, diz:

A identidade sérvia depende, para existir, de algo fora dela: a saber, de outra identidade (croácia), de uma identidade que ela não é, que difere da identidade sérvia, mas que, entretanto, fornece as condições para que ela exista. A identidade sérvia se distingue por aquilo que ela não é. Ser um sérvio é ser um “não croata”. A identidade é, assim, marcada pela diferença. (WOODWAR, 2000, p.9)

Sendo assim, a identidade é relacional e também uma oposição a outra identidade que se constrói a partir do outro. Nesse sentido, buscamos pensar nas películas analisadas de que maneira é construída a identidade argentina e brasileira, bem como também de que forma sua utilização nesses termos corrobora a construção de seus inimigos. Além da identidade precisar da diferença para que exista, ela também é construída a partir da exclusão, ou seja, ao nos definirmos como brasileiros, isto implica ao dizer que não somos argentinos, uruguaios, assim sucessivamente (SILVA, 2000).

Além da exclusão ser uma das marcas da identidade, ela trabalha com marcações simbólicas. Assim, elementos como linguagem, vestuário, marca de cigarro (que os personagens fumam nas películas), bandeiras, que representem a nação ou mesmo um

grupo, podem ser utilizadas para demarcar a identidade ou a diferença. Segundo Woodwar, “a identidade é, na verdade, relacional, e a diferença é estabelecida por uma *marcação simbólica* relativamente a outras identidades” (WOODWAR, 2000, p. 14). Assim, a identidade utiliza símbolos que marcam a diferença entre um grupo ou entre pessoas para que ela se construa. Tomaz Tadeu Silva afirma que a identidade, assim como a diferença, é uma relação social. Segundo o autor:

Isso significa que sua definição -discursiva e linguística- esta sujeita a vetores de força, a relações de poder. Elas não são simplesmente definidas; elas são impostas. Elas não convivem harmoniosamente, lado a lado, em um campo sem hierarquias; elas são disputadas. (SLVA, 2000, p. 81)

Portanto, para esse autor, a identidade não é apenas definida no confronto com o outro, mas também, em alguma medida, imposta. Seu entendimento é de que ela é sempre produzida dessa maneira, seja pela linguagem, pelo vestuário ou por símbolos, que marquem a identificação de um grupo e a exclusão de outro. Assim, ao darmos um significado a um objeto, que poderia não significar nada e utilizá-lo para a marcação de espaços, faz parte de um processo de fixação de identidade.

O processo de fixação de identidades pode ser veiculado por diversos meios, como o cinema, rádio e televisão. No caso específico deste trabalho, ao trabalharmos com cinema, privilegamos a análise a partir desse veículo. O cinema, assim como a TV, podem ser produtores de identidades, porém, a identidade representada deve ser vista e aceita pelo espectador, pois este é um sujeito ativo no processo e não passivo na relação entre a identidade proposta em um filme ou telenovela. Segundo Woodwar;

O conceito de identificação tem sido retomado, nos Estudos Culturais, mais especificamente na teoria do cinema, para explicar a forte ativação de desejos inconscientes relativamente a pessoas ou a imagens, fazendo com que seja possível nos vermos na imagem ou na personagem na tela. Diferentes significados são produzidos por diferentes sistemas simbólicos, mas esses significados são contestados e cambiantes. (WOODWAR, 2000, p. 18)

Assim, este meio de veiculação de identidade opera dentro da tarefa de fixação de identidades e o cinema como um difusor de conceitos de diferenciação ou similaridades. Estas identidades podem se apresentar de forma mais fluida, não-fixa, mas também, caso se apresente já conformada, pode ser que a intenção seja sua manutenção. Este processo de divulgação de identidade foi utilizado pela ditadura militar Argentina e brasileira, mais especificamente dentro da figura do herói. Segundo Matos, “a ideia de que o herói é

aquele que detém, suspende o tempo e que por sua excelência supera, por assim dizer, a condição humana”. (MATOS, 1994, p. 84).

## **2.2. A utilização dos símbolos de heroísmo e sua relação com as identidades desejáveis.**

Nas películas *De Cara al Cielo* e *Batalha dos Guararapes*, de forma específica não há a figura do herói delimitada pelas ditaduras, mas sim de símbolos de heroísmo. A construção do personagem do Coronel Alvarado nos remete a uma figura heroica, ou seja, um homem honesto, íntegro e bondoso, ao contrário do personagem principal do filme brasileiro, João Fernandes Vieira, que é apresentado como um personagem ambíguo. Na narrativa da película brasileira é visível que esta personagem busca diversos caminhos para a ascensão individual. Porém, o personagem vai se modificando ao longo do filme até ser um dos principais articuladores da resistência nativista contra a presença holandesa no nordeste brasileiro. Nos parece que a opção de não construir um personagem que una todas as qualidades do herói seja uma opção da produção do filme brasileiro. A narrativa do filme parte do pressuposto da união das diversas pessoas em um objetivo comum. Esta união se daria pela fusão do negro, do índio e do “brasileiro”, que poderiam ter suas ambiguidades como ser humano, mas uma vez unificados – misturados, assumiriam as diversas qualidades do herói representadas nas três etnias.

No que se refere à película brasileira, entendemos que ela se enquadra em uma tendência discursiva da década de 1970, que já foi objeto de discussão, ou seja, a tentativa de integração nacional e de construção de uma brasilidade. Ao unir as diversas etnias que compunham o Brasil da época do filme, o mesmo tende a construir a ideia de que estas diversas etnias unificadas seriam um bem comum. Além disso, o filme entra na tradição da exaltação das batalhas dos Guararapes, como iremos explicar mais à frente. Já no que se refere a película argentina, ela se insere dentro de uma admiração do homem militar, apresentada dentro da discussão de dicotomia civilização e barbárie, como explicaremos também mais adiante.

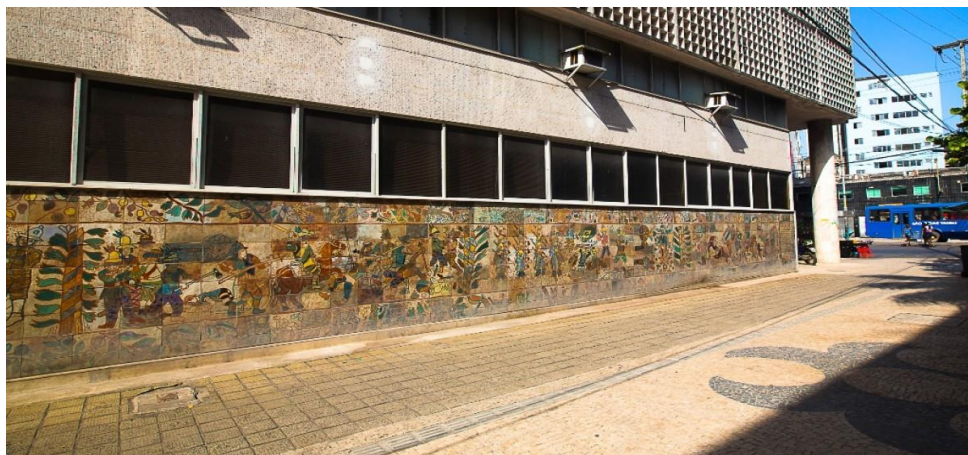
Francisco Brennand trabalhou no painel sobre a batalha de Guararapes durante os anos 1961 e 1962, a obra foi exposta a partir de 1962 na Rua das Flores, no centro do Recife um painel que retrata a batalha de Guararapes. Segundo Gondim:

A obra retrata as batalhas dos Guararapes, e seus traços são nitidamente uma exaltação do episódio a uma epopeia nacional. Elementos inexistentes à época,

como a bandeira republicana, são retratados com intuito de demonstrar o caráter heroico e patriótico das lutas. A maneira como são representadas as tropas do Brasil e as da Holanda conotam um grande poderio bélico por parte dos batavos em detrimento do material bélico dos restauradores. (GONDIM, 2011, p. 9)

Em 1971 foi homologado pelo decreto federal sob o número de 68.527 que criou o Parque Histórico Nacional de Guararapes, em Jaboatão dos Guararapes, região metropolitana de Recife. A região foi palco dos diversos confrontos entre os nativos e tropas Holandesas.

Imagem 1



21

Imagem 2



22

---

<sup>21</sup> FRANCISCO BRENNAND *Batalha dos Guararapes*, 1962. Rua das Flores, Santo Antônio.

<sup>22</sup> Vista aerea da Igreja Nossa Senhora do Prazeres dos Montes Guararapes, onde foram enterrados André Vidal de Negreiros e João Fernandes Vieira, no Morro dos Guararapes.

Assim, temos dois fatos anteriores ao filme, neste caso, uma obra artística e um Parque Nacional, ambos construídos para rememorar a Batalha de Guararapes. Dessa forma, como apontamos acima, o filme é inserido nesse contexto de debate sobre a memória dos acontecimentos da batalha. Segundo Tomaz Tadeu Silva:

Juntamente com a língua, é central a construção de símbolos nacionais: hinos, bandeiras, brasões. Entre esses símbolos, destacam-se os chamados “mitos fundadores”. Fundamentalmente, um mito fundador remete a um momento crucial do passado em que algum gesto, algum acontecimento, em geral heroico, épico, monumental, em geral iniciado ou executado por alguma figura “providencial”, inaugurou as bases da suposta identidade nacional. Pouco importa se os fatos assim narrados são “verdadeiros” ou não; o que importa é que a narrativa fundadora funciona para dar à identidade nacional a liga sentimental e afetiva que lhe garante uma certa estabilidade e fixação, sem as quais ela não teria a mesma e necessária eficácia. (SILVA, 2000, p. 85)

Como desde o princípio viemos apontando, ambos os filmes se utilizam de fatos históricos para disseminar uma identidade nacional de interesse de cada regime. O cinema assim foi utilizado como meio de propagação de uma ficção dominante, como apontou Jacques Rancière. “A realidade ideológica ou a “imagem do consenso social” dentro da qual é pedido aos membros de uma sociedade que se identifiquem” (RANCIÈRE apud BURGOYNE, 2002, p. 11). Apesar da Ditadura Militar Brasileira e Argentina usarem do mesmo método para difundir uma identidade nacional, o fim que cada regime buscava era diferente. Para Lederman e Giordano:

Brasil recordó el pasado como mito de origen para proyectar la nación en un futuro de grandeza. Argentina invocó el pasado glorificado y las FFAA se mostraron firmes en su voluntad de restituirlo. Asimismo, en la apelación a los héroes se evidencia la lógica de ejercicio del poder de las dictaduras encarnada en el binomio amigo/enemigo y reflejada en la lógica de la negociación en Brasil y la lógica de la negación en Argentina. (LEDERMAN & GIORDANO, 2015, p. 48).

Assim, os filmes pesquisados poderiam servir para os objetivos de cada ditadura, como já argumentamos aqui. Para o caso dos eventos vinculados à Batalha de Guararapes, existiu uma rememoração que começou antes mesmo da ditadura e acaba sendo reforçado durante o período da mesma. A partir disso entendemos que esse fato ajudava o regime a fomentar a busca pela integração nacional. No que se refere à Argentina, o governo tentou propagandear a figura do militar, mais especificamente a figura de José de San Martín –

herói das lutas de Independência no país.<sup>23</sup> Sua imagem como herói começou a ser utilizada ainda durante o século XIX. Lederman argumenta que:

Diversos sentidos que ambas dictaduras produjeron sobre las fechas patrias, en función de sus intereses y necesidades[...] En nuestro caso, los militares buscaron construir las memorias de los héroes y fechas patrias haciéndose eco de las representaciones del pasado (la historia). (LEDERMAN; GIORDANO, 2015, p. 48).

Lederman e Giordano comparam a apropriação de fatos e heróis por algumas ditaduras militares. Para isso se utilizam da figura de Tiradentes e de Dom Pedro I para pensar a realidade brasileira e no caso da Argentina - como apontado - a figura de José de San Martín. Para as autoras, a utilização de Tiradentes e de Dom Pedro I carregou nos festejos do Sesquicentenário da Independência (150 anos) uma certa ambiguidade, contudo a lógica de negociação como tradição brasileira prevaleceu nesse caso. As negociações, segundo entenderam as mesmas historiadoras, aconteceram, pois, os dois personagens buscaram sentidos contrários dentro de suas construções como heróis nacionais. Tiradentes, por sua vez, lutou contra a Coroa Portuguesa e Dom Pedro I era representante dela. Lederman e Giordano (2015) argumentam que para suavizar as divergências entre as duas figuras, nas comemorações do Sesquicentenário da Independência realizado em 1972 a festa teve início em vinte e um de abril indo até sete de setembro. Durante esse tempo foi feito o traslado do corpo de Dom Pedro I vindo de Portugal para o Brasil, estreitando as relações diplomáticas entre os dois países.

Sobre a Figura de San Martín, Mariana Giordano (2009) argumenta que a figura dele como herói começou a ser utilizada no século XIX, a partir da imigração de populações europeias para o território argentino. Nesse sentido, esse personagem foi utilizado para agregar em torno da conformação de uma identidade nacional, já que esses imigrantes poderiam colocar em risco a “argentinidade”, como argumenta Giordano (2009).

### **2.3 Nacionalismos: um objeto de propaganda das ditaduras militares.**

Assim, estas primeiras páginas serviram como base para pensarmos sobre como pode ser criada a identidade e diferença em um sentido teórico, e em um segundo

---

<sup>23</sup> Ainda que José de San Martín tenha sido figura icônica nas lutas de Independência na Argentina também o foi para outros países no mesmo contexto, como os casos das lutas de Independência no que viria a se tornar o Chile e o Peru. Para saber mais ver: FRASQUET; CHUST, 2009.

momento como as Ditaduras Militares Brasileira e Argentina utilizaram-se de símbolos para reforçar essas supostas identidades nacionais. Porém, ainda falta delinear uma discussão sobre o *nacionalismo*. É disso que se trata esse tópico que se segue.

Uma definição clara do conceito de nacionalismo, que seja aplicável a locais e contextos históricos diferentes, pode ser inimaginável dentro dos estudos históricos, pois o nacionalismo é mutável, apresenta características próprias. O contexto também delinea o que se quer apresentar, nesse sentido pode ser utilizado como oposição ou apoio conforme a apropriação do momento históricos em que está inserido. O nacionalismo pode inventar uma nação, memórias e identidades. Assim, partiremos de duas definições sobre o nacionalismo: o *nacionalismo cívico* e o *nacionalismo étnico*. Todavia, no decorrer do texto, buscaremos delimitar questões referentes aos mesmos que façam sentido nas análises dos dois contextos que trabalhamos e que sejam definidoras para o Brasil e Argentina.

Michael Ignatieff, no seu livro *Sangre y pertinencia* (2012), define o nacionalismo em duas vertentes: o cívico e o étnico. No entanto, essas duas definições possuem três tipos de utilização. A primeira consiste na utilização como doutrina política, a segunda como ideal cultural e a terceira como ideal moral.

Como doutrina política, el nacionalismo es la idea de que los pueblos están divididos en naciones y que cada una de esas naciones tiene derecho a la autodeterminación, bien como unidades de autogobierno dentro de estados nación ya existentes, bien como estados nación mismos. Como ideal cultural, el nacionalismo es la creencia de que aunque los hombres y las mujeres tienen muchas identidades, es la nación la que les proporciona la forma primaria de pertenencia. Como ideal moral, el nacionalismo es una ética del sacrificio heroico, que justifica el uso de la violencia en defensa de la nación propia frente a los enemigos internos y externos. (IGNATIEFF, 2012, p. 58-62)

Para Ignatieff, essas percepções nacionalistas – sob estes três aspectos - como doutrina política, cultural e moral se reforçam mutuamente. Para ele, as considerações morais e culturais estão entrelaçadas, uma vez que o direito das nações de serem defendidas pelo uso da força e violência parte de uma consideração cultural de que proteção e pertencimento são elementos superiores em importância. Da mesma forma, política e cultura se mesclam quando os povos ao lutarem por sua nação partem da ideia cultural de que assim estão satisfazendo suas necessidades. Assim “A su vez, la idea cultural avala la propuesta política de que esas necesidades no pueden ser satisfechas sin la autodeterminación” (IGNATIEFF, 2012, p.63).

É ainda importante salientar que Ignatieff coloca essas ideias como discutíveis e também que nenhuma é evidente por si mesma. Faz-se importante também definirmos o conceito de *nacionalismo* em suas duas vertentes, o nacionalismo cívico e o nacionalismo étnico. Ignatieff nos traz posições claras sobre essas duas vertentes. Para este intelectual a definição de nacionalismo cívico seria:

Un tipo, el «nacionalismo cívico», mantiene que la nación debe estar formada por todos aquellos que suscriben el credo político de la nación, independientemente de su raza, color, fe, género, lengua o etnia. Este nacionalismo se llama cívico porque considera a la nación como una comunidad de ciudadanos iguales poseedores de derechos, unidos por un vínculo patriótico a un conjunto compartido de usos y valores políticos. Este nacionalismo es necesariamente democrático ya que la soberanía reside en todo el pueblo. (IGNATIEFF, 2012, p. 100)

Essa definição nos contempla à medida que enxergamos nela uma explicação apropriada de nacionalismo para as duas realidades aqui estudadas, ou seja, a brasileira e argentina. Ambos os regimes utilizaram de práticas violentas contra pessoas denominadas como inimigos, contudo, a eliminação desses ditos “subversivos” não era com base em sua cor, raça ou gênero, mas sim pelo tipo de sociedade almejada pelos mesmos, que ao fim e ao cabo, não concordavam com o tipo de nacionalismo aplicado pelas ditaduras e apresentado nos filmes. Vejamos agora algumas cenas que corroboram a nossa afirmação.

Fotograma 1



00h 17min 31seg

Esta cena, da película *De Cara al Cielo*, começa com os membros do agrupamento sentados na mesa de jantar, onde as mulheres servem a refeição para o Coronel e alguns

militares. Canedo entra ao recinto e informa que o agrupamento de índios comandados pelo cacique Caleifu estavam pedindo abrigo por conta do inverno, um dos oficiais mostra seu descontentamento afirmando “que achava que este ano eles iriam ficar sem essa classe de problemas”. O coronel pergunta quantos são e Canedo informa que possivelmente cem pessoas, o Coronel fala ao Padre e ao oficial que mostrou descontentamento “que de acordo com as leis deve considera-los argentinos”. O Padre, por sua vez, levanta da mesa e pondera que não deveriam deixar esses seres humanos serem enterrados na neve, então o Coronel manda que Canedo e o oficial que mostrou descontentamento disponham das coisas necessárias para a tribo. O padre se retira do recinto afirmando que será uma longa jornada. A sequência vai para o pátio do fortim e começa a mostrar a chegada dos indígenas. A câmera em plano geral mostra o coronel saindo dos seus aposentos e olhando – nesse momento o diretor utiliza-se do recurso do *travelling* - do coronel até a entrada dos indígenas. Estes caminham até o encontro com um dos oficiais; o oficial presta continência ao cacique e manda Canedo mandar as mulheres que estavam acompanhando os militares “que se ocupem das crianças e dos velhos, os demais deveriam o acompanhar”.

O coronel, junto com alguns militares, volta para o interior do local em que jantavam, quando a câmera retorna aos aposentos, Canedo bate a bota e entra dizendo:

Canedo: *Permissão meu Coronel.*

Coronel: *Siga.*

Canedo: *Informo que aos índios foi dado lugar no rancho auxiliar e também foi repartido alimentos.*

Padre: *Pobres, estavam famélicos. Algumas mulheres e crianças dormiram no meu rancho. Quero começar amanhã mesmo o catecismo e falar sobre o 25 de maio.*

Coronel: *Me alegro muito por essa gente. Muito bem. Algo mais?*

Canedo: *O Cacique Caleifu fez um oferecimento, que não oportuno recusar dada as circunstâncias.*

Coronel: *O que é?*

Canedo: *Quer entregar sua filha. Porém, o Padre Teodoro se opõe.*

Padre: *Se aceita, hoje mesmo vou celebrar o casamento.*

Coronel: *Sempre agiram assim, de modo que não vejo aumentar o problema. E a quem oferece sua filha?*

Padre: *A você meu Coronel.*<sup>24</sup>

O coronel assume uma postura ‘séria’ e manda entrar a índia, o militar busca a mulher e o padre chega perto do coronel com passos curtos e pergunta qual seria a sua resolução, ele o responde que vai aceitá-la, e que não haverá casamento, o padre começa

---

<sup>24</sup> A partir desse momento, todos os diálogos de cenas transcritas aparecerão grafadas em itálico como forma de por em evidência os mesmos.

a respondê-lo e o Coronel levanta a voz perguntando se algum soldado não iria concordar com a sua resolução e que ele era o chefe e que iria resolver segundo sua consciência. O padre somente o olha e sai do recinto. O coronel fala para Arcondo que avisasse o Cacique de que aceitaria o oferecimento e que se sentia agradecido. (fotograma 2).

Temos, assim, em uma sequência do filme, dois tópicos anteriormente analisados, o *nacionalismo* e também a criação da *identidade*, que aqui se configura dentro do arquétipo de herói utilizado pela Ditadura Militar Argentina e também pela atuação do Padre dentro da sequência. Portanto, ao mesmo tempo em que o Coronel aceita pessoas de etnias que não é a sua, ele justifica este fato ao falar que, pela lei, eles são considerados argentinos. O Padre tem papel fundamental nesta cena ao enfatizar que iria iniciar a catequese e falar sobre o vinte e cinco de maio (dia da Independência Argentina). Essa situação mostra os elos da religião católica e da festa comemorativa, o que possibilitaria aos mesmos se tornarem, de fato, argentinos. Cabe lembrar que, sob a ótica da ditadura argentina, o inimigo era portador de três características fundamentais: era estrangeiro, ateu e imoral. Desta forma, a ditadura militar argentina tentou reafirmar as suas origens hispânicas e a religião cristã em seus habitantes por meio das festas oficiais, da mesma forma que o padre fazia com os indígenas: os transformava em “verdadeiros” argentinos.

Fotograma 2



00h 19min 05seg

Apesar de não concordar que seja possível aplicar o nacionalismo étnico dentro dos contextos sociais que abarcam o período, ainda assim faz-se necessário apresentarmos a definição de Ignatieff para o conceito de nacionalismo étnico. Para o historiador

canadense, não seria os direitos compartilhados, mas sim suas características, como religião, língua e tradições que dariam forma ao nacionalismo (Ignatieff, 2012). Ainda segundo o autor:

El nacionalismo étnico, en cambio, defiende que los vínculos más profundos de un individuo son heredados, no elegidos. Es la comunidad nacional la que define al individuo, no los individuos los que definen la comunidad nacional. Esta psicología de la pertenencia puede ser más profunda que la del nacionalismo cívico, pero la sociología que la acompaña es mucho menos realista. (IGNATIEFF, 2012, p. 100)

No filme brasileiro temos um inimigo claro e definido, demarcando o que era – ou deveria ser o “brasileiro”. Vejamos esta cena em que as três etnias definem os planos para o combate contra os holandeses. Nela podemos perceber o tipo de nacionalismo difundido na película.

Fotograma 3



01h 15min 51seg

A cena inicia com um *take* do lado de fora da casa grande, logo após esta tomada a filmagem passa para o interior da casa onde um dos senhores do engenho diz “*holandês comigo é a ferro e fogo*”. Este senhor de engenho retira as armas do coldre, coloca na mesa e fala: *minha vida e minhas armas lhe pertencem, senhor Vidal*. Após, senta-se na cadeira. Vidal, que estava em pé, se apoia na mesa e fala com os presentes “*A causa campanhista sempre está precisando de apoio, gente, armamento e dinheiro!*” Assim ele desenvolve uma discussão, sendo que os demais ponderam que dinheiro existe somente no cofre da companhia. Também comentam sobre a guerra que os campanhistas

propunham: os senhores de engenho diziam que eles deveriam pensar em suas famílias e suas terras. Um personagem não identificado, mas que representa os negros, diz que muitos de seus seguidores perguntam a ele “*o que nós negros temos a ganhar com a guerra dos brancos? Qual será o nosso quinhão?*” Lins informa que aqueles que lutarem ganharão a alforria, e o personagem responde “que eles devem se lembrar de que os seus pais, esposas e filhos continuariam escravos”. Outro personagem na cena diz que os índios de Felipe Camarão dizem o mesmo e que muitos estão ao lado dos holandeses e que os bugres que lutam ao seu lado o fazem porque acreditam na religião dos Jesuítas e do Papa. Vidal pede para que tenham fé e que eles precisam se unir contra o inimigo. Propõe ainda que a assembleia encarregue João Fernandes Vieira para trabalhar pela insurreição armada dentro do Recife. Vieira, por sua vez, propõe que eles trabalhem com uma posição dúbia contra os holandeses, de um lado os campanhistas resistindo com as armas e por outro que os senhores de engenho continuem comercializando com eles, dessa forma, João Fernandes Vieira apresenta aos presentes na reunião uma carta que o General Artichoviski havia escrito pedindo a destituição de Nassau. Esta carta foi entregue pelo Capitão Turlon a Anna Paez que repassou a João Fernandes, assim, caso o General Artichoviski conseguisse derrubar Nassau, a repressão iria ser violenta e que impediria qualquer resistência, e que deveriam trabalhar para defender o Príncipe. A personagem Anna Paez complementa dizendo que deveriam enviar a carta a Nassau.

Temos, assim, aqui nessa cena, a representação de quem eram os inimigos. Não se tratava de uma etnia específica, mas sim todos aqueles que pudessem configurar a ocupação do território por uma nação estrangeira. Importante destacar que à mesa sentam-se lado a lado representantes dos brancos, negros e índios. Evidente que todos acreditavam que deveriam ganhar algo com a expulsão da Companhia das Índias que estava presente nas terras brasileiras. Os negros/escravos queriam ganhar a alforria para si e seus parentes, os índios, da mesma forma que os negros, também pedem libertação da servidão e os senhores do engenho desejavam com a expulsão da companhia voltar a lucrar com o açúcar. É ainda importante perceber que nos dois filmes a religião é um fator importante de definição de si e do outro. É ela que ajudava a definir quem era inimigo e quem não era. Porém, mesmo que alguém que reunisse todas as características definidoras de um inimigo dentro do filme brasileiro, ele ainda poderia ser considerado um compatriota.

Ainda nesta cena, o Capitão Turlon acaba sendo preso. Ao fundo vemos o Padre que diz “*hereges malditos*”. A acusação feita a Turlon era de colaboração com os rebeldes e que, portanto, iria contra os interesses da Companhia e assim faria com que ele fosse destituído do cargo e retornaria à Holanda. A presença do Padre levanta algumas questões que não são respondidas na película como, por exemplo, se a colaboração do mesmo com os nativistas era ativa e, nesse mesmo sentido, se Anna Paez - que havia casado com o Capitão Turlon no rito calvinista - continuava católica. São questões que ficam em aberto. Porém, a presença do Padre e sua fala mostram que ele estaria ali, para efetivamente construir o elo entre os nativistas e Turlon, e ainda reafirmar as diferenças entre os nativistas e os holandeses. Acreditamos que mesmo Turlon continuando com as definições do que poderia ser um inimigo da “pátria”, a sua colaboração com a causa o tornaria aliado da mesma. Assim, acreditamos que o filme propõe uma visão nacionalista cívica, e não étnica, pois seria até contraditório, afinal, como mostramos no fotograma 3, o filme passa a ideia da junção de três etnias como elemento de fortalecimento da luta contra um inimigo comum.

Retornaremos à questão da definição do inimigo nas películas. Primeiramente trataremos como a questão do nacionalismo se liga com a definição de identidade nos filmes.

Fotograma 4



01h 37min 28seg

## 2.4. Quem são os inimigos da nação?

Voltemos agora para a questão dos inimigos nacionais e como eles são construídos nas películas. Como já foi escrito, a primeira parte mostra um choque entre modos civilizacionais, agora o objetivo é perceber como é construído o arquétipo dos inimigos nacionais.

Existe, dentro da película argentina, dois tipos de etnias indígenas: pode-se definir uma delas como ‘os revoltosos’ ou que ‘não aceitavam ficar sob o jugo do Estado argentino’; a outra seria o agrupamento ‘mais dócil’. Existe entre os dois agrupamentos diferenças que parecem ser sutis, mas servem para construir o “outro”, o não civilizado. A etnia revoltosa falava muito pouco e não possuía um modo coordenado de batalha contra os soldados argentinos. Eram assim, representados como mais selvagens. Ao passo que, ao olharmos para a etnia “mais dócil”, pode-se perceber que alguns traços considerados incivilizados estão presentes, mas, ao que tudo indica, ao se colocarem sob a ordem do Estado, esses traços passavam a ser suavizados. Poderíamos definir como modo “incivilizado” o ato do cacique dar a sua filha para casar com o Coronel. No entanto, este fato não fez com que ocorresse uma animosidade entre o Coronel e indígenas, pelo contrário, aproxima os grupos opostos, podendo os ‘argentinos’ contribuir com a civilidade da moça indígena. Outro fato a ser destacado está presente em um diálogo. O Coronel Alvarado pede para que a moça indígena fale o seu nome. Ela responde como sendo Sulema. Esta cena é crucial na contraposição das duas etnias – a selvagem, que não fala, e a dócil, que tem voz. É, portanto, uma cena, um ato que contrapõem as duas tribos; se uma não fala, a outra não só fala como pede ajuda ao Estado para que este possa lhe passar um pouco de civilidade. Nesse sentido, esta tribo estaria em processo de assimilação, ou seja, já estaria assumindo algumas características da civilização argentina; nesse caso a língua a religião.

Agora nos propomos a mostrar de modo mais claro como é construída a visão dos dois inimigos no filme argentino, o interno na figura do indígena e o externo na figura dos compradores de terra ingleses.

A segunda sequência em que a etnia bravia aparece é depois da saída dos soldados das imediações do fortim. A cena do encontro começa com a câmera em plano geral fazendo um *zoom in* até chegar próximo aos militares, que estão andando a cavalo, depois a câmera passa a mostrar um morro, no local aparecem alguns bois pastando e os índios.

Ao que tudo indica parecia que estavam a roubá-los. Neste instante, a câmera faz um plano geral e logo corta para o Major, captando o momento em que um dos soldados chega avisando aos demais que haviam índios do outro lado do cerro. O Major divide os militares em dois grupos, um agrupamento de militares comandados pelo Sargento Olivar passa a ordenar para que fossem pelo outro lado do cerro e atacassem os indígenas. Já o grupo do Major iria esperar o melhor momento para atacar. Entre os diversos ângulos, os índios são mostrados utilizando fundas, lanças. Os que caem mortos são em sua maioria os indígenas. Quando o grupo do Major entra em combate, o Sargento Olivar, que estava no primeiro grupo de militares que atacou os indígenas, acaba ferido e falece em combate. Após este fato, a câmera corta para o fortim, não mostrando o fim do combate entre os militares e indígenas.

Fotograma 5



00h 14min 27seg

Destacamos que, assim como no primeiro encontro entre os grupos, novamente os índios não conversam nem gritam um com os outros passando instruções. A chegada do agrupamento dos militares ao fortim faz com que os diversos personagens fossem ao encontro do grupo que entrou em combate, que já eram esperados pelo Coronel. O Coronel vai ao encontro do Major Arcondo com a expressão de felicidade e o abraça, então o Coronel Alvarado pergunta quantas baixas eles tiveram. Arcondo o informa que, dos índios, dez foram mortos e entre os militares havia nove baixas, sendo três mortos e seis feridos. Quando Arcondo o informa que Sargento Olivar havia sido morto, a câmera foca no Coronel e a música aumenta o tom. Assim, a junção das duas dimensões sugere

que a película tenta passar toda a frustração que o Coronel sentiu ao saber que o Sargento Olivar havia morrido. Após isso, a câmera sai do recinto em que Arcondo e Alvarado estavam e passa para um plano médio, mostrando o corpo do Sargento Olivar, e depois ela faz um *zoom in* no rosto do personagem morto.

Outra cena em que aparece a tribo indígena que os militares combatem faz parte da sequência em que o Coronel e seus companheiros de farda saem à procura de outro destacamento que havia sido designado para registrar tribos indígenas. Após encontrarem esses militares e comemorarem o dia 25 de Maio - Dia da Independência Argentina - eles marcham para o fortim. A cena inicia com os homens puxando os cavalos para cima de um morro; o Coronel suspende a marcha e apoia-se em uma pedra. Segue-se o diálogo a seguir:

Tolusa; *Se ele se sente cansado?*

Coronel: *Deve ser os anos de serviço.*

Ao chegarem em campo mais plano, montam novamente em seus cavalos. Ao fazer isso, o grupo de indígenas que entrou em combate com o Major Arcondo e acabou matando o Sargento Olivar aparece. Porém, dessa vez, o agrupamento indígena bate em retirada. Mas o índio que havia matado o Sargento se separa do grupo e o Coronel resolve duelar com ele. Eles sobem o morro trocando golpes de espada e descendo da mesma forma. Ambos acabam feridos. Ao fim, o Coronel acaba ferindo o índio fatalmente e também é gravemente golpeado.

#### Fotograma 6



00h 29min 26seg

Ao mostrar o transporte do coronel para o fortim, a música fica com um tom de tristeza, ora a câmera focaliza o transporte ora trocando para o rosto do Coronel. Após chegarem no fortim e recolherem ele aos seus aposentos, as mulheres são designadas a cuidar dos seus ferimentos. O Coronel passa a noite tendo delírios com o Molinuevo e Arcondo.

Temos, portanto, nas duas cenas, a criação do inimigo, que é: ladrão na cena anterior, pois roubava gado; bárbaro, pois não fala, e também não pertence à mesma religião, já que o Padre havia iniciado no catecismo apenas aqueles que haviam sido aceitos no fortim. Ou seja, era uma comunidade indígena que não era considerada argentina, pois o ser argentino pressupunha que deveriam ser brancos, falarem espanhol, serem honestos e pertencerem à religião cristã. Ainda nesta cena do combate entre o Coronel e o indígena percebemos que existe, aqui, além da criação do arquétipo do inimigo, também a identidade do Coronel. Nota-se que o Coronel se dirige justamente ao índio que havia matado o Sargento Olivar (os outros haviam fugido). Ele o combate mesmo sozinho, ainda que pudesse contar com a ajuda dos outros militares. Tratava-se, pois, de uma questão de honra para o Coronel. Percebe-se ainda que a ele – Coronel – estava franqueado ato de tirar uma vida, porque uma vida havia sido tirada anteriormente, no caso, a vida de um companheiro de farda. Assim, a morte se justificava plenamente em nome da nação, retornando à discussão inicial que fizemos sobre o nacionalismo, o qual pode ser justificado pelo uso da violência (IGNATIFF, 2002).

Outra sequência que nos chama a atenção é o tratamento do Coronel Alvarado para com os compradores ingleses, que estão tentando negociar as terras que o coronel e outros militares haviam anexado e que naquele momento pertenciam ao Estado. A sequência começa com uma tomada em plano aberto mostrando a chegada dos compradores de terras ao fortim. Assim, um dos militares avisa gritando “Chefe de Guarda, tropas chegando ao fortim”. O Coronel sai de seus aposentos com o passo apressado, o que nos parece que não era típico dele, ou seja, já nos mostra o descontentamento em receber os visitantes. Um dos militares acompanha os ingleses até o Coronel e informa a situação. Um funcionário argentino apresenta os compradores ao militar; estes eram Mr. Parkinton e Mr. Merry. O Coronel fala com eles de forma rude, outro ato que não parecia ser típico do personagem:

Coronel: *Me alegro muitíssimo que os senhores tenham chegado sem nenhum tropeço. Tenente Canedo vai instalar os senhores.*

Funcionário do Estado: *Coronel, nós temos muito pouco tempo. Por isso te solicito que amanhã tenhamos um dia...*

Coronel: *Amanhã vocês terão tudo que necessitam. Boa Tarde.*

### Fotograma 7



01h 03min 19seg

Assim, o Major os retira do centro do fortim os levando a suas acomodações. Depois disso a película passa para uma cena entre a conversa do Coronel com Arcondo.

Militar: *Que cotorra. Meus Deus.*

Coronel: *Estes são os indivíduos proeminentes que querem que dirijam o país.*

Arcondo: *Amanhã deixe eles comigo. Vou levá-los pelos morros, para que não vejam nada para lotear.*

O Coronel se levanta dizendo. Coronel: *Esta gente nos trará trabalho. Vamos ter que pensar bem a forma de trabalhar.*

No outro dia, Arcondo leva os ingleses para olhar as terras, fazendo-os passar por diversos tipos de terreno - entre os morros e por dentro de riachos - por diversos momentos. Após isso, os personagens aparecem dentro do rancho jantando. Os ingleses afirmam que a terra vai demandar um grande investimento e que eles precisam de segurança para a prosperidade do seu negócio, Arcondo se mostra descontente com as explicações sobre a exploração da terra. O Coronel não presta muita atenção, ele se imagina em um campo devastado pela guerra entre os militares e os indígenas, uma voz em *off* aparece dizendo “aqui está nosso sangue, em esta terra e este povo branco, aqui está nosso sangue, aqui”. Assim que a voz termina de falar, o Sargento Olivar que foi

morto em combate aparece cavalgando e dizendo ‘presente’; a mesma coisa acontece com outros personagens. Esta descrição nos mostra que o Coronel lembrava dos homens que deram a vida para que fosse possível a conquista daquela terra e, neste sentido, o ato que eles fizeram foi dar a vida para que o Estado pudesse ocupar aquele espaço. Desta forma, fica delineado que o ato de morrer pela terra a ser conquistada/e ou/conquistada é em si um ato de nacionalismo.

A cena volta para o rancho onde eles fazem a refeição, o funcionário argentino continua falando sobre o investimento que seria necessário para que pudesse ser feita a colonização da região. O Coronel não fala com eles, se levanta e diz “boa noite a todos” e retira-se do local. No outro dia eles novamente vão olhar algumas terras com os compradores. Arcondo faz o mesmo que no dia anterior, passa por diversos locais que poderiam não ser do interesse dos comerciantes ingleses comprarem, até que o funcionário pede para que regressassem ao fortim. Na volta, o Coronel se reúne com os comerciantes e afirma que:

*Coronel: Senhores, a comissão deu por terminado sua inspeção, porém, antes que vocês vão, preciso que vocês conheçam nossa opinião. O dever maior, primeiro de cada soldado é defender a soberania nacional, e aqui nós aprendemos com sangue, e o que se aprende com sangue se cumpre com convicção, e o preço foi a morte dos camaradas que jazem **de cara al cielo**, morreram lutando com o índio, não contra o índio, o índio também é filho dessa terra de Deus, e a terra é a soberania que devem defender, a voz e o sangue da terra não se devem vender aos mercadores.*

O Coronel, após isso, pede que preparem uma comitiva para acompanhar os representantes da companhia. Os comerciantes somente se olham e nada dizem a ele ou a algum outro personagem. Acreditamos que a fala do Coronel para os compradores de terra tenha ligação com o seu pensamento na hora do jantar com os membros da comitiva para a compra de terras. Em seus pensamentos, os que falam os seus nomes são pessoas que haviam morrido por aquelas terras, fossem eles militares ou indígenas. Assim, caso as terras fossem vendidas, o sacrifício feito por essas pessoas teria sido em vão e, portanto, as terras deveriam ficar com os argentinos – fossem brancos ou indígenas, e não com quem não sofreu a perda de companheiros.

Após isto, o Coronel reúne no outro dia uma comitiva de militares e o Cacique Caleifu, para olhar alguns locais, enquanto caminham, o Coronel Alvarado diz:

*Coronel: estava precisando disso, é algo que está metido em meu sangue, em meus ossos. Será que é por que minha vida está a ponto de mudar?*  
*Arcondo: Não mudou já?*

Coronel: *É possível. Hoje é um dia muito feliz para mim, vou cumprir com um velho desejo.*

Assim, eles seguem cavalgando até que encontram um local plano e perto de um lago, momento no qual o Coronel olha bem a localização, retorna para perto do Cacique Caleifu e lhe oferece a terra dizendo “não querem esta terra para vocês? Aqui levantaram seus ranchos, e cuidaram da terra, posteriormente, o Estado dará aos seus descendentes”. Assim, temos a contraposição entre os que poderiam ficar com a terra, neste caso os indígenas, e os que não poderiam ficar, os ingleses. Porém, os indígenas que poderiam ficar com a terra eram apenas o agrupamento do Cacique Caleifu, a etnia que buscou abrigo do Estado e se sujeitou a suas regras, ou seja, a tribo que mais se identificava com a identidade argentina, ou, dito de outra forma, aquela que segundo os ‘verdadeiros’ argentinos entendiam como aptos a fazerem parte de seu mundo, da sua nação.

## 2.5. Os inimigos no filme *Batalha de Guararapes*.

Passemos agora à análise de algumas cenas do filme brasileiro *Batalha de Guararapes*. Da mesma forma que o filme argentino, o filme brasileiro nos mostra, em seus minutos iniciais, os dois grupos antagônicos, os “brasileiros” e os holandeses em combate. Diferente da película *De Cara Al Cielo* que também se pretende uma película histórica, o filme brasileiro utiliza o recurso do narrador, assumindo um caráter de longa-metragem histórico. O narrador apresenta ao espectador o contexto histórico da época, segundo ele:

Mil seiscentos e trinta e cinco, nordeste do Brasil, Portugal estava sob o jugo da Espanha. A Holanda era a maior potência comercial e marítima do mundo, querendo dominar o mercado de açúcar na Europa e ter uma base militar para atacar os galeões espanhóis que levavam o ouro e a prata das Américas, a poderosa Companhia das Índias Ocidentais invadiu a capitania de Pernambuco. A guerra de ocupação Holandesa levou cinco anos, em Pernambuco a resistência nativista vive seus últimos momentos. Forma-se o povo brasileiro gente de toda a origem, ente eles os aventureiros em busca da fortuna.

Ao mesmo tempo em que o narrador apresenta o contexto histórico em que se passa o filme, a câmera faz diversos *travellings* mostrando corpos de pessoas mortas e também locais como casas e paióis destruídos e pegando fogo. Em ambos os filmes, nos minutos iniciais, são apresentados os protagonistas. No filme brasileiro, após os diversos *travellings*, a câmera faz *zoom in* no rosto do personagem João Fernandes Vieira

(Interpretado pelo ator José Wilker), ao mesmo tempo em que o narrador se refere aos aventureiros em busca da fortuna.

#### Fotograma 8



00h 01min 43seg

Após a fala do narrador, João Fernandes diz que o Arraial é dos Holandeses. Neste momento, a cena passa para as tropas holandesas que gritam “morte aos brasileiros” e “vamos tomar o arraial”. Assim, no desenvolvimento da cena, as tropas holandesas sobem uma colina e continuam com os mesmos gritos. A câmera faz um *travelling* à direita mostrando a quantidade de tropas. Neste sentido, o movimento de câmera tenta mostrar a superioridade numérica de combatentes holandeses em relação aos “brasileiros”. Assim, os recursos fílmicos trabalham em conjunto para corroborar a afirmação de João Fernandes. Neste momento, o arraial já havia sido tomado e a quantidade de homens da companhia em combate era superior à resistência “nativista”. A cena continua com o embate entre as tropas, e entre as balas de canhão os holandeses gritam “Pela Holanda, vamos vencer”. Portanto, esta sequência nos mostra as características assumidas pelo inimigo no filme: ele é estrangeiro, deseja a morte dos brasileiros e possui somente interesses comerciais ao invadir o nordeste brasileiro; posição esta que vai gradativamente sendo reforçada ao longo do filme, como veremos ao decorrer das análises.

Quando as tropas holandesas terminam de subir a colina, os nativos partem em retirada do fortim, neste momento é apresentada a personagem Anna Paez. Esta personagem surge chorando sob o corpo de seu pai que estava morto. A cena continua com ela dizendo que não podia deixar o pai dela naquelas condições, neste mesmo momento um outro personagem passa por ela e diz: “eles querem minhas riquezas”. As

tropas holandesas conquistam o fortim e, por fim, cravam uma bandeira holandesa. Pensamos que o ato de cravar a bandeira na parte superior da colina representa simbolicamente que o espaço em conflito, no caso, o nordeste brasileiro, agora estava em posse dos holandeses.

Fotograma 9



00h 04min 08seg

Os personagens, após a fuga do arraial, fogem e se reagrupam. A câmera percorre o acampamento em plano aberto, mostrando as diversas “raças” que ali estavam presentes (índios, brancos e negros). Após esta sequência, os personagens de Felipe Camarão, André Vidal de Negreiros, Anna Paez e João Fernandez fazem uma reunião. Negreiros afirma que eles vão continuar lutando, neste momento João Fernandes pergunta “Para que? Por quê?”, ao que Negreiros responde: “A favor do Papa e da Coroa Portuguesa” e Camarão complementa: “Contra os holandeses hereges, inimigos dos Potiguaras e do Cristo verdadeiro”. Vieira continua dizendo que “com a queda do Arraial a terra está perdida, e que a partir de agora o governante é o Rei da Holanda”, e Negreiros diz que ele estava quase falando a voz de um traidor, João Fernandez replica que é “leal ao seu Deus e a sua terra, o Brasil”. Camarão e Negreiros vão ao encontro de outros resistentes em busca de mais homens e armas para continuar a guerra de campanha.

Anna Paez afirma que perderam tudo e João Fernandez a responde dizendo que não perderam nada, já que continuavam a ser grandes senhores de engenho. Negreiros pergunta se ele passou para o lado dos holandeses e Fernandez responde que eles precisam sobreviver, negociar, viver os novos tempos.

Fotograma 10



00h 10min 07seg

Após uma introdução com música, o filme passa a mostrar a reorganização que havia sido imposta após a derrota da resistência contra os holandeses. Um personagem fica em cima de um púlpito anunciando que “ficavam todos os senhores de engenhos, burgueses e mercadores e pessoas de bem e de posse; ficavam convocados para ir a sede da companhia para fazer o inventário para a cobrança de impostos”. Após o personagem fazer o anúncio, a câmera focaliza Anna Paez na cena, que estava sendo carregada por escravos. Anna Paez desce então em frente ao edifício da Companhia e adentra o recinto, João Fernandez a vê e também se desloca ao interior do prédio. O filme passa a mostrar o interior da Companhia e a conversa de algumas pessoas presentes, incluindo Anna Paez. Um dos personagens fala pra Anna que os holandeses estão tentando tomar tudo que ele tem e um outro afirma que eles deveriam fazer alguma coisa. Neste momento João Fernandes chega no mesmo local em que os personagens estavam conversando e olha para todos. Logo em seguida o conselheiro abre uma porta e fala para Marcos Lins - que estava junto com ele - que o dinheiro dos impostos deveria ser pago ‘religiosamente’.

Na sequência, o conselheiro olha para Anna Paez e diz que era um prazer revê-la, demonstrando um claro interesse pela personagem. Após isto, ela se levanta e segue o conselheiro para seu gabinete. João Fernandez a segue. Alguns oficiais holandeses ao fundo conversam sobre como alguns “seguidores do Papa tem conseguido fugir com suas riquezas e secretamente enviando a Lisboa e como os holandeses devem começar a ter mão de ferro com as punições para quem cometa tal ato”.

Fotograma 11



00h 14min 04seg

Ana Paez vai ao encontro do Conselheiro para conversar sobre as dívidas que tem com a companhia e os militares ao fundo falam em direção a Anna Paez que a companhia gastou muito dinheiro com a conquista das terras de forma que assim eles precisariam reaver com muito lucro a quantia ‘desempatada’. Ana, ao escutar a conversa, diz a eles que “sem os engenhos deles, os holandeses não teriam o açúcar, que é só o que eles vieram buscar nessas terras”. Assim, temos aqui uma clara construção/ caracterização do inimigo. A construção do arquétipo do inimigo dentro do filme é calcada dentro da lógica de contraposição de valores, apresentados desde o início da película. O conselheiro começa a cortejar Anna Paez, e, ela brava com o ato, diz ao Conselheiro “o senhor trata as brasileiras como mulheres de taberna”, saindo neste momento da sala.

João Fernandes, que havia permanecido até aquele momento em silêncio, se aproxima da mesa do conselheiro e começam a conversar. O Conselheiro diz para ele que ele não estava na lista dos homens de bem da capitania, e Fernandez responde “que de bem ele é, que é um brasileiro de criação e coração, e que seu futuro é aqui, português, espanhol e holandeses são todos iguais”. Ao falar isso, os militares ficam de prontidão para prendê-lo e o conselheiro diz que poderia o prender por falar isso. Fernandes responde que ele sabe que é verdade e que ele conhece as manhas e artimanhas ‘dessa gente toda’, e onde esconde a suas riquezas. O conselheiro diz então que ele é um traidor. Fernandes se vira em direção aos militares e diz “inimigos do Brasil estão mandando a Europa às fortunas que fizeram aqui, e a sangria de dinheiro, joias e ouro não fazem bem. E as benfeitorias que fizerem aqui com o nosso dinheiro também os beneficiarão” e pede

para que vire cobrador de impostos. O conselheiro pergunta se é tudo para o bem do Brasil. Fernandes diz que não, que é para que ele tenha estímulo na cobrança e que desejava uma parte em tudo que fosse cobrado. O conselheiro, para ter certeza de que tudo que Fernandes estava dizendo era verdade, entrega a ele uma bolsa de ouro.

Acreditamos que a sequência introdutória é para mostrar o quanto esses personagens que estão no Brasil em busca de lucro e reaver o que a companhia havia investido na conquista do território. Assim, na película, eles buscavam retomar a qualquer custo o dinheiro empastado, como os oficiais haviam mencionado. Outro elemento que nos mostra essa caracterização do inimigo é a cena do conselheiro aceitando o suborno de João Fernandes, de forma que o conselheiro, como qualquer outro holandês, estava nas terras brasileiras à procura de benefícios pessoais e lucro rápido.

Fotograma 12



00h 16min 18seg

Outra cena de destaque para a construção da imagem do inimigo acontece enquanto João Fernandes e o Conselheiro estavam dentro de uma taverna. Nesta, João Fernandes e o Conselheiro vão a uma ‘taverna’ discutir as questões referentes à dívida que Fernandes assumiu do senhor Berenger. Quando os dois personagens entram, diversas mulheres estavam em um palco cantando:

Nesta taverna singular,  
A sorte e a morte fazem par,  
A vida é um jogo de azar,  
Venham todos jogar!

Quando elas dizem essas últimas palavras, alguns holandeses sobem ao palco e as agarram. A câmera que estava até então em plano aberto, pegando a movimentação dos personagens de Fernandes e do Conselheiro, passa para um plano médio nos dois personagens. Fernandes afirma ao Conselheiro que “andavam dizendo por aí que nada é pecado no Recife, já que pode jogar amar e beber livremente”. A câmera passa para ação dos figurantes que se levantam e gritam para todos brindar; uma das mulheres que estava cantando cospe na mão e dá um tapa em sua colega. Ela desce cantando que ali era o templo do prazer e quanto mais eles gastassem mais o corpo iria ganhar. Nesse momento a moça senta no colo de Fernandes e o abraça dando continuidade ao clima de festa na taberna. O Conselheiro anuncia que vai pagar uma rodada de vinho a todos e fala sobre João Fernandes ter assumido algumas dívidas.

Fotograma 13



00h 45min 26seg

Fernandes senta em uma mesa e diz ao conselheiro que ‘dizem’ que os holandeses têm interesse na taberna e que as mulheres do local vieram por ordem do Conselheiro. Este responde que são “as más línguas” que dizem isso. João conta que não comprou o açúcar do senhor Berenger e que disse isso porque estava interessado na filha dele. O Conselheiro diz que João, por ter falado que assumia as dívidas do Berenger, deveria pagar o que devia ou que ele iria para a cadeia. Neste momento, a personagem que estava cantando escuta e diz que lá não era lugar para isso, pois estavam lá para comemorar e que eles eram homens da fortuna e que decidissem tal questão no jogo. João Fernandes

concorda com a proposta, assim como o Conselheiro. Este diz que, se João perdesse, deveria se afastar de Anna Paez. Fernandes sai vitorioso.

Acreditamos que essa sequência novamente ajuda na construção da imagem do inimigo. As palavras de João Fernandes nos dão indícios que, anteriormente, o jogo, o amor “livre” e beber não eram bem vistos; a moral judaico-cristã condenava os prazeres da carne, algo que claramente acontecia na taverna, como o jogo, a bebedeira e a mulheres da noite. Porém, com a chegada dos holandeses calvinistas/puritanos/protestantes na capitania de Pernambuco, isso havia mudado e haviam se tornado práticas permitidas.

Outra sequência da película mostra a mudança na personalidade de Nassau, vejamos, a sequência começa em 01h 06min 27seg com o narrador dizendo:

O conselheiro, os Generais Von Schkoppe e Wartichoviski foram ao palácio, as naus holandeses já não capturavam os galeões espanhóis, não existia entre os soldados nenhuma disposição para lutar, o soldo andava atrasado, havia indisciplina nas tropas. Artichofsky tinha soluções para o príncipe Nassau, segundo ele “eram os soldados que sentiam na pele as dificuldades da companhia em Pernambuco.

Enquanto o narrador apresenta o novo contexto vivido pela Companhia nas terras brasileiras, aparece Nassau, ao que tudo indica, em uma cozinha. Nela estavam alguns escravos. Na cena, Nassau se coloca atrás de uma mulher negra, que aparece com a parte superior do corpo desnuda. O mesmo Nassau olha os seios da negra e senta-se. Acreditamos que nessa cena, assim como em outras cenas que aparecem personagens negros, existe uma diferenciação do “brasileiro” e holandês no que se refere ao trato com os escravizados. O negro, na presença de um homem holandês, não possui voz e muito menos ação, ou seja, ele é objetificado pelos inimigos nacionais. Continuemos a análise da cena. Os homens presentes no recinto começam a travar um diálogo:

Nassau: *Que remédio sugere o General?*

General: *É preciso dar aos homens motivação eles sentem que estamos perdendo o pé no Brasil.*

Nassau: *O que pensa disso senhor conselheiro?*

Conselheiro: *Eu não resisto aos temperos brasileiros!*

Nassau: *Fale claro General Artichofsky.*

General: *Quero carta branca para sufocar qualquer tipo de rebelião. Tenho uma relação de pessoas que devem ser presas e interrogadas!*

Conselheiro: *O que pensa disso, General Von Schkoppe.*

Von Schkoppe: *Para mim, as decisões militares dependem exclusivamente do Príncipe.*

O príncipe levanta-se, os presentes na cena passam para o gabinete do Príncipe Nassau, continuemos:

Nassau: *O objetivo dessa reunião, senhores, é evitar que venha sofrer danos o fostinho holandês no Brasil. Proponho a liberdade de comércio no Brasil a todos os senhores de engenho e mercadores do nosso domínio.*

General Artichofsky: *Alteza, seria um enfraquecimento total do nosso poder. A situação da tropa não é das melhores.*

Nassau: *Não estamos de acordo nesse ponto, general. Há indisciplina e covardia de certos militares deve ser punida com rigor, até a morte. Já a liberdade de comércio é necessário como medida política, o enriquecimento dos mercadores e proprietários multiplicara os negócios e os empregos. O ouro é de correr, quem terá tempo para pensar em motins e rebeliões.*

General Artichofsky: *Príncipe, o respeito a vossa alteza me impede de me manifestar a respeito.*

General Von Schkoppe: *Acaba de manifesta-lo!*

Conselheiro: *O príncipe tem suas razões de Estado. Mas apenas acho que se a companhia não ficar com nada para si, logo ficará pobre. Liberdade nos negócios sim, mas progressivamente, a longo prazo. Devemos conservar o nosso poder a pedras de toque da fortuna!* (fotograma 14)

Nassau: *Muito bem. Este alto conselho baixara um edital ordenando a liberdade de comércio. Mas, manteremos o monopólio do Pau-Brasil (risos) e dos escravos. Pois, sem os negros não é possível fazer nada nesse país (risos).*

Fotograma 14



01h 09min 56seg

Acreditamos que esta sequência corrobore com todas as outras que aqui foram mostradas e articuladas entre si. Nesse sentido, o arquétipo do inimigo no filme *Batalha de Guararapes* é ‘estrangeiro’, de ‘outra religião’, ‘promíscuo’ e não tem nenhum interesse no “Brasil” a não ser o ‘dinheiro’. Mesmo Nassau, que no início do filme havia mostrado disposição para fazer uma modernização em terras brasileiras, neste momento passa a ser retratado como alguém que não pensava no bem comum, e que, apesar de ter dado liberdade de comércio aos mercadores e senhores de engenho, continuou com o monopólio da mão-de-obra escrava e do Pau-Brasil. Ou seja, ao contrário do que propôs

os brasileiros na cena 3, em que discutiam o papel de cada etnia no confronto contra os holandeses e onde oferecem a alforria aos escravos que lutassem contra os inimigos, Nassau – e por extensão todos os holandeses - não enxergavam neles nada além de objetos, adornos para servir e satisfazer os prazeres dos estrangeiros.

### Capítulo 3

#### **A Nação vista e construída pelo olhar cinematográfico.**

Neste capítulo trataremos de que forma a nação é construída pelas películas aqui analisadas. Para tanto, utilizaremos alguns conceitos que acreditamos que podem nos ajudar a compreender melhor os indícios da ideia de nação nestes filmes. Ambos os filmes são do gênero histórico, sendo assim, os dois utilizam fatos que consideram relevantes da história nacional do Brasil e da Argentina. Neste sentido, mesmo que eles não almejassem discutir deliberadamente o aspecto da nação, ambas as películas abordam, mesmo que de forma não intencional, a concepção de nação. Assim, como as duas produções discutem esse conceito, passamos a apresentar o nosso referencial teórico sobre essa questão.

Para o conceito de nação aqui pensado, utilizaremos a definição do historiador Benedict Anderson, apresentado no seu livro *Comunidades Imaginadas* (2008). Para ele, a nação é “uma comunidade política imaginada - e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana”. (ANDERSON, 2008, p. 32). Anderson apresenta mais detalhadamente o motivo de definir desta forma, para o historiador:

Ela é imaginada porque os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão ou nem sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles (ANDERSON, 2008, p. 32).

Ele continua “imagina-se a nação limitada porque mesmo a maior delas, que agregue, digamos, um bilhão de habitantes, possui fronteiras finitas, ainda que elásticas, para além das quais existem outras nações” (ANDERSON, 2008, p. 33). E, por fim, a nação acredita-se ser soberana porque:

O conceito nasceu na época do iluminismo e a Revolução estavam destruindo a legitimidade do reino dinástico hierárquico de ordem divina. Amadurecendo numa fase da história humana em que mesmo os adeptos mais fervorosos de qualquer religião universal se defrontavam inevitavelmente com o pluralismo vivo das religiões e com o alomorfismo entre as pretensões ontológicas e a extensão territorial de cada credo, as nações sonham em ser livres- e, quando sob dominação divina, estão diretamente sob sua égide. A garantia e o emblema dessa liberdade é o Estado Soberano. (ANDERSON, 2008, p. 34).

Para nossa definição de nação ganhar mais solidez de análise, destacamos também as considerações de Otto Bauer sobre o que é uma nação. Para este intelectual a nação seria algo além das considerações propostas por Anderson. Se trata de “uma comunidade

cultural, isto é, para mostrar como o caráter nacional é determinado por valores culturais comuns transmitidos por gerações anteriores” (BAUER, 2000, p.49). Ainda para o mesmo autor, somente é possível pensar em valores culturais comuns com o avanço do capitalismo: “o capitalismo moderno, entretanto, reproduziu pela primeira vez uma cultura realmente nacional do povo inteiro que ultrapassou os estreitos limites das fronteiras da aldeia” (BAUER, 2000, p.52).

No filme *De cara al cielo* que contém uma trama diferente - como já anunciado - a película não parte da premissa de uma nação que toma posse do território da outra, mas sim de uma nação já constituída, e que luta pela manutenção e definição das fronteiras nacionais, portanto, o que nos é apresentado já são os símbolos constituídos tais como a bandeira - presença constante em toda a película – todavia, a construção de símbolos nacionais não se limita ao seu pavilhão, há também outros que a representam, como por exemplo os hinos, escudos, entre outros tantos que são definidos por cada país. O historiador inglês Eric Hobsbawn (1990) afirma que problematizar o conceito de nação é algo recente dentro da história e, portanto, ainda sem definições que sejam completamente satisfatórias. Para ele, a nação também é algo mutável e que, de acordo com o tempo e interesses em jogo, pode sofrer mudanças. Neste sentido, pensar o que é nação dentro dos filmes se torna um problema, pois, cada filme tem em si uma definição, já que ambos os filmes estão situados dentro de conjunturas e características próprias de cada ditadura militar. Problema que tentaremos abordar aqui, tornando-o inteligível à luz das análises que fazemos e das especificidades de cada película. As utilizações dos filmes estão inseridas em momentos distintos, como mostramos na análise de contexto no primeiro capítulo deste trabalho. Desta forma, a “nação” aparece de formas distintas em ambos os filmes, podendo assumir uma importância maior ou menor de acordo com a película.

No filme *De cara al cielo* há dois elementos vinculados à nação que achamos pertinente discorrer. Um deles é questão do território, e o segundo, a questão da fronteira. Ambos são recorrentes no filme, e acreditamos que estas questões possuem relação direta com o fato de que, durante a ditadura militar argentina, ocorreu a disputa pelo Canal de Beagle com o Chile. Assim, a fronteira é o espaço onde ocorre o confronto, mas é, também, o local de defesa da soberania nacional, isto é, o lócus de defesa da nação. Além disso, a fronteira foi um tópico de importância durante ditadura militar argentina, já apresentado no primeiro capítulo deste trabalho.

Durante o governo ditatorial argentino, o Estado disponibilizou verbas para a criação de campanhas com o intuito de fortalecimento da cultura argentina em áreas de fronteira, já que estes territórios eram vistos como um problema, pois o regime entendia que nestas regiões havia uma invasão de cultura a qual não era argentina (RODRIGUEZ, 2015). Assim, as zonas fronteiriças que se destacavam no olhar militar eram as que faziam fronteira com o Brasil, Chile e também a Patagônia. Assim, ainda no ano de 1978, a SIP, ao longo do ano, organizou “campanãs nacionales” que eram difundidas nos meios de comunicação e também nas escolas. A campanha “Derechos y Obligaciones” tinha por objetivo difundir para a população os deveres e também os direitos como população do mundo ocidental e cristão. Outra campanha foi a “La Familia” que tentava veicular e revitalizar a função integradora da família como célula primeira da sociedade e a função integradora pela paz e união dos indivíduos que constroem a nação. (RODRIGUEZ, 2015).

No fim de 1978, o conflito com o Chile pelo Canal de Beagle aumentou, assim a SIP organizou uma campanha nacional chamada “Día de la Tradición” que tinha por objetivo motivar a população para assumir com orgulho e entusiasmo as tradições argentinas, uma vez que a Ditadura Militar Argentina acreditava que em zonas fronteiriças, principalmente as com o Brasil e com o Chile, não havia uma cultura genuinamente nacional. Neste sentido, ao se acirrar os ânimos com o Chile, eles também tentaram reforçar as tradições argentinas.

Ese mes fue de “festejos” corridos: la SIP también organizó el “Día de la Soberanía Nacional”. Las ideas-fuerza contenidas en el documento de la SIP establecían una analogía entre la Vuelta de Obligado y la actualidad: Quienes atacan a la Argentina acusándola de violadora de los derechos humanos, sin reconocer su sacrificio espiritual y material para erradicar la subversión, mantén en idéntica posición que los agresores ingleses y franceses en aquella dura jornada. (RODRIGUEZ, 2015, p. 313)

Assim, à medida que a ditadura argentina criava, por meio de seus órgãos, campanhas de comemoração e de reafirmação da soberania nacional bem como daquilo que entendiam como tradições argentinas, também tentava, por meio dessas práticas, abarcar a sociedade da época de forma mais efetiva. Segundo Azconegui (2011), a comemoração pelo centenário da “Conquista do Deserto” estava vinculada à reafirmação do governo ditatorial, já que o mesmo passava por uma crise de legitimidade causada, como já mencionamos, pela campanha anti-argentina. A organização da festa do

centenário<sup>25</sup> foi largamente pensada e planejada, a data estipulada pela organização foi 11 de junho de 1979. Posteriormente à organização nacional dos atos, enviou-se ofícios às autoridades provinciais para que também criassem as suas comissões, estabelecendo também algumas instruções sobre como estas deveriam proceder:

Dar a las celebración es un carácter solemne, sobrio y austero que expresen el justo homenaje del país al legislador, al militar, al misionero, al colonizador, a la mujer, al aborigen, y a todos aquellos que con su visión, esfuerzo y sacrificio posibilitaron el logro de tan significativa epopeya; y buscar dar continuidad al resurgimiento de argentinidad y solidaridad de nuestra población advertido ya en estos meses. (Ministro del Interior apud AZCONEGUI, 2011, p. 4)

Além disso, Azconegui argumenta que “La utilización de esta conmemoración como un instrumento de legitimación del régimen también se evidenció en la política educativa” (AZCONEGUI, 2011, p. 4). Foram incorporados ao calendário escolar diversos centenários, como: A chegada dos primeiros imigrantes Alemães (1978), a conquista do deserto (1979) e da geração de 80 (1980).

Passemos, portanto, para a análise das fontes. Nelas há a presença constante de signos da nação, sendo que um dos símbolos mais recorrentemente utilizado é a bandeira e/ou pavilhão nacional. Temos assim, algumas sequências específicas em que ela é evidenciada. A primeira cena em que ela é mostrada ocorre após a sequência inicial, onde o agrupamento militar entra em confronto com os indígenas. Após o enfrentamento, a película corta e vai direto para uma cena de hasteamento da bandeira argentina. Ao hastear a bandeira, o filme delimita logo no início que aquele território em que se encontra os militares é de posse da nação argentina, sendo assim, os símbolos dessa nação deve-se encontrar em todos os territórios que fazem parte do país. Os representantes do Estado, nesse caso, os militares e – pode-se incluir nesse caso também o Padre <sup>26</sup>, na cena em questão - região em disputa - mostra que eles estavam ali para garantir a soberania

---

<sup>25</sup> A denominada Campanha do Deserto foi o processo de conquista do território norte da região patagônica, que era habitado até então por comunidades Mapuches, Ranquel e Tehuelche. O conflito entre o Estado argentino e os povos aconteceu durante os anos de 1878 a 1885. Ao longo desse período o exército argentino construiu diversos fortins ao longo do Rio Negro, onde então as pessoas que eram capturadas eram enviadas. Para mais informações ver: PEREZ, Pilar. Historia y Silencio: La Conquista del Desierto com genocídio no-narrado. **Corpus**, Vol 1, Nº 2. 2011.

<sup>26</sup> Como mostramos no primeiro capítulo, a religião católica era sinônimo de civilização ocidental proposto pela ditadura militar argentina. A presença da religião católica é fundamental na película, como o Processo de Reorganização Nacional acreditava. Para o PRN a Argentina era uma legítima herdeira das tradições católicas ocidentais, e, portanto, assim herdeira de valores advindos da Espanha. Toda essa construção que alçava a Igreja Católica na Argentina a esse patamar mantinha relações diretas com a ideia de que os valores estavam se perdendo em função do avanço do comunismo (NOVARO; PALERMO, 2007).

nacional e a proteção das fronteiras, outro assunto recorrente como veremos no fotograma 19.

Fotograma 15



00h 05min 58seg

Na sequência que compõe o fotograma 19, o Coronel prepara uma missão de um destacamento militar comandado por Molinuevo. Este ordena que os militares se encaminhassem para diversos lugares, tais como: Aunquem, Tromen e Lago Aluminé. Avisava a seus comandados que os mesmos deveriam registrar todo índio e toda tribo que encontrassem pelo caminho, e que qualquer intromissão estrangeira deveria ser rechaçada de imediato. A câmera, nesse momento, faz um *travelling* entre o mapa e o rosto do Coronel - parando em primeiro plano – onde o coronel termina o diálogo avisando que o destacamento tinha um mês para realizar a missão, antes que a neve se iniciasse. A câmera passa a acompanhar o Coronel e Molinuevo caminhando e conversando, que ordena aos militares que montem a cavalo.

Destacamos esta sequência, pois, como afirma Hobsbawn (1990), um dos aspectos para construir a nação é o território. Além disso, nesta mesma sequência, temos a conjugação de temas que foram discutidos ao longo dessa pesquisa, como: a) A questão/presença do indígena; b) A presença do estrangeiro/outro; c) As discussões sobre fronteira. Assim, esta cena, ao fazer alusão ao território e conseqüentemente às fronteiras e aos estrangeiros, ajuda a delinear alguns aspectos primordiais na construção da nação, como a presença de um território delimitado e de sua população com características escolhidas.

Fotograma 16



00h 11min 39seg

Assim, esta sequência se conecta com o fotograma 20. Neste, temos a conclusão da missão dada pelo Coronel Alvarado a Molinuevo. Esta sequência se inicia quando o Coronel surge preocupado com o grupo que saiu para fazer o cadastramento de grupos indígenas e proteção das fronteiras.

A câmera em plano médio focaliza o Coronel montado em seu cavalo com Arcondo abaixo dele, focando, além disso, diversos personagens que ficam na segurança do fortim. Antes do Coronel sair em busca do grupo de Molinuevo, Arcondo pergunta se havia alguma ordem especial para o dia 25 de maio, ao Coronel ordena que façam os festejos como de costume e que o Cacique, com a sua gente, também participe das comemorações, e ao Padre pede que batize os índios e a filha do Cacique; pede ainda que a batize com o nome de Sulema Alvarado e que faça dela sua filha adotiva.

A câmera faz diversas tomadas do grupo do Coronel em busca da equipe que foi fazer o levantamento. As diversas tomadas mostravam locais coberto de neve e a dificuldade de locomoção nesse tipo de terreno. Assim, entendemos que essas cenas tentam mostrar as dificuldades que os militares haviam passado para conquistar a região e também para manter a sua posse a ocupação do território. Após todas essas dificuldades, o agrupamento comandado pelo Coronel em um determinado momento encontra Molinuevo. Este recebe o Coronel Alvarado afirmando que não havia nada de novo. O Coronel e Molinuevo se abraçam e Molinuevo comenta que só haviam voltado “por Deus e pelos pátrios”. O Coronel, por sua vez, pede para que reúna seu grupo para

comemorarem o dia 25 de maio (fotograma 20 e 21). Os soldados, mesmo com neve e o tempo ruim, comemoram o dia 25 de maio prestando continência a diversas bandeirinhas da Argentina, as quais a câmera focaliza passando de um plano médio para um primeiro plano (Fotograma 21).

Fotograma 17



00h 26min 34seg

Fotograma 18



00h 26min 36seg

Temos, assim, nesta sequência, a maior veiculação do conceito de ‘Nação’ dentro da película *De Cara al Cielo*. Para chegarmos a esta afirmação, pensamos como o diretor Enrique Dawi construiu este conceito. Primeiro retomamos o conceito de Benedict Anderson “nação: uma comunidade política imaginada - e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana”. (ANDERSON, 2008, p. 32). Para nós, esta sequência ilustra o conceito definido por Anderson. Temos, no início dela, a saída do Coronel Alvarado para procurar seus companheiros ainda em missão. Antes da partida, ele ordena que, para os festejos do dia 25 de maio no qual comemora-se o dia da independência, se mate uns animais para os festejos, e que o pessoal do Cacique Caleifuso deveria comemorar junto com todos os habitantes fixos do fortim. Portanto, neste dia, todos os presentes naquele local seriam todos iguais, todos os militares, mulheres e índios iriam confraternizar e comemorar a data pátria máxima da nação argentina como se não houvesse entre eles relações de dominação e obediência (ao menos neste dia).

Outro fator importante contido nesta sequência é de que os militares comemoravam o dia 25 de maio - mesmo apresentando-se cansados da missão e em terreno inóspito. Este ato de celebrar - mesmo sob estas condições, carrega a simbologia de que, neste dia, e sob quaisquer condições, as pessoas estariam comemorando. Assim, essa ocasião representada na cena constrói a ideia de que haveria uma ligação/unidade entre as pessoas; a simbologia remete ao desejo concretizado de unificação nacional em torno da data pátria.

### 3.1 “Civilização ou Barbárie”: dois modelos de civilização na película *De cara al cielo*.<sup>27</sup>

A sequência inicial do filme argentino nos mostra dois modelos que, dentro da história/historiografia da argentina, tem-se apresentados dicotomizados. Vejamos: nestas duas cenas – ainda quando estão em foco os nomes dos atores passando pela tela - já é possível evidenciar elementos que consideramos bastante significativos do que pretendemos demonstrar por meio desta análise. Nesse sentido, a introdução do filme apresenta os dois grupos que são o fio condutor da narrativa. Esses grupos já se apresentam antagônicos e delineiam o conflito posto em destaque na obra. O primeiro grupo a aparecer em cena são os indígenas. Ao surgirem, estes cavalgam de modo desordenado – instante no qual a música de fundo tem um tom tumultuado. Essa cena tem um corte de câmera em que são apresentadas as tropas do exército. Este exército surge com os cavaleiros perfilados e andando compassadamente, momento no qual a música (importante ressaltar que se trata da mesma música) assume um tom mais regrado, mais métrico assim como também sombrio.

O filme parece construir, já nos seus segundos iniciais, quem são estes dois grupos. A música desordenada para os indígenas, a parte da música compassada ao exército. O tom sombrio a que nos referimos concede à cena uma intencionalidade: mostrar ao espectador que o exército chegava àquele local determinado – como se pudesse antecipar através do tom da música – que algo estava para acontecer, bem como de que estavam lá com um intuito sério a ser cumprido. Nestas cenas introdutórias por diversos momentos existem cortes de câmera ora mostrando os indígenas ora mostrando o exército argentino. A alternância é a tônica das cenas.

Ainda neste início de filme é apresentado o cenário em que se desenvolve boa parte da película: a região dos pampas. Os pampas argentinos possuem uma fotografia que passa a impressão de que se trata de um local ameaçador, nebuloso, escuro, como

---

<sup>27</sup> Tomamos emprestado a expressão/conceituação de “Civilização ou Barbárie” da importante obra de Domingos Faustino Sarmiento “Facundo” (s/d). Escrita em 1845 em um momento político de disputas intestinas na Argentina. A obra é um ataque aos caudilhos Facundo Quiroga e Juan Manuel Rosas e a discussão sobre civilização e barbárie estava calcada numa disputa ente modelos políticos que privilegiam a província de Buenos Aires em detrimento às províncias do interior e que de alguma forma colocavam a cidade em oposição ao campo, este como lugar de barbárie e àquela como lócus civilizacional. Rosas é derrotado em 1852. Em 1868 Domingos Faustino Sarmiento se torna presidente da República Argentina.

pode-se verificar nas imagens 19 e 20. A cena nos mostra um recurso apontado anteriormente por Vilanprinyó para o cinema da época, onde o binômio *nós e eles* era comum aos filmes produzidos durante a Ditadura Militar Argentina.

Fotograma 19



00h00min 06seg

Fotograma 20



00h00min 30seg

Analisando o conjunto da sequência introdutória podemos tecer algumas considerações:

- 1) Ao mostrar os agrupamentos - não são somente esses personagens que são representados, mas sim civilizações (o conjunto sonoro utilizado nessa introdução nos ajuda a percebermos isso);
- 2) Ao analisar as apresentações dos indígenas em conjunto com a música, temos a representação de como esse grupo é retratado ao longo do filme, isto é, o descompasso da música em conjunto com o cavalgar desordenado nos apresenta um modelo de sociedade sem organização, ou seja, esse grupo é apresentado como um modelo de barbárie;
- 3) Na contraposição dos indígenas/bárbaros, os militares são apresentados como um agrupamento ordenado. O Coronel Alvarado segue à frente do grupo, e os outros oficiais logo atrás (militares de baixa patente). Ou seja, sargento e soldados atrás dos oficiais nos mostra a hierarquia, um modelo de organização militar, mas também civilizacional, desejado para a sociedade argentina. E a música compassada e organizada ajuda na representação do grupo e do modelo de grupo desejável.

Ao fim desta sequência introdutória, o Coronel Alvarado é avisado que os indígenas estavam por perto, o que faz com que ele tome a decisão de organizar as tropas que estão sob o seu comando para o ataque. Na sequência, o Coronel diz para o Major Arcondo ficar escondido junto com alguns militares para que a hora que o grupo do Coronel estivesse em combate os soldados sob o comando de Arcondo viessem por trás para ajudar a flanquear as tropas indígenas. Durante o combate, as tropas militares seguem

as ordens do Coronel - ele dá ordens e seus comandados obedecem - enquanto os indígenas emitem gritos/grunhidos. É importante destacar que não são palavras, mas somente gritos. Após este breve combate, as tropas indígenas batem em retirada, sendo perseguidas pelo Major Arcondo e alguns outros homens.

Assim, podemos concluir que sequência esta introdutória que apresenta desde o cavalgar das tropas até o embate entre militares e indígenas representa o conflito entre as civilizações, isto é, os militares representam essa nova sociedade argentina e os indígenas representam uma sociedade bárbara. No combate essa questão fica mais evidente, uma vez que os indígenas não possuem estratégia, não recebem ordens (não possuem comando/ordem/hierarquia) e não se comunicam, ao passo que os militares, representantes da civilização, seguem uma estrita hierarquia, emitindo e obedecendo ordens, se comunicam a todo momento e possuem uma estratégia definida. Os militares e seus comandados representam pois, assim, a civilização contra os bárbaros, seguindo dessa forma em boa parte do filme.

Além da dicotomia entre militares e indígenas, existe outra, um pouco mais abrangente. Esta pode ser definida/representada por todos aqueles que vivem o conflito nas regiões de fronteira nacional, isto é, aqui pode-se perceber os militares, os indígenas e as mulheres compondo um mesmo grupo em contraposição àqueles que habitam os grandes centros urbanos. Dito de outra forma, temos um deslocamento da relação civilização X barbárie antes posta apenas na dicotomia militares X indígenas. Neste deslocamento todos esses habitantes dessa região de conflito/fronteira são os bárbaros e a civilização estaria posta apenas naqueles espaços longes desses confins belicosos em disputa, ou seja, os grandes centros urbanos (leia-se Buenos Aires).

A película *De Cara al Cielo* possui três blocos narrativos, como já destacamos. Assim, no primeiro bloco narrativo foi feita a construção da imagem das pessoas que habitam a área do fortim e a região patagônica. O segundo bloco traz construção da imagem das pessoas que habitam a cidade de Buenos Aires, colocadas em oposição as pessoas/ cultura da região fronteira em disputa, onde visualizamos a dois modos de vida que acabamos de analisar – civilização X barbárie. O interior/região fronteira com a presença do gaúcho rude (com uma cultura musical própria, assim como com suas vestimentas simples) e a cultura de Buenos Aires representante do “progresso”. É importante destacar que essa contraposição de culturas não é exclusiva desse período,

mas sim partem de uma discussão que data desde o século XIX. Sobre isso, Mariana Giordano destaca que:

Los artistas también propusieron una contracara para este imaginario social y cultural: los retratos de la élite porteña, sus lugares de encuentro social y el nuevo paisaje urbano que ofrecía la ciudad de Buenos Aires, convertida en eje y referente de los discursos y contra discursos visuales. Si bien varios artistas recorrieron el interior de la Argentina, Buenos Aires, la colonia que se transformaba en ciudad, operaba de contraste, de referente “civilizado” a partir del cual se visibilizaba el resto de la naciente nación. De esta manera, se atribuía una identidad a “los otros” (gauchos e indígenas), considerándolos como objetos exóticos del drama de la pampa, y diferenciándolos de la identidad de la élite, que se correspondía con el paisaje urbano y la vida social de Buenos Aires. (GIORDANO, 2009, p. 1286).

E por fim, o terceiro bloco narrativo traz o retorno do Coronel Alvarado à região do Fortim.

Neste sentido, acreditamos que o filme se apropria dessas diferenciações culturais, já existentes, e as reforça. Há duas cenas a serem destacadas onde pode-se vislumbrar essa distinção. A primeira é de um dos soldados no forte cantando. Segue:

Fotograma 21



00h 22min 37seg

A cena começa em um plano aberto, como no *frame* que destacamos, e conforme o soldado vai cantando, a câmera faz um *zoom in* um em seu rosto. Nota-se, nesta cena, que o soldado que está tocando o violão parece estar com um poncho dobrado em seu ombro, uma das vestimentas típicas dos gaúchos. Verifica-se outros elementos que se contrapõem ao cenário urbano: as casas, ao que indica, são mistas, algumas de barro com

cobertura de palha, outras de madeira também coberta com palhas. Os ambientes são escuros, e quando existe iluminação nas cenas, ela é feita por luz de velas.

A música que o soldado canta também é elucidativa dessa cultura rude da região:

Es el fuerte de los andes que estamos divisando  
 Es el fuerte de los andes que estamos divisando  
 Arriba sus coraciones que llegaremos cantando  
 Arriba sus coraciones que llegaremos cantando  
 Soy pampeano, no me ático  
 Soy guincha que mata, pegando no grito.

Nota-se, na música cantada pelo soldado, características que são próprias da cultura gaúcha criada no filme para representá-los. A primeira estrofe e a segunda apresentam o recorte geográfico que esses indivíduos viviam, ou seja, locais em que existia menor presença do Estado, nesse caso áreas fronteiriças, como eram os pampas patagônicos apresentados na película. No decorrer da letra cantada aparecem ainda outros ingredientes como por exemplo na frase “*soy pampeano, no me ático*”. Essa descrição visa caracterizar um indivíduo que, por estar envolvido/conformado por essa região, possuiria uma índole guerreira/bravia/destemida. A expressão “*no me ático*” se refere a apequenar-se ou render-se, ou seja, esse homem que luta nessa região é um homem que não se entrega fácil, pois é moldado pela luta e pelas dificuldades. Assim, o *gaúcho* pampeano possui essas características expostas na música, ele é uma pessoa que pode cantar sobre matar e que não se horroriza com isto, uma vez que está habituado a esse universo.

Ao contrário de uma pessoa que estava em contato com o mundo urbano, o *gaúcho* é moldado na violência e por isso representaria a barbárie; enquanto a elite portenha, distante desse universo, representaria o ideal de superação dessa barbárie, o progresso e a civilização que se atingiria após a conquista, apaziguamento, organização e incorporação daquela área de fronteira à nação argentina.

Como já destacamos que essa contraposição entre campo e cidade existe desde o século XIX, escritos como o de Domingo Sarmiento, o autor de *Facundo ou civilização e barbárie* constrói essa dicotomia entre o mundo rural e as cidades, ele faz diversas contraposições entre os modos de viver no campo e cidade, os cotidianos de ambos os locais, seus gostos e seu modo de viver. Em uma dessas passagens, Sarmiento escreve que:

Com efeito, o jovem culto das cidades toca o piano ou a flauta, violino ou a guitarra; os mestiços se dedicam quase exclusivamente à música, e são muitos, entre eles, os compositores e os instrumentistas habilidosos.

O povo camponês tem seus próprios cantares.

O *Triste*, que predomina nos povoados do Norte, é um canto frígido, plangente, natural do homem no estado primitivo de barbárie, segundo Rousseau. (SARMIENTO, 2010, p. 105).

Temos, portanto, desde Sarmiento, a construção de culturas próprias a cada um desses espaços que são retratados no filme. Assim, verifica-se a utilização de diversas técnicas e meios cinematográficos para a construção dessa contraposição, que vão desde a escolha da palheta de cores para a filmagem das cenas passando pela ambientação das mesmas. Entre essas técnicas tem-se a utilização de espaços abertos, e a caracterização das pessoas que vivem nos locais onde a campanha de desenrolava. Pensadas essas questões em conjunto, tem-se a concepção dicotômica dos espaços rurais (barbárie) e do espaço citadino (civilização) que estamos a analisar.

O espaço urbano na película *De Cara al Cielo* é apresentado no segundo bloco quando o Coronel resolve voltar para Buenos Aires, o filme utiliza o momento do retorno a cidade para fazer com que o personagem do coronel também lembre o momento da saída de sua casa para a região da campanha. O personagem é mostrado sem barba, fazendo com que o pareça ser mais novo, mas também é mostrado o crescimento de sua irmã, pois quando ele sai, ela era uma criança, e quando ele retorna, ela já está com o casamento marcado. Este recurso ajuda a mostrar quanto tempo o personagem passou na fronteira. Voltemos agora ao espaço da cidade.

Quando retorna a Buenos Aires e chega à casa de sua mãe, pode-se perceber que os locais são melhor iluminados, mesmo em ambientes fechados. No seu retorno, o Coronel é convidado para que vá a um casamento da filha de um antigo companheiro de farda, porém, o personagem não se recorda de quem era o militar e também não conhecia sua filha, que estava de casamento marcado com um personagem de nacionalidade inglesa. A irmã do coronel lhe diz que é um casamento de conveniência, pois o futuro marido de Elisa – a moça em questão - era um funcionário da embaixada inglesa, e que depois eles estariam indo embora. É importante salientarmos que o filme mostra todo o investimento inglês que estava sendo feito na Argentina - e nesse caso nos referimos ao país e não somente à cidade de Buenos Aires. O capital inglês, segundo a película, estava fazendo grandes investimentos em estradas de ferro e frigoríficos. Assim, a presença inglesa era vista com bons olhos, ao menos, em Buenos Aires.

O Coronel Alvarado, após apaixonar-se por Elisa, vai a seu casamento. A sequência do casamento começa com uma tomada por cima dos convidados, mostrando que todos dançavam uma valsa. Alvarado, ao deslocar-se entre os convidados do casamento, passa por alguns que estavam conversando e nos mostram pistas desse extrato social ao qual o Coronel estava inserido nesse momento. Em um dos diálogos, a personagem falava sobre como a sinfonia de Tchaikovsky tinha sido superior à de Beethoven. Nesses deslocamentos do Coronel pelo salão de festas, ao cruzar por um personagem, o cumprimenta e inicia um diálogo com ele. Este personagem apresenta ao Coronel o Sr. Medino Lorna e dois ingleses - Mister Parkinton e Mister Meridin - funcionários de uma companhia inglesa que queria comprar as terras que o Coronel Alvarado estava defendendo. Quando o Coronel é informado desse objetivo, logo passa a tratar os personagens ingleses de forma rude, dizendo que não sabia de nenhuma terra que estava à venda. O Coronel Alvarado sai de perto e inicia uma dança com a sua irmã, mas acaba trocando de par e dançando com Elisa. Durante a sua dança, a película ora filma Alvarado e Elisa, ora filma os funcionários do governo argentino discutindo a situação atual do país. Estes versam sobre a inauguração da companhia de telefones, a construção de um novo porto e que a população de Buenos Aires já contava com meio milhão de habitantes. Assim, uma personagem feminina diz “Que lhe parece? Classe como Paris?”. Portanto, nesta sequência, é veiculado como Buenos Aires estava modernizando-se, justamente com a ajuda da presença estrangeira, ou seja, de capitais vindos no exterior e investindo na capital do país.

Acreditamos que a cena, ao mostrar essa ligação entre os interesses de uma elite portenha e a Europa, com a comparação entre Buenos Aires e Paris, tenta mostrar que a modernização da capital argentina vinha acompanhada da presença estrangeira no país. Destaca-se que há certa incongruência na cena, já que as elites que estavam investindo no país eram inglesas e não francesas. De qualquer forma, há uma clara exaltação da presença de europeus como um todo na Argentina.

Após a sequência do casamento, a cena que se segue apresenta o Coronel passeando de charrete com Elisa por um parque. É uma cena rápida, dura menos que um minuto, mas apresenta um parque onde pessoas aparecem sentadas e há um artista fazendo uma pintura. Mas, para além disso, o que parece mais importante é que a iluminação das cenas muda quando se filma a capital federal. Como no fotograma abaixo.

Fotograma 22



00h 51min 10seg

Assim, acreditamos que essa mudança na iluminação se deva a dois fatores. O primeiro seria uma contraposição entre regiões, ou seja, a região patagônica, local onde acontece os conflitos entre militares e indígenas beligerantes, onde se passa o primeiro e terceiro bloco da película, e onde é utilizado um tom mais escuro nas filmagens. Acredita-se que isso seja não somente pelo local da campanha ser uma região inóspita, mas também, pela violência presente naquele local. Como contraposição, a cena acima é calma, de uma cidade que se moderniza sem conflitos, uma cidade que se encontra em plena modernização. O segundo fator está ligado a essa modernização que os personagens comentavam no baile de Elisa. No entanto, ao mostrar o ambiente iluminado, a película faz uma ligação com Paris. Não somente a iluminação, mas as comparações feitas entre as cidades. Destaca-se aí a trilha sonora, composta em sua maioria por músicas clássicas - utilizada durante as falas dos personagens. Quando os personagens comparam as cidades - Buenos Aires e Paris - fica evidente a referência civilizacional à Paris como Cidade Luz, como é conhecida. Paris seria o ápice civilizacional, era para onde intelectuais e artistas dos diversos ramos eram atraídos, um modelo de civilização a ser alcançado. O pintor no parque portanto buscava aproximar Buenos Aires desse modelo, ou ao menos mostrar no que ela estava se tornando, ao se aproximar da Europa, fosse pelo capital financeiro inglês, fosse pelas referências culturais/civilizacionais francesas.

### 3.2 *Batalha de Guararapes: o mito fundacional da nação brasileira*

A primeira menção que podemos notar com relação ao mito fundacional da nação brasileira está contida na sequência que compõe o fotograma 23. Esta imagem faz parte da sequência da chegada de Nassau no Brasil e sua comitiva. Ela é composta por “cartógrafos, pintores, gravuristas, médicos, botânicos e outros profissionais, com a missão expressa de registrar aquele Novo Mundo que prometia tantas riquezas aos investidores holandeses” (OLIVEIRA, 2005, p. 01). É relevante perceber que o filme, apesar de se utilizar do narrador, abandona este recurso e não faz menção a todas as pessoas que acompanhavam Nassau em sua estadia no nordeste brasileiro.

Fotograma 23



00h 19min 47seg

Voltando à fonte - nessa sequência - quando o Príncipe desembarcava do navio que o trazia da Holanda, diversos grupos aguardavam sua chegada. Quando ele desembarca junto com a sua comitiva, um personagem indígena o recebe dizendo: “que os portugueses querem somente escraviza-los”, assim pede amizade entre índios e holandeses. À medida que Nassau vai passando, os personagens vão se curvando perante o príncipe. Nassau que estava ao lado de um membro da comitiva chamado George olha para ele e diz:

Nassau: *Esta é a visão do paraíso George, um paraíso selvagem, que só foi tocado pela mão de Deus.*

George: *E que será transformado pelas mãos do Príncipe.*

Nassau: *Eu preciso sentir o cheiro desta terra, o gosto das plantas, a força da natureza, a natureza do povo.*

George: *Somente o príncipe pode conhecer o seu povo, pois somente do alto do monte pode-se ver a planície. (00h 18min 54seg)*

Quando ele chega à ponta do *deck*, a câmera faz um plano geral, mostrando personagens indígenas e brancos, no entanto, cada grupo permanece em lados separados por onde Nassau estava a percorrer.

Nota-se que uma das primeiras frases ditas por Nassau faz referência à visão do paraíso. Para a filósofa Marilena Chauí, são três componentes para realizar a construção do mito fundacional. Segundo a autora:

No período da conquista e colonização da América e do Brasil surgem os principais elementos para a construção de um mito fundador. O primeiro constituinte é, para usarmos a clássica expressão de Sérgio Buarque de Holanda, a “visão do paraíso” e o que chamaremos aqui de elaboração mítica do símbolo “Oriente”. O segundo é oferecido, de um lado, pela história teológica providencial, elaborada pela ortodoxia teológica cristã, e, de outro, pela história profética herética cristã, ou seja, o milenarismo de Joaquim de Fiori. O terceiro é proveniente da elaboração jurídico teocêntrica da figura do governante como rei pela graça de Deus, a partir da teoria medieval do direito natural objetivo e do direito natural subjetivo e de sua interpretação pelos teólogos e juristas de Coimbra para os fundamentos das monarquias absolutas ibéricas. Esses três componentes aparecem, nos séculos XVI e XVII, sob a forma das três operações divinas que, no mito fundador, respondem pelo Brasil: a obra de Deus, isto é, a Natureza, a palavra de Deus, isto é, a história, e a vontade de Deus, isto é, o Estado. (CHAUI, p. 35, 2000).

Esses componentes aparecem nas palavras trocadas entre Nassau e o Pastor que compõe a comitiva. Nassau fica deslumbrado com a natureza intocada que o lugar/país tinha, natureza essa que, para ele, era parte de uma obra divina. O segundo componente diz respeito ao ato de ocupação do território, e que, também, de alguma forma, fazia parte dos desígnios de Deus. O terceiro e mais claro é quando o Pastor George responde Nassau de que aquela visão iria ser transformada pelas mãos do Príncipe. Ou seja, a obra de Deus, a natureza, iria ser transformada pela vontade de Deus e pelo Estado, nesse caso representado por Mauricio de Nassau. Importante lembrarmos que ser um príncipe nos idos do séc. XVII, na Europa, era ser o mesmo que um representante divino, já que as monarquias absolutas se erigiram na Europa Moderna tendo esse como um de seus principais princípios norteadores.

Esta é, pois, a visão do paraíso que estava presente nas palavras de Nassau. Outrossim, a constituição das terras brasileiras como sendo a visão do paraíso estava

intrinsecamente ligada à ideia da natureza, visão esta que parte da compreensão que o Éden se encontrava no plano terrestre. O paraíso terrestre, como nos mostra Sérgio Buarque de Holanda (2010), parte da tradição cristã onde Deus - tendo criado o paraíso e expulsado Adão e Eva do Éden, havia colocado um querubim para proteger o local. Para o historiador Sérgio Buarque de Holanda:

A isso não parecem opor-se irrevogavelmente as sagradas Escrituras, pois, do contrário, qual a razão da presença daqueles querubins incumbidos pelo senhor de fechar o caminho que levava à árvore da vida? Parecia claro que o Paraíso continuava a existir fisicamente em alguma parte da Terra, da banda do Oriente, como está no *Gênesis*, a menos que toda a narração bíblica tivesse sentido meramente alegórico. (HOLANDA, 2010, p.230)

Como falamos no começo do item – temos nessa sequência a primeira menção ao mito nacional e fundacional da nação brasileira. Contudo, a maneira como o diretor e demais integrantes da direção construíram o mito e a nação dentro da película brasileira faz menções bastante subjetivas e isso parece que se deve a tentativa/preensão do filme no gênero de cinema histórico.

Na próxima cena analisada Nassau dá uma festa. A câmera percorre o cenário mostrando os diversos personagens que lá estavam e também como todos interagiam entre si. A festa acontece enquanto Nassau posa para uma tela - ele ao centro - ao lado de duas indígenas desnudas na parte superior do corpo. Algo que também acontece com os negros escravizados. Ele permanece inquieto e por diversas vezes interrompe o pintor Frans Post para falar. Reproduzimos parte do diálogo para melhor compreensão da cena.

Nassau: *Frans Post está pintando para a posterioridade. Todo esse cenário divino será modificado pelas nossas mãos!*

Frans Post: *Por favor alteza não modifique sua posição.*

Nassau: *Ah, sim, claro.*

Nassau para um segundo e sai da posição que Post havia lhe pedido para que ficasse, e diz:

Nassau: *Escutem, imaginem. Tudo aquilo ali, lá embaixo será uma grande cidade. Resolverei o problema de moradia no Recife, erguerei na ilha de Antônio Vaz<sup>28</sup> uma nova e moderna cidade, vou chamar, Maurícia<sup>29</sup>. (00h 37min 40seg)*

A câmera focaliza João Fernandes Vieira que diz para Anna Paes:

<sup>28</sup> Acreditamos que Nassau se refere a Antônio Vaz Godinho. Ele governou a capitania do Rio Grande do Norte, por duas vezes, a primeira foi após a expulsão dos holandeses do nordeste brasileiro. Porém não temos certeza absoluta que Nassau refere-se ao governador Antônio Vaz, pois, ao longo da película, não existem mais menções a este governante.

<sup>29</sup> A cidade que Nassau se refere, Maurícia, ou Mauritsstadt foi como a cidade na ilha de Recife que após a chegada de Nassau e sua comitiva foi transformada a mando do nobre (Françoso, 2009).

João Fernandes: *Nosso Príncipe hoje está inquieto, parece que ele está como dizemos aqui, com bicho carpinteiro.*

As palavras de João Fernandes fazem Anna Paes soltar uma gargalhada. A câmera então retorna ao Príncipe.

Nassau: *Aqueles pântanos serão aterrados. Uma ponte ligara a Maurícia ao Recife. E construirei lá um palácio, sede do governo, vou chamar de Friburgo.* (00h 38min 07seg)

Nassau para e começa a contemplar o mar. A câmera retorna ao casal central da trama, João Fernandes e Anna Paes. João Fernandes que, nesse momento, ainda estava lutando ao lado dos holandeses, olha para Anna Paes e diz:

João Fernandes: *E então. Já mudou a sua opinião sobre os holandeses, dona Anna. Ou continua a achar que todos eles são mal intencionados?* Anna Paes não responde.

#### Fotograma 24



00 37min 50seg

Nassau - que estava olhando para o mar - fala que precisa conhecer o povo para melhor governá-lo, e que pensava em construir um observatório astronômico para observar os astros e os seus destinos. Nassau começa a caminhar e falar sobre os outros planos, quando ele fala da criação de um jardim para os naturalistas, pombos são soltos, João Fernandes vai ao encontro de Nassau e diz que se tratava de uma magnífica ideia, mas que seria interessante ele conhecer os homens dessa terra, já que é com eles que se faz a riqueza. Nassau responde que essa é a sua maior preocupação, momento no qual é interrompido pelo conselheiro que diz:

Conselheiro: *Veja, vossa alteza, a bebida de coloração suave feita da cana-de-açúcar, que eles fazem.*

Turlon: *É uma beberagem estranha, Alteza. Essa comidas típicas e bebidas exóticas do Brasil não fazem bem a saúde.*

Conselheiro: *Alteza, talvez fosse melhor não fazer tantas promessas ao povo da colônia, a companhia necessita de lucros imediatos. E aqui estão presentes vários devedores relapsos.*

Nassau: *É, eu sei. Mas o Recife precisa crescer e modernizar-se para abrigar os imigrantes que virão de todas as partes do mundo. E isto aumentara a riqueza, será o progresso do Brasil holandês.*

Conselheiro: *É dispendioso e praticamente impossível transformar esta bebida bruta e primitiva em um vinho fino e requintado europeu.*

Nassau: *Talvez o senhor esteja certo, senhor conselheiro. Mas prefiro acreditar que está errado.*(00h 39min 37seg)

Este diálogo feito entre Nassau, o Conselheiro e Turlon pode ser muito elucidativo do que estamos a discutir aqui. Nassau mostra-se como alguém com planos de modernização do Brasil holandês, tido como um projeto pessoal, pois, segundo a lógica interna do filme, acreditava que, com as benfeitorias feitas pelos holandeses, poderiam ser atrativas para imigrantes de todo o mundo, estes viriam atraídos pela modernização operada por seu projeto. É interessante também notar a analogia feita pelo Conselheiro sobre bebidas. Para este, da mesma forma que a cachaça nunca seria como um vinho fino e requintado como o produzido pelos europeus, as benfeitorias feitas por Nassau nunca seriam as mesmas que existiam na Europa. Para melhor explicação, voltamos à definição de nação. Segundo Guilherme Falcon Pupo, para defini-la é preciso, necessariamente, a união/presença de três fatores: povo, território e cultura. Ou seja:

Por exemplo, poderia se entender que: só há povo porque há território, só há território porque há uma história de composição deste, só há história porque há uma cultura como modo e suporte para narrá-la, compreendê-la e justificá-la, assim como só há cultura porque há povo, território e história para produzi-la no devir (PUPO, p.3. 2003).

Assim, o conselheiro coloca o povo, o território e a cultura que ali estavam presentes como inferiores ao povo, ao território e à cultura europeias, neste caso, representados pelo holandês presente no Brasil. Neste sentido, acreditamos que, ao longo do filme, quando se referem ao território como Brasil e não como colônia de Portugal, eles o fazem com o objetivo de reafirmarem que as batalhas de Guararapes são o mito fundacional da nação brasileira, ou seja, o Brasil enquanto território já existia, porém, faltava a união nacional. Pois a não interferência de Portugal e a junção das três etnias presentes no território, no momento da expulsão dos holandeses do nordeste brasileiro, formaria a nação brasileira. Dito de outra forma, esses três grupos - cada um com a sua cultura - formaria o povo brasileiro, tornando-o *sui generis*, uma vez que havia misturado

o branco, o negro e os indígenas com um único objetivo, a expulsão dos invasores das terras pertencentes a esses três grupos.

Assim, o ato de expulsar uma nação invasora que acreditava ser superior aos brasileiros é colocar o Brasil e o povo brasileiro em pé de igualdade aos modos e costumes europeus, pois o inferior coloca-se como igual ou até superior ao seu inimigo, pois o expulsa do seu território.

Pensamos que, para Nassau, mesmo que o Brasil fosse a *Visão do Paraíso*, contando com as inúmeras belezas naturais, era necessário a modernização. Ou seja, aqui se edificaria o Novo Mundo, onde os problemas do Velho Mundo não existiriam. Dizemos isso pois fica presente nesse questão a ideia de Brasil como o país do futuro, ideia essa muito utilizada nos slogans de propaganda feitos pela ditadura militar brasileira (FICO, 1997). É, portanto, o futuro, essa unidade de tempo, que nos guardaria grandezas materiais e simbólicas. Pode-se inferir que, para Nassau, esta terra - sendo um paraíso terrestre - precisa de modernização para completar seu destino; o futuro que lhe aguardava era de grandiosidade, só faltava alguns retoques pela mão do príncipe para que isso se concretizasse. Essas ideias expressas por Nassau estão inseridas dentro de uma tradição de pensamento brasileira. Segundo Marilena Chauí, no seu livro *Mito Fundador e Sociedade Autoritária*:

Se o Brasil é “terra abençoada por Deus”, se é paraíso reencontrado, então somos berço do mundo, pois somos o mundo originário e original. E se o país está “deitado eternamente em berço esplêndido” é porque fazemos parte do plano providencial de Deus. Pero Vaz julgou que Nosso Senhor não os trouxera aqui “sem causa” e Afonso Celso escreveu que “há uma lógica imanente: de tantas premissas de grandeza só sairá grandiosa conclusão”, pois Deus “não nos outorgaria dádivas tão preciosas para que as desperdiçássemos esterilmente. [...]. Se aquinhoou o Brasil de modo especialmente magnânimo, é porque lhe reserva alevantados destinos”. Nosso passado assegura nosso futuro num *continuum* temporal que vai da origem ao porvir e se somos, como sempre dizemos, “Brasil, país do futuro”, é porque Deus nos ofereceu os signos para conhecermos nosso destino: o Cruzeiro do Sul, que nos protege e orienta, e a Natureza Paraíso, mãe gentil. (CHAUÍ, 2000, p. 46).

O outro fotograma que apresentamos aqui faz parte de uma sequência em que Nassau combate os campanhistas. Após o término do confronto onde as principais lideranças, isto é, Felipe Camarão e André Vidal de Negreiros haviam perdido a batalha e batido em retirada, Nassau se pronuncia - em resposta a um de seus generais: “vamos tomar a Bahia, o Maranhão e todo o norte do país”. Ao se referir aos estados brasileiros

que compõe o nordeste do Brasil, destaca-se os contornos e nomes atuais do Estados brasileiros, poderíamos pensar que o diretor e o roteirista utilizaram-se das definições da época com o objetivo de facilitar a localização/espacial e geográfica para o espectador, contudo, a utilização do narrador no início do filme já fez os recortes de espaço e tempo.

Fotograma 25



00h 25min 44seg

Assim, ao Nassau fazer menção ao Estados atuais, ele fala da nação, mas da nação da época em que o filme foi feito e lançado, e não à época em que pretende ser retratada. Portanto, a visão sobre a nação brasileira, exposta no filme *Batalha de Guararapes*, está inserida dentro de uma lógica de pensamento particularmente brasileira. A nação dentro do filme é a nação com a qual nos deparamos atualmente, com recortes dos Estados brasileiros, e não com a denominação que era dado à época. Defendemos a ideia que isto se deva ao fato de Guararapes ter sido utilizada como mito fundacional da nossa sociedade e, assim sendo, ao retratar a batalha e expressar a ideia de nação, o filme se apresenta inserido dentro de uma corrente de pensamento, que está sempre a projetar o Brasil com um passado grandioso, ou seja, o paraíso terrestre, contudo, é também sempre o País do futuro, este futuro que nunca chega, mas sempre está a nos esperar. Tal qual a ditadura militar brasileira projetava e propagandeava nos anos setenta.

Nesse sentido, temos dois modelos de propaganda distintos veiculados pelos filmes em análise. Cada país aqui analisado – através de suas películas - precisava representar a nação de maneira particular no momento de veiculação das mesmas. Para nós, cada conjuntura e modelo de apresentar a pátria nas películas está vinculada a suas

conjunturas particulares que definia e redefinia seus objetivos ao longo dos processos/regimes em curso em cada país.

Portanto, no filme de *Cara al Cielo*, ao representar duas sociedades distintas, uma bárbara e outra civilizada, estava a dizer que os militares estavam ajustando o caminho para que a Argentina fosse de fato uma nação nos moldes europeus. Já o filme *Batalha de Guararapes* encontra sua narrativa centrada na união das “três raças”, e tem vínculos com um dos objetivos iniciais da Ditadura Militar Brasileira: a integração nacional. Neste sentido, este fato pode ter sido utilizado como um referencial histórico para difundir que a sociedade brasileira já havia feito uma união em prol de um objetivo comum e assim representar a sociedade como uma/unificada em torno de um objetivo importante dentro de seu contexto de produção.

## Conclusão

Esse trabalho problematizou como as ditaduras militares brasileira e argentina utilizaram-se do cinema como meio de propaganda. Quando iniciamos esta pesquisa, a hipótese era de que ambas as ditaduras recorreram ao meio cinematográfico para a propaganda político-ideológica dos governos, porém, com a análise das fontes, descobrimos que as ditaduras fizeram uso de conceito que lhes eram caros, e, por meio destes, era feita a propaganda política do governo.

Os conceitos foram, portanto, *identidade*, *nacionalismo* e os *inimigos*. Cada conceito nutriu e alimentou-se mutuamente. Por isso, acreditamos que diversas sequências, cenas e ângulos de câmera apresentada nas fontes fílmicas e aqui analisadas puderam ao mesmo tempo veicular e definir os três. Neste sentido, este trabalho interpretou cada cena sob um prisma diferente. Feita essa advertência, iremos retomar alguns tópicos dos capítulos anteriores, para que possamos pensar os três capítulos em conjunto.

No primeiro capítulo trabalhamos com dois enfoques, o primeiro foi pensar como as ditaduras militares interagiram com os cineastas e produtores de cinema. No segundo ponto pensamos como os governos tentaram administrar a cultura durante os anos que estavam no poder. Portanto, cabe aqui uma retrospectiva – ainda que breve - do que trabalhamos nesse primeiro capítulo em conjunto com as fontes analisadas.

No tocante à ditadura militar brasileira (1964-1985), ela precisou criar órgãos de fomento à cinematografia nacional para que assim conseguisse interagir com os cineastas da época. Neste sentido, o primeiro órgão criado foi o INC, durante o ano de 1966. Este foi comemorado tanto pelo polo universalista como pelo polo nacionalista do cinema brasileiro. Como o instituto foi criado por ordem da ditadura militar brasileira, ele recebeu os contornos desejados por ela, e um deles foi o da integração nacional. A integração nacional veio a ser um dos temas caros da ditadura militar brasileira e, por isso, acreditamos que o filme *Batalha de Guararapes* contenha elementos desse objetivo, como apresentado durante o capítulo três e que iremos retomar mais à frente.

Assim, a criação do INC faz com que os representantes da ditadura militar no instituto dialogassem também com os cineastas críticos ao governo. Estes diretores faziam parte do grupo nacionalista do cinema brasileiro, muitos deles faziam parte do chamado “Cinema Novo”. Apesar da oposição às formas de criação do instituto e também da política cinematográfica que o INC estava tomando, este grupo se utilizou da estrutura

burocrática criada pelo governo. O órgão interferiu de diversas formas na cinematografia, ele fez a regulamentação da atividade fílmica, criou a lei da remessa e também fez com que os filmes produzidos por diretores brasileiros tivessem dias de obrigatoriedade nas salas de cinema.

É importante salientar que, durante o período em que o INC foi o principal órgão da ditadura militar para a interferência no cinema brasileiro, o governo, por meio do instituto, atuava como regulamentadora da atividade fílmica. Contudo, após a criação da Empresa brasileira de filmes S/A e seu fortalecimento, houve uma mudança de perspectiva do governo brasileiro. O Estado passou de regulamentador da atividade fílmica para o financiador da atividade cinematográfica. O financiamento da cinematografia nacional se deu por diversas formas. De forma resumida, a Embrafilme passou a coproduzir os filmes, a comprar equipamentos e também atuou na distribuição dessa produção nacional que ela financiava.

Se colocarmos lado a lado o modo de atuação da ditadura militar brasileira e argentina no âmbito cinematográfico, podemos ver que foram duas formas antagônicas de atuação. Mostramos no segundo capítulo que a ditadura militar brasileira tentava fazer a conciliação de diversos objetivos para a nação brasileira e também dos agentes desses objetivos. Como explicitamos, ela tentou abrigar/unir dois personagens históricos distantes no tempo - Dom Pedro I e Tiradentes - durante as comemorações da Independência brasileira. Essa política de conciliação também se deu no cinema, com diversos objetivos, como foi explorado durante este trabalho. Porém, a ditadura militar argentina foi extremamente repressiva, isto não quer dizer que a ditadura militar brasileira não tenha sido também, mas, enquanto a ditadura brasileira busca a conciliação com os diretores críticos do governo, a ditadura militar buscou a supressão de pessoas dissidentes, o que acabou por interferir na cinematografia nacional. Alguns diretores críticos da ditadura militar argentina foram torturados e mortos, alguns praticaram o auto exílio, outros silenciaram e acabaram por produzir filmes que não eram reflexivos sobre o período.

É importante destacarmos novamente a fala do Capitão Jorge Henrique Bitleston, que disse que, para os filmes que desejassem receber subsídio governamental, deveriam ter em suas películas certos valores, tais como: exaltar os valores espirituais, morais, cristãos e históricos ou atuais da nacionalidade argentina e que também deveriam afirmar conceitos de família, ordem, respeito e trabalho. Portanto, acreditamos que o filme *De*

*Cara al Cielo* se insere dentro desta perspectiva, pois a película conta com a presença do Coronel Alvarado. A forma como este personagem é construído tem a intenção de representar as forças armadas e os valores destacado acima como caros àqueles que desejassem produzir filmes no período. O Coronel é um homem íntegro, que não combate qualquer tribo indígena, mas sim aquelas que não se colocam sob o julgo do Estado. Neste sentido, podemos inferir que essas pessoas que eram combatidas poderiam ser a população que era contra a ditadura militar. Evidente que não podemos afirmar isso literalmente, pois da forma que é feita a narrativa, o filme não nos dá elementos para análise, todavia, ressaltamos que a interpretação das fontes aponta nesse sentido.

Assim, a propaganda política em torno do filme foi pensada para fomentar certos valores na população, como o nacionalismo, que foi diversas vezes mostrado na película. Para que os conceitos caros ao governo fossem divulgados de forma efetiva, a estratégia adota pela ditadura militar argentina buscou englobar os diversos setores da sociedade daquele país. Assim, ao liberarem os filmes para que fossem aptos para todos os públicos, tanto país como filhos já poderiam receber a mensagem da propaganda proposta pelo mesmo. Além disso, oportunizar que crianças vissem a película também era uma forma de construir nos mesmos a naturalização de certas questões, como a violência do período da ditadura militar argentina. Como destacado anteriormente, mesmo os filmes dirigidos ao público infantil apresentavam violência explícita. Outro ponto que foi muito fomentado pela ditadura argentina foi o binômio entre “bons” e “maus”, o que também é presente na película. Existe nela não só a oposição entre os indígenas bons, que são os que se colocaram sob a proteção do Estado argentino, e os maus, que roubavam gado dos colonos e como também lutavam contra as forças armadas.

Outra questão central no filme foi a volta do Coronel Alvarado para a cidade, elemento que se constitui como central dentro da película. No primeiro bloco do filme, o Coronel é apresentado como um homem já cansado de tantos anos no fortim. Neste sentido, o retorno dele para Buenos Aires e sua paixão por Elisa, faz com que o filme também contenha outro elemento da fala do Capitão Jorge: o conceito de família. Alvarado juntamente com Elisa planejavam casar-se e constituir tal família, mas seus sonhos foram encerrados por sua morte em batalha contra a população indígena sublevada. E, ainda, da perspectiva de análise da película, sua morte é reafirmar o nacionalismo presente no longa-metragem.

Destacamos que o nacionalismo é um conceito imprescindível para ambas as ditaduras militares, pois o mesmo norteou tanto a Doutrina de Segurança Nacional brasileira como também a Doutrina de Segurança Nacional argentina, apesar dos governos encontrarem-se em momentos distintos na época em que as películas foram lançadas. A ditadura militar brasileira já se encontrava em processo de distensão e abertura do regime, enquanto a ditadura argentina estava no seu auge de repressão. Mesmo assim, ambas utilizaram o nacionalismo, porém cada uma com um fim diverso.

No filme *Batalha de Guararapes* – pela maneira com que a película foi construída – é possível a verificação da criação de uma identidade nacional, com o objetivo da integração da nação - um dos objetivos que permeou a ditadura militar brasileira. Assim, fomentar uma identidade nacional tinha por objetivo amenizar os regionalismos em busca de uma identidade que buscasse representar toda a nação. É nesse sentido que se pode ler a presença dos negros e os indígenas na película ao serem objetificados pelos holandeses ao mesmo tempo em que se sentavam na mesma mesa em que os senhores de engenho. Mostrar isso era mostrar que a identidade brasileira necessitava tanto dos brancos, quanto dos indígenas e dos negros para construir-se como nação, só assim seria possível a verdadeira unidade nacional. A personalidade de João Fernandes Vieira foi construída para ser vista como um aventureiro, aquele que buscava riqueza e ascensão social rápida e que por isso aliou-se aos holandeses, mas que por fim acabou voltando-se contra os invasores holandês e foi um dos líderes da retomada do território brasileiro que estava nas mãos dos invasores.

Assim, João Fernandes Vieira e o Coronel Alvarado são construídos de formas opostas, se Vieira é um aventureiro, que possuiu diversas mulheres e buscou riqueza, o Coronel Alvarado é uma pessoa íntegra que dedicou sua vida à nação argentina, mas, ao mesmo tempo em que são personagens opostos, eles fomentam o conceito de nacionalismo, pois ambos deram suas vidas às causas de seus países.

Nesse sentido, o filme brasileiro *Batalha de Guararapes* - apesar de conter os mesmos elementos de propaganda do filme *De Cara al Cielo* - não foi usado como propaganda para a manutenção política da ditadura militar brasileira, mas sim para a propaganda com o fim de criação de uma memória da ditadura militar brasileira. Para chegarmos a essa conclusão, destacamos que, segundo o historiador Marcos Napolitano (2014), durante essa época, a censura brasileira encontrava-se durante o seu terceiro período, que tinha por objetivo construir uma memória sobre a ditadura. Ancorados por

essa afirmação de Marcos Napolitano, acreditamos que o filme brasileiro se insere dentro deste objetivo.

Por fim, destacamos que este trabalho tenta inserir-se dentro de uma nova abordagem dentro da historiografia latino-americana que busca problematizar como as ditaduras buscaram meios de legitimação e manutenção de seus governos para além de meios não violentos, aqui analisados no sentido de que as ditaduras militares buscaram fomentar a cultura e também os meios de comunicação de massa para promover conceitos que eram cruciais para a propaganda e manutenção de seus governos.

## FONTES

BATALHA DE GUARARAPES. Direção: Paulo Thiago. Produção: Sagitarius Filmes. Intérpretes: José Wilker; René de Vielmond; Jardel Filho; Joel Barcelos; Jofre Soares; Nildo Parente; Roberto Bonfim; José Pimental; Marcos Vinícius; Fausto Rocha Jr; Tamara Taxman; Cristina Aché; Germano Haiut; Ednaldo Lucema; Carlos Reis. Argumento/roteiro: Armando Costa; Miguel Borges; Gustavo Dahl; Paulo Thiago. Música: Guerra Peixe. Fotografia de Produção: Mário Carneiro. Br: Cine Distribuidora Lívio Bruni S.A, 1978. 156min. DE CARA AL CIELO. Direção Henrique Dawi. Produção: Nordeste Travel S.A Intérpretes: Gianni Lunadei; Leonor Benedetto; María Bisutti; Franklin Caicedo entre outros. Argumento/Roteiro: Enrique Dawi. Música: Pedro Ignacio Calderon. Fotografia: Luis Vecchione. ARG: Argentina Sono Film, 1979, 90min.

## REFERÊNCIAS

- ÁGUILA, Gabriela. Disciplinamiento, control social y “acción psicológica” en la dictadura argentina. Una mirada a escala local: rosario, 1976-1981. **Revista RBBA**, Vitória da Conquista. V.3 nº 01. p. 211-239, Junho/ 2014.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**: Reflexões sobre a origem do nacionalismo. Companhia das letras, 2008.
- AMANCIO, Tunico. **Pacto cinema-Estado**: os anos Embrafilme. ALCEU - v.8 - n.15 - p. 173 a 184 - jul./dez. 2007
- APREA, Gustavo. Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia. Buenos Aires: UNGS, Biblioteca Nacional, Los Polvorines, 2008.
- AZCONEGUI, María Cecilia. La construcción de sentidos en la conmemoración del Centenario de la ‘conquista del desierto’ en la ciudad de Neuquén. II Jornadas Nacionales de Filosofía y Epistemología de la Historia: “**Tiempo de la historia y tiempo de la memoria: los usos políticos del pasado**” Neuquén, Patagonia, Argentina. 2011.
- BAHIA, Lia. **Discursos, políticas e ações**: processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro. São Paulo: Itaú Cultural: Iluminuras, 2012.
- BAUER, O. Nação. In: BALAKRISHNAN, Gopal (org.). Um mapa da questão nacional. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.
- BLOCH, Marc. Para uma História comparada das sociedades europeias. In: \_\_\_\_\_. **História e Historiadores**. Lisboa: Teorema, 1998.
- BRIONES, Caludia; DELRIO, WALTER. La “conquista del Desierto” desde perspectivas hegemônicas y subalternas. **RUNA XXVII**, pp. 23-48, 2007.
- BURGOYNE, Robert. **A nação do filme**. Brasília: Editora UNB, 2002.
- CAPELATO, Maria Helena Rolim. **Multidoões em Cena**: Propaganda política no varguismo e peronismo. Campinas, SP: Papyrus, 1998.
- CARDOSO, Fernando Henrique. Os regimes autoritários na América Latina. In: COLLIER, David. (Org) **O Novo autoritarismo na América Latina**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982

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

D'ANTONIO, Débora Carina. Paradojas del género y la sexualidad en la filmografía durante la última dictadura militar argentina. **Estudios Feministas**, Florianópolis, setembro/dezembro, 2015.

EKERMAN, Maximiliano. "Luz, cámara y control": la industria cinematográfica argentina durante la dictadura militar de 1976-1983. **Revista Afuera**. Año X Número 15. Diciembre, 2015

ESPANÃ, Claudio & MANETTI, Ricardo. El cine argentino, una estética comunicacional: De la fractura a la síntesis In BURUCÚA, Emilio. **Arte, sociedade y política**. Vol II, 1ª Ed, Buenos Aires, Sudamericana, 2014. (Nueva Historia Argentina, Ebook)

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade?. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

FERNANDES, Natalia Ap. Morato. **Cultura e Política no Brasil**: Contribuições para o debate sobre Política Cultural. Tese de doutorado. Universidade Estadual Paulista. Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Araraquara, 2006.

\_\_\_\_\_. A política cultural à época da ditadura militar. **Contemporânea**. V. 3, nº1. Jan.-Jun. 2013.

FICO, Carlos. **Reinventando o otimismo**: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getulio Vargas, 1997.

\_\_\_\_\_. **O golpe de 64: momentos decisivos**. Rio de Janeiro: Editora FFGV, 2014.

FRANCO, Marina. Do terrorismo de Estado a Violência Estatal in MOTTA, Rodrigo Patto (Orgs), **Ditaduras Militares, Brasil, Argentina, Chile e Uruguai**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

\_\_\_\_\_. Ditadura militar brasileira: aproximações teóricas e historiográficas. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 9, n. 20, p. 05 - 74. jan./abr. 2017.

FRASQUET, Ivana; CHUST, Manuel. Las independencias en America. Madrid: Los libros de la Catarata, 2009.

GATTI, André Piero. **Embrafilme e o cinema brasileiro**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007.

GETINO, Octavio. **Cine argentino** – Entre lo posible y lo deseable. Buenos Aires: Ciccus, 1998.

GIORDANO, Mariana. Nación e identidade em los imaginários visuales de la Argentina. Siglos XIX y XX. **ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura**, noviembre-diciembre, 2009.

GOCIOL, Judith. **Un Golpe a los Libros**. Buenos Aires. Eudeuba, 2007.

GONDIM, Amanda Marques de Carvalho. A construção da Identidade Nacional por meio das Batalhas de Guararapes: A Pátria Nasceu Aqui. Anais do XXVI Simposio Nacional de História-ANPUH, São Paulo. Julho. 2011

GONZÁLEZ, Alejandra S. Políticas culturales en la última dictadura argentina (1976-1983): festas oficiales, reinvenção de tradiciones hispânicas e intersticios de resistencia artística. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 16, n. 28, p. 143-160, jan-jun. 2014.

HALL, Stuart. A Identidade cultural na Pós-Modernidade. In: SILVA. Tomaz Tadeu (orgs). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

HINGST, Bruno. **Projeto ideológico cultural no regime militar brasileiro: O caso da EMBRAFILME e os filmes históricos e adaptações de obras literárias**. São Paulo, 2013. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em meios e processos audiovisuais. Escola de Comunicação e Artes (ECA).

HOBBSAWM, Eric. Nações e nacionalismos desde 1780: programa, mito e realidade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOLANDA, Sérgio Buarque. Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento do Brasil, São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

IGNATIEFF, Michael. Sangre y pertenencia: **Viajes al nuevo nacionalismo** (Ensayo político) (Spanish Edition) (Locais do Kindle 58-62). EL HOMBRE DEL TR3S. Edição do Kindle.

JORGE, Marina Soler. Industrialização Cinematográfica e Cinema Nacional-Popular no Brasil dos Anos 70-80. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 38, p. 161-182, 2003. Editora UFPR

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Trad. de Ivone Castilho. São Paulo: EDUSC, 2001.

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

LAGNY, Michèle. O cinema como fonte da História. In: NOVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian. (Org.) **Cinematógrafo: Um olhar sobre a História**. Salvador: EDUFBA; São Paulo: UNESP, 2009.

LEDERMAN, Florencia; GIORDANO, Verónica. La nación representada em los héroes. Las estratégias de legitimidade de las dictaduras de Brasil (1964-1985) y Argentina (1976-1983). **ANTÍTESES**, V. 8, n.15esp., p.45-73, nov. 2015.

LUCA, Luiz Gonzaga Assis de. A estatal do cinema brasileiro (as 5 Embrafilmes). In Gatti, André Piero. **Embrafilme e o cinema brasileiro**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997

MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org.) **A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

\_\_\_\_\_. **As universidades e o regime militar: cultura política brasileira e modernização autoritária**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

MORETTIN, Eduardo Victorio, O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História: Questões & Debates**, Curitiba, nº 38, p. 11-42, editora da UFPR, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

\_\_\_\_\_. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanesi (org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.

\_\_\_\_\_. “Vencer Satã só com orações”: políticas culturais e cultura de oposição dos anos 1970, In ROLLEMBER, Denise; QUADRAT, Samantha (orgs). **A construção social dos regimes autoritários**: Brasil e América Latina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

\_\_\_\_\_ **1964**: História do Regime Militar Brasileiro. 1ª ed. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

NILSON, Borges. A doutrina de segurança Nacional, In Ferreira, Jorge; Delgado, Lucília (Orgs). O Brasil Republicano. O tempo da Ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 2007.

NOVARO, Marcos; PALERMO, Vicente. **A Ditadura Militar Argentina 1976-1983**: Do Golpe de Estado à Restauração democrática. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

OLIVEIRA, Carla Mary S. Frans Post e as imagens do Brasil Holandês: O olhar que registra ou o traço que interpreta. Tercer Congreso Internacional Alexander von Humboldt: Literatura de viajes desde y hacia Latinoamerica del siglo XV al XXI, 18 e 22 de julho de 2005. Centro Universitario Hispano-Mexicano, em Veracruz, México.

PASSETTI, Gabriel. O mundo Interligado: poder. Guerra e território nas lutas na Argentina e Nova Zelândia (1826-1885). Tese de Doutorado, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2010.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. Cinema e propaganda política no Fascismo, nazismo, salazarismo e franquismo. **Questões & Debates**, Curitiba, nº 38, p. 101-131, editora da UFPR, 2003.

PEREZ, Pilar. Historia y Silencio: La Conquista del Desierto com genocídio no-narrado. **Corpus**, Vol 1, Nº 2. 2011.

PRADO, Maria Ligia Coelho. Repensando a História Comparada da América Latina. **Revista de História**. v.2 n. 153. 2005

PUPPO, Guilherme Falcon. Nação e identidade: reflexões sobre os mitos nacionalistas na manutenção do poder. *Revista Nucleus*, v.1, n.1, out./abr. 2003.

QUINSANI, Rafael Hansen. A Revolução em Película: A Relação Cinema-História e a transformação do paradigma historiográfico. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em História, Porto Alegre, 2015.

RAMOS, José Mario Ortiz. **Cinema, estado e lutas culturais: anos 50,60,70**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983.

REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org.) **A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

REIS, Daniel Aarão. **Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

\_\_\_\_\_. Ditadura no Brasil entre memória e História. In MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs). **Ditaduras Militares: Brasil, Argentina, Chile e Uruguai**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: Artistas da revolução, do CPC à era da TV**. 2ª Ed. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

RISLER, Julia. El uso de la propaganda como *dispositivo de seguridad* durante la última ditadura. Seminario de doctorado **Seguridad y construcción de la anormalidade**. Una aproximación desde la estrategia discursiva de Michel Foucault. 2009.

\_\_\_\_\_ La acción psicológica durante la última dictadura cívico militar (1976-1983): un acercamiento a los responsables de los mecanismos de propaganda. Anais do Evento Instituto de Investigaciones Gino Germani, VI Jornadas de Jóvenes Investigadores. 2011.

\_\_\_\_\_. “Propaganda y acción psicológica durante la última dictadura cívico militar (1976-1983): Construcción de estrategias discursivas para

el consenso hegemónico”. Seminario “*Estado, Sujeto e Ideología. Marx, Althusser y Foucault*”. 2010

RODRÍGUEZ, Laura G; ZAPATA, Mariángeles (2009). Los proyectos culturales de la dictadura. Funcionarios y políticas en la provincia de Buenos Aires. XII **Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia**. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche

RODRÍGUEZ, Laura Graciela. La Historia que debía enseñarse durante la última dictadura militar en Argentina (1976- 1983). *Antíteses*, vol. 2, n. 3, jan.-jun. de 2009, pp. 227-256

\_\_\_\_\_. La educación artística y la política cultural durante la última dictadura militar en Argentina (1976-1983). *Arte, Individuo y Sociedad*, 2010, 22 (1), 59-74

\_\_\_\_\_. Políticas educativas y culturales durante la última dictadura militar en Argentina (1976-1983). *RMIE*, Octubre-Diciembre 2010, VOL. 15, NÚM. 47, PP. 1251-1273

\_\_\_\_\_. “Cultura y dictadura en Argentina (1976-1983), Estado, funcionarios y políticas”, *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 42.2 (2015): 299-325.

\_\_\_\_\_. Las artes en la última dictadura Argentina (1976-1983): entre políticas culturales e intersticios de resistencia. *European review of artistic studies*. 2014, vol. 5, n. 2, pp. 60-84

\_\_\_\_\_. “Cultura y dictadura en Argentina (1976-1983), Estado, funcionarios y políticas”, *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*. 42.2 (2015): 299-325.

ROUQUIÉ, Alain. **O Estado militar na América**. Alfa e Ômega. 1984

SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo ou civilização e barbárie*. São Paulo; Cosacnaify, 2010.

SANI, Giacomo. Propaganda Política In BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco (Orgs). **Dicionário de Política**. Brasília. Editora Universidade de Brasília. 1998.

SILVA, Tomaz Tadeu da (orgs). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

SILVA, Vanderli Maria da. A Construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas. **Dissertação de mestrado em sociologia**. Universidade de São Paulo. 2001.

SOUZA, Miliandre Garcia de. A Gestão de Orlando Mirando no SNT e os paradoxos da “hegemonia de esquerda”. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História -ANPUH**, São Paulo, julho 2011.

STOPPINO, Mario. Ditadura In BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco (Orgs). **Dicionário de Política**. Brasília. Editora Universidade de Brasília. 1998.

TORRES, Ernesto. **Bajo la sombra: las historietas y la cultura durante el Proceso de Reorganización Nacional**, disponible en: [www.camouflagecomics.com/pdf/08\\_torres\\_es.pdf](http://www.camouflagecomics.com/pdf/08_torres_es.pdf).

VALIM, Alexandre Busko. Imagens vigiadas: uma história social do cinema no alvorecer da Guerra Fria (1954-1954). **Tese de Doutorado em História**, UFF, 2006.

\_\_\_\_\_. História e Cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

VARELA, Mirta. Los medios de comunicación durante ladictadura: entre labanalidad y la censura. IN: **Camouflage Comics. Censorship, Comics, Culture and the Arts**. Disponível em [www.camouflagecomics.com](http://www.camouflagecomics.com) acesso em 08/01/2015.

VILAPRINYÓ, Francesc. **La Dictadura Militar Argentina y el cine de Adolfo Aristarín**. Film historia: 16, Universidade de Barcelona, 2016.

WOODWAR. Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. *In* SILVA. Tomaz Tadeu (orgs). **Identidade e diferença:** a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.