

Luiz Rosemberg Filho: um cineasta “marginal”?

Luiz Rosemberg Filho: a marginal filmmaker?

Izabella Cardoso da Silva

Mestra em História

Universidade Federal de São Paulo (Unifesp)

iza.cardosog@gmail.com

Recebido em: 27/10/2020

Aprovado em: 23/08/2022

Resumo: Neste texto procuramos traçar as linhas gerais do debate a respeito das relações entre o cinema marginal e o cinema novo, através do estudo de caso representado pelo cineasta Luiz Rosemberg Filho, cuja produção mais importante se concentra nos anos 1970, comumente identificado pela crítica como um cineasta “marginal”. Para tanto, apresentamos informações sobre a trajetória cinematográfica do cineasta e mapeamos as relações políticas vigentes nos primeiros anos de funcionamento da Embrafilme, período em que vigorou a direção de Roberto Farias, ligado aos cinemanovistas. Objetiva-se entender estas ligações e tensões culturais entre os dois grupos importantes para o cinema do período e localizar a produção do cineasta Rosemberg, contribuindo para entender o lugar deste no cinema nacional e suas relações com a Embrafilme.

Palavras-chave: Rosemberg; Cinema Marginal; Embrafilme.

Resumen/Abstract: In this text we try to outline the debate about the relationship between the marginal cinema and the new cinema, through the case study represented by the filmmaker Luiz Rosemberg Filho, whose most important production focuses on the 1970s, commonly identified by critics as a “marginal” filmmaker. In order to do so, we present information about the filmmaker's cinematographic trajectory and map the political relations in force in the first years of Embrafilme's operation, a period in which Roberto Farias, linked to the “cinemanovistas”, was in charge. The objective is to understand these cultural links and tensions between the two important groups for the cinema of the period and to locate the production of filmmaker Rosemberg, contributing to understand his place in national cinema and his relations with Embrafilme.

Keywords: Rosemberg; Marginal Cinema; Embrafilme.

Introdução

Neste artigo, procuramos mapear o círculo de sociabilidade do cineasta Luiz Rosemberg Filho, cineasta comumente ligado ao movimento marginal, e suas redes no campo cinematográfico no

contexto dos anos 1970, com o objetivo de compreender as relações estabelecidas entre Rosemberg, os cineastas do Cinema Marginal,¹ a Embrafilme e seu grupo de sociabilidade.

Escolhemos analisar o tema porque esse diretor foi pouco estudado pelos historiadores, tendo surgido, apenas recentemente, um interesse por sua obra, que tem uma forte inclinação a temas relacionados à história do Brasil. Neste artigo, nosso interesse voltou-se para identificar as redes de sociabilidade do diretor escolhido, de modo a entender as imbricadas relações estabelecidas entre Estado e cineastas naquele período, sendo que Rosemberg ocupa posição interessante neste meio, e o que defendemos, uma localização no “entre-lugar” entre os movimentos cinematográficos vigentes nas décadas em questão. Tal interesse de pesquisa se justifica na medida em que a produção cinematográfica dos anos 1970 parece ser um assunto que aguarda ainda ser explorado pelos historiadores. Através deste pequeno estudo de caso, pretendemos contribuir para os estudos a respeito.

As proposições teóricas trazidas por Pierre Bourdieu (2008) são interessantes para pensar os termos de trajetória, usado aqui para entender o percurso traçado pelo diretor em pauta. Para o sociólogo, o fato de que a vida constitui um conjunto coerente, pode ser incorporada pela expressão “intenção subjetiva” de um projeto, como o de realizar uma biografia, por exemplo. A vida organizada em uma história tem uma ordem cronológica e o relato do biografado tende a se organizar cronologicamente quando tomado pelo analista. O nome próprio é o suporte do que comumente se chama de “estado civil” do indivíduo, isto é, um conjunto de propriedades (nacionalidade, sexo, idade). Produto do rito da instituição que incorpora o indivíduo à existência social, é objeto dos ritos de nomeação através do qual é construída a identidade social.

1 Sobre a autenticidade do termo marginal, Fernão Ramos destaca que há uma primeira dificuldade na definição do que seria chamado de Cinema Marginal. A falta de manifestos e projetos identificados pelos cineastas faz com que perguntemos sobre a coesão deste tipo de produção. Ademais, esta e outras questões, como condições desfavoráveis de produção, num período de intenso cerceamento político, torna o objeto em questão de difícil acesso. Neste sentido, o autor realiza um apanhado de mostras, entrevistas, reportagens correspondentes aos anos 1970, que enquadram o movimento e seus cineastas. De toda forma, vale lembrar que a ruptura com o Cinema Novo, os pais da cinematografia nos anos 1960, foi fundamental para o desenvolvimento de outra estética. Segundo Ramos, em meados de 1970, o grupo cinemanovista passa a se preocupar sobremaneira com o mercado, e abandona a ousadia e o radicalismo narrativo, caminhando para um tipo de cinema-espetáculo e este fator seria determinante para a origem da ideia de marginalidade de outro tipo de cinema. (RAMOS, 1988, p.74)

Segundo Bourdieu, a noção de trajetória corresponde a uma série de “posições ocupadas por um mesmo agente num espaço em que ele próprio é um devir, estando sujeito a inúmeras transformações.” (BOURDIEU, 2008, p. 81). Compreender a trajetória de um indivíduo implica em considerar os percalços dessa trajetória, o aspecto caótico e descontínuo da vida real:

(...) não podemos compreender uma trajetória (isto é, envelhecimento social que, embora o acompanhe de forma inevitável, é independente do envelhecimento biológico) sem que tenhamos previamente construído os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou e, logo, o conjunto de relações objetivas que uniram o agente considerado ao conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo espaço de possíveis. Essa construção prévia é também condição de avaliação de qualquer avaliação rigorosa do que poderíamos chamar de superfície social, como descrição rigorosa de personalidade designada pelo próprio nome (...) que age como suporte de um conjunto de atributos e atribuições que permitem sua intervenção como agente eficiente nos diferentes campos. (BOURDIEU, 2008, p. 82).

Para reconstruir as relações estabelecidas entre cineastas e políticas de Estado, utilizamos entrevistas, depoimentos e escritos de Luiz Rosemberg Filho, além da historiografia sobre a Embrafilme. Por serem fontes secundárias no âmbito geral de nossa pesquisa de mestrado, ou seja, tratam-se, na maioria, de entrevistas realizadas por outros estudiosos, não usaremos o aporte teórico da História Oral. No entanto, cada uma das entrevistas citadas foi considerada de acordo com a leitura da bibliografia sobre o tema, comparadas entre si e cotejadas em acordo com as análises apresentadas por Antonio Amancio da Silva, estudioso do cinema brasileiro.

Neste percurso, tornou-se pertinente compreender historicamente a fundação da Embrafilme, em 1969, e as gestões de Roberto Farias – período em que se concentra grande parte da produção cinematográfica do cineasta em pauta. Buscaremos tensionar as relações emaranhadas entre política cultural de Estado e Cinema Marginal, através do estudo de caso de Rosemberg.

Para entender a obra do cineasta como pertencente ao Cinema Marginal seria preciso enquadrar Luiz Rosemberg Filho e sua obra no contexto da produção cinematográfica dos anos 1970, atentando para os artistas envolvidos neste grupo. Caberia, também, a verificação de sua presença em mostras e em grupos de sociabilidade ligados ao círculo do dito cinema marginal no decênio 1970-1980. Essas relações, porém, impõem certos problemas, uma vez que não é possível identificar um movimento estético coeso em se tratando do tipo de cinema que estudamos. Para além desse percurso, é preciso considerar que os cineastas sempre modificam suas proposições artísticas e seu *écran* de sociabilidade,

além de mudarem suas próprias filiações estéticas ao longo da carreira. Para o caso específico do movimento marginal não temos manifestos nem coesão entre os diretores apontados como tais pela crítica – temos, sim, estilos tão variados como os de Rogério Sganzerla e Carlos Reichembach –, o que ademais, dificulta a definição e o enquadramento.

As contribuições trazidas por Pierre Bourdieu parecem ser úteis para pensar o caso desses cineastas de que tratamos. Para o autor, o risco de classificar grupos teóricos por uma decisão do pesquisador pode induzir a erros. A proximidade do espaço social predispõe a aproximações, e as pessoas mais inclinadas a se aproximar; porém, isto não significa que elas possam exatamente ser agrupadas na mesma classe; ou seja, num grupo coeso e com objetivos comuns. Crítico a Marx, Bourdieu defende que as classes são sobretudo alvo de lutas. Todavia, negar a existência de classes sociais é negar princípios de diferenciação. As classes sociais não existem, mas o que existe é um espaço social, “um espaço de diferenças, no qual as classes existem (..) como algo que trata de se fazer” (BORDIEU, 2008, p.14).

O mundo social é construído pelos agentes de modo individual e coletivamente, na cooperação e no conflito: a posição ocupada por cada um no espaço social, isto é, na estrutura de distribuição de diferentes tipos de capitais, causa as representações desse espaço e as tomadas de posição nas lutas para conservá-lo ou transformá-lo.

É preciso construir o espaço social de acordo com a posição que cada indivíduo ocupa neste meio. As classes são noções lógicas, em teoria já determinadas e homogêneas no papel; compostas por agentes que exercem posição idêntica no espaço social. Não se trata de concebê-las como classes atuantes no sentido marxista do termo, e sim no empenho para um trabalho de fabricação, de construção de si (no sentido de E.P. Thompson), cujo alcance de sua ação pode ser presumido, mas não é automático simplesmente porque os indivíduos pertencem à mesma classe. Seguindo a teoria proposta por Bourdieu, é possível compreender melhor as relações estabelecidas entre os cineastas que propomos analisar. A classe aqui será entendida como o grupo de cineastas, que assumiu diferentes posicionamentos ao longo do tempo de nosso recorte, implicando em embates e lutas culturais no tenso diálogo entre cineastas e Estado.

Para seguir com as reflexões, é preciso demarcar que “cultura brasileira” será entendida como problema político presente no debate intelectual e na produção artística dos anos 1970. É importante, conforme afirma Marcos Napolitano, entender o campo da cultura à luz de suas próprias contradições históricas e impasses. As obras que trouxeram temas políticos, ou que possuíam diferentes posicionamentos ideológicos críticos ao regime militar são hoje material rico para o historiador. Tais produções artísticas encontram no cinema lugar privilegiado de atuação e de debate de oposição ao regime; mesmo que elas guardem íntimas relações com seu meio de realização.

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

Neste artigo, nosso foco recairá sobre o meio cinematográfico, no período analisado, os anos 1970, em que a arte de cineastas engajados se encontrou com a política cultural para o cinema do regime militar, corporificada na Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), que financiou, distribuiu e produziu inúmeras obras cinematográficas a partir de setembro de 1969, ano de sua criação. Nossa intenção é situar o cineasta Luiz Rosemberg Filho nessa relação entre resistência e colaboração que parece ter permeado o meio cinematográfico e a própria Embrafilme.

Rosemberg: um cineasta maldito?

Neste item, procuramos compreender por que Rosemberg foi inserido pela crítica imediata aos anos 1980 como um cineasta “marginal”.

Luiz Rosemberg Filho (1943-2019) iniciou sua carreira como secretário-geral do INC (Instituto Nacional do Cinema) por intermédio de Antonio Moniz Vianna, durante a segunda metade dos anos 1960. Antes de iniciar a carreira no cinema, como artista plástico e ensaísta, áreas que consolidaram sua carreira, foi repórter de uma agência de jornalismo paulistana com filial no Rio de Janeiro. Fazia

cobertura de eventos sindicais e políticos. Como realizador, empreendeu ao todo mais de cinquenta filmes (entre curtas e longas-metragens)². Iniciou em 1968 filmando *Balada da Página 3*. Em 1970 realizou *O Jardim das Espumas*³. Após realização do filme, deixou o Brasil e foi para Paris, onde permaneceu por quatro anos. De volta ao Rio de Janeiro, realizou *Assuntina das Américas* (1976)⁴, uma denúncia alegórica contra o imperialismo e a presença de Hollywood no Brasil. Esse também foi financiado pela Embrafilme – graças ao auxílio prestado por Joaquim Pedro de Andrade, que foi à empresa pedir dinheiro em nome do amigo.

O filme de 1976 enfrentou inúmeros problemas com a censura federal, tendo sido liberado apenas para exibição estrangeira. Mas é com *Crônica de um Industrial* (1978) que o cineasta se torna mais conhecido. Trata-se do segundo filme de Rosemberg distribuído pela Embrafilme e proibido pela censura até mesmo para exportação, não podendo participar do Festival de Cannes, de 1978, para o qual foi indicado. Apenas em 1980 foi liberado para exibição nacional e participou da Quinzena dos Realizadores, em Cannes, em 1979, depois do importante papel da crítica pronunciando-se em seu favor.⁵

O filme conta com forte influência do Cinema Novo⁶, sendo inegável o diálogo e as referências diversas do autor (que vão de Brecht a Camus), e nas palavras de seu criador seria “a angústia da não resistência ao fascismo”, ao narrar a trajetória de um industrial ex-militante de esquerda e incapaz de

2 Conforme destaca Renato Coelho: “Rosemberg inicia sua trajetória artística com a pintura e passa a se interessar pelo fazer cinematográfico no começo dos anos 1960, quando frequenta reuniões do CPC da UNE. No CPC se aproxima de figuras como Oduvaldo Vianna Filho e Leon Hirszman, Eduardo Coutinho, entre outros”. (Notas sobre a trajetória de Luiz Rosemberg Filho, COELHO, Renato. In: **Rosemberg 70**. Cinema de Afeto, Rio de Janeiro: Caixa, 2015.).

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

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

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

6 O Cinema Novo foi um movimento cinematográfico nos anos 1960 conhecido por tratar de temáticas sociais, de temáticas notadamente politizadas, relacionadas aos problemas enfrentados no Brasil do período. O movimento defendido principalmente por Glauber Rocha, um de seus principais nomes, tinha inspiração a partir da Nouvelle Vague e do Neorealismo Italiano. O movimento nasceu em oposição aos filmes brasileiros produzidos até então, com forte apelo hollywoodiano, ignorando os aspectos nacionais. Entre seus principais realizadores destacam-se Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues, Gustavo Dahl, Ruy Guerra, Paulo César Saraceni. Os filmes mais conhecidos são *Dens e o diabo na terra do sol*, *Terra em transe*, *Cinco vezes favela*, *Vidas Secas* e *O desafio*.

combater o imperialismo, traidor de seus ideais do passado, que adere cinicamente ao regime militar, colocando-se frente à barbárie.

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

Em 1991 dirige o curta *Cinema Novo*, curta em vídeo contando com depoimentos de Mário Carneiro e Sérgio Santeiro sobre o movimento. Após décadas realizando curtas, em 2014, Rosemberg volta ao longa-metragem com *Dois casamentos*, e em 2015, com *Guerra do Paraguai*. Além da produção de colagens, e fotocolagens escreve para inúmeros periódicos ligados ao cinema como a *Cineolho*, *Cine Imaginário* e *Versus*. Atualmente ainda mantém canal fixo de diálogo com o público através da *Revista Moviola*, periódico virtual.⁷

Com *Balada da Página 3*, sua estreia no cinema, conta com fotografia de Mario Carneiro e argumento de Ruy Guerra. No longa *América do Sexo* (1969), participa ao lado de outros cineastas estabelecendo diálogo com o cinemanovista Leon Hirszman. Além dessas associações, é inegável o peso do Cinema Novo em sua obra e no sentido antropológico que adquiriu o cinema para Rosemberg ao fazer um cinema de reflexão, eminentemente político. Ao lado de inúmeras referências estéticas encontradas em seus filmes, há também a aproximação de Glauber Rocha no período que passou em Paris. Há um verbete dedicado a Rosemberg em *Revolução do Cinema Novo* sem poupar elogios e admiração. Em razão dessas referências, Rogério Sganzerla teria lhe dado a alcunha de “espécime do Cinema Novo”.

De todo modo, há que se matizar que suas obras alcançaram menor projeção que as dos cinemanovistas, ficando em circuitos como os do MAM e Paissandu, além de Cine Joia, no Rio de Janeiro, diferentemente da projeção do Cinema Novo, que alcançara o ápice na realização de seus pressupostos adotados parcialmente pela Embrafilme, e no interior dela, na gestão Roberto Farias. É a crítica, porém, a responsável por distanciar o cineasta daqueles de sua geração, enquadrando-o ao movimento marginal a partir de 1980. É principalmente o trabalho de Fernão Ramos *Cinema Marginal*

⁷ Até janeiro de 2019. Rosemberg veio a falecer em 19 de maio de 2019 no Rio de Janeiro, em decorrência de complicações de câncer, aos 75 anos.

– *a representação em seu limite* (1986) que se encarrega de localizar diretor e obra como indissociáveis do grupo marginal. Renato Coelho destaca:

Apesar de inseridos em um mesmo recorte, as afinidades entre Rosemberg, Sganzerla e Bressane [cineastas marginais] nunca foram muito além do plano superficial. O diretor não chegou a ter uma convivência rotineira com a dupla de fundadores da Belair, muito embora houvesse certa proximidade através de amizades em comum (Eliseu Visconti, José Sette, Andrea Tonacci). No panorama afetivo e movediço de Rosemberg, certa vez foi declarado: “O Júlio Bressane se permite um tipo de discurso onde a liberdade é mais importante que a proposta. Acho que do termo do cinema independente ele é o único que sobra”. O depoimento foi dado pelo diretor em 1978, quando da divulgação de *Crônica de um Industrial* (COELHO, Op. 2015, p. 42).

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

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

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

Questionado sobre a relevância da Embrafilme para o cinema brasileiro, o cineasta Rosemberg conta sobre sua própria condição: nascido no seio de uma família de classe média (COELHO, 2015, p. 21) recorreu como muitos na década de 1970 ao financiamento estatal, que foi responsável pela distribuição de alguns de seus filmes, como *Crônica de um industrial* e *Assuntina das Américas*.⁸ Então a Embrafilme cumpriu função importante: a de promover o cinema brasileiro, projeto já defendido por cineastas do Cinema Novo e incorporado a partir de 1969, ano de sua fundação pelo Estado. Apesar das questões ideológicas, Antonio Amancio da Silva destaca que quando o roteiro era avaliado para ser aprovado, as comissões do órgão não assumiam o papel de censoras e sim o de seletoras das obras

⁸ Conforme o cineasta relatou em entrevista concedida à autora no dia 06 de outubro de 2017, no Rio de Janeiro.

mais rentáveis, bem como a tarefa de julgar o currículo do diretor e da comissão de realizadores e equipe técnica. (AMANCIO, 2000, p. 48)

Do ponto de vista dos realizadores, a Embrafilme era muito importante enquanto uma instituição oficial e ligada ao Estado militar. No entanto, não é porque um cineasta era de esquerda que não iria recorrer a ela. Esse aspecto é bem menos complicado para o cineasta do que pode parecer hoje ao analista, se pensarmos que os diretores precisam rodar seus filmes e ter condições objetivas para tanto. É nesse aspecto que se faz necessário nos distanciarmos das interpretações clássicas que caracterizaram o dito cinema marginal como um tipo de cinema independente e de baixo custo.⁹ No caso específico de Rosemberg, lembremos que ele integrou o Instituto Nacional do Cinema (INC) e se tornou pessoa de confiança de Antonio Moniz Vianna, secretário-executivo da instituição precursora da Embrafilme.¹⁰

Importante perceber então que a atribuição do termo “marginal” à produção cinematográfica dos anos 1970 é uma questão presente na crítica da década de 1980 e posterior ao filme *Crônica de um industrial*, por exemplo.¹¹ A partir daí, Rosemberg foi associado às mostras realizadas por críticos em cineclubes e sua produção ganhou a característica de “marginal”. Se considerarmos esse dado, é possível antever que no período de realização do filme e do cineasta não havia a defesa de um tipo de produção alinhada a determinado grupo, tanto do ponto de vista estético quanto político.¹²

Em entrevista realizada em 1981, o diretor afirma que ao invés de a Embrafilme servir ao desenvolvimento do cinema brasileiro acabou servindo a grandes corporações capitalistas e desrespeitando o poder de decisão e autonomia dos realizadores do filme. Por isso mesmo, Rosemberg preferiu denunciar a arbitrariedade e ampla burocracia presentes na empresa, que para ele, cedeu

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

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

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

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

facilmente às regras do mercado:

Dentro da referida empresa, nada funciona, a não ser a eterna perseguição aos cineastas independentes. Face ao discurso do imaginário, o dr. Celso Amorim entende o cinema como uma ameaça ao comportamento de interventor. Para que o cinema continue amarrado à ignorância do capital, ele usa como linguagem em sua gestão a brutalidade de seus cães de guarda. (COELHO, 2015, p.12)

Mesmo com árduas críticas ao funcionamento da empresa, é importante ressaltar que o cineasta contou algumas vezes com verbas daquela. Embora fosse de estrutura rígida, funcionava como uma seguradora que fornecia empréstimos aos cineastas, que depois, mediante determinadas taxas de juro, conforme o mercado, devolviam o dinheiro, além de precisarem de fiadores que cedessem propriedades como garantia de quitação da dívida. (AMANCIO, 2000, p. 38). O processo de seleção dos filmes a serem financiados ou distribuídos demandava que a empresa soubesse exatamente o que financiaria, o que implica considerar que as comissões julgadoras deveriam conhecer o roteiro e argumento, além de uma ficha básica do diretor e da equipe de realizadores. Amancio da Silva argumenta que durante a gestão de Roberto Farias (1974-1979), a comissão julgadora montada foi desfeita a mando do dirigente, sob a alegação de que ela não deveria exercer papel de censora ao realizar pareceres. Para termos uma ideia, o financiamento de produção era decidido pela SUPROD (Superintendência de Produção) criada em 1977, e que levava em consideração critérios como direção e produção.

Como a Embrafilme acaba incorporando os cineastas aos seus projetos? Desde o INC (Instituto Nacional do Cinema) existe um debate em torno do financiamento cinematográfico e sua viabilidade. Há, ao menos, dois grupos ligados a essa luta, aquilo que José Mário Ortiz Ramos chamou de nacionalistas e universalistas, sendo este apoiador da criação do INC, em 1966. Tanto que o grupo cinemanovista se contrapôs ao projeto ressaltando seu caráter hollywoodiano e entreguista. Vale ressaltar, no entanto, que o presidente da Motion Pictures no Brasil, Harry Stone, se colocou pessoalmente contra a criação do instituto, tendo movido uma ação judicial contra o mesmo. O projeto de criação foi enviado ao Senado por Jorge Amado em 1954, então deputado federal. Apenas em 1966 o instituto foi criado pela junta militar no poder.

Posteriormente, nos anos 1960, a Embrafilme foi criada, vindo a ser a realização de uma luta que se ligou a uma crença defendida pelos artistas da época: a neutralidade do Estado perante a cultura. Então os cineastas acreditaram ser ela um órgão importante, capaz de viabilizar o cinema brasileiro de

modo a restringir a presença do cinema estrangeiro no país, concedendo autonomia ao cinema nacional, feito pelos brasileiros. O discurso da neutralidade do Estado é repetido pelos cinemanovistas, especialmente por Glauber e Cacá Diegues. Segundo José Mário Ortiz Ramos:

(...) a concepção de Estado neutro vai acompanhar a trajetória dos cinemanovistas, sempre imersa em dois equívocos: não aprendeu a criticar a nova configuração do bloco no poder, comprometido com o grande capital nacional e internacional; e efetuar uma disjunção entre o plano econômico e cultural, da primeira cuidando o Estado e sendo tarefa reservada aos cineastas, com total autonomia, o dilaceramento dos rumos culturais e ideológicos do Cinema. Bem mais amplas, no entanto, seriam as perspectivas do Estado pós-1964, e se os cineastas insistiam em desvincular ação econômica e ação cultural, em sentido inverso prejudicavam os direitos estatais, então em fase embrionária. (RAMOS, 1983, p. 57)

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

O que eu sei é o seguinte: o golpe de abril correspondeu a um momento em que o cinema brasileiro se aprofundava, isto é, saía daquela fase de um puro intervencionismo social, de uma crônica paternalista da sociedade brasileira, e passava com *Vidas Secas*, e mais violentamente com *Deus e o diabo*, a uma faixa antropológica de aprofundamento na própria cultura do homem brasileiro, atrás de um absoluto. (...) Policialmente, nada se pode prever; politicamente, não é o golpe de estado que vai alterar o que pensamos do Brasil; e culturalmente, estamos numa faixa muito mais profunda para que sejamos atingidos por uma coisa eventual. O problema, fundamental, portanto, está nas consequências econômicas do movimento de abril. (AMANCIO, 2000, p. 47).

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

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

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

Os 68 milhões de cruzeiros atribuídos pelo governo federal à Embrafilme para a produção de fitas no País subiram à cabeça de alguns cineastas brasileiros, que na ânsia de pôr a mão nesses recursos, (...), estão justificando uma adesão incondicional ao poder. (...) O açodamento com que certos cineastas do Cinema Novo oferecem adesão ao governo reflete as dificuldades em que se encontram os produtores e diretores de cinema, que perderam as perspectivas profissionais, (...) - e também um pouco do pudor. (...) De olho na verba, (...) Saraceni faz a apologia do governo. (...) Ao contrário de Glauber, que está fazendo filmes no exterior com recursos de produtores dos países que percorre (...), Saraceni procura apenas sustentação política para obter os Cr\$ 3 milhões necessários à realização de seu filme *Anchieta, José do Brasil*. (...). (ADAMATTI, Margarida, 2019, p. 232)

Antonio Amancio da Silva argumenta que o grupo de cinemanovistas foi beneficiado durante a gestão Roberto Farias, assim como seu grupo de simpatizantes, que não pertenciam ao Cinema Novo, como Rosemberg. Neste período, Roberto Farias resolve implantar um sistema de financiamento de filmes, baseando-se em critérios objetivos. Nesse meio está também Gustavo Dahl, que apoia o governo militar e Ernesto Geisel. Vale ressaltar que no início de sua carreira, este diretor fez *O bravo guerreiro*, crítico ao golpe de 1964. (AMANCIO, 2000, p. 103)

Randal Johnson tem uma argumentação contrária à ideia de cooptação para explicar a relação entre Estado e cineastas. Para ele haveria sim uma convergência de interesses comuns sob a vigilância

da censura, não sendo possível pensar esta questão apenas pelo viés da resistência ou cooptação. Ele argumenta:

The state, by its very nature, determines the parameters within which artists may act; in the case of the cinema these are delimited not only by state mechanisms such as production financing and censorship, but also by the dictates of the marketplace, and the filmmaker has relative freedom as long as he or she stays within these parameters. The state has a monopoly on the use of coercion. It obviously can control what the public see through the exercise of censorship; however, it would prefer to control cultural production through consensus or hegemony rather than coercion. The increased state intervention in the film industry which occurred in the mid-1960s and intensified in the early 1970s can be seen as part of a broader state policy designed to attain hegemony and indirect, if not direct, control over many areas of cultural production. (JOHNSON, Randal, 1987, p.23)

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

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

Pensada como uma empresa de economia mista, era vista pelos cineastas como empresa neutra (por ser estatal) e que deveria servir para viabilizar e desenvolver o cinema nacional, contrapondo-se aos interesses do imperialismo. No fundo desses temas, da parte dos cinemanovistas, está a busca do autêntico brasileiro que deveria se realizar no campo da cultura, o que não está em contradição com o projeto estatal sobre o cinema cujo coroamento ocorre em 1975 com a Política Nacional de Cultura. Renato Ortiz e Enio Squeff apresentam interessante discussão sobre o nacional-popular na cultura brasileira, desde o governo Vargas.¹³

Crônica de um industrial foi parcialmente financiado e distribuído pela Embrafilme, contando com verba total de trezentos mil cruzeiros para finalização do projeto. (AMANCIO, 2000, p.165).

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

Porém, no ano de seu lançamento, Rosenberg encontrou inúmeras dificuldades financeiras, além de problemas com a censura e com a distribuição. Sobre o embate travado com a distribuidora, o cineasta argumentou:

A velha Embrafilme deu um avanço de distribuição com o filme já todo rodado, e o finalizamos com o pouco que nos deu. (...) Em Cannes, onde foi exibido na Quinzena dos Realizadores, um bom distribuidor se interessou em vendê-lo para vários países da Europa, mas como estava proibido no Brasil pela imbecilidade da censura, o mataram em Cannes mesmo. (COELHO, 2015, p.19)

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

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

A escolha sofria pressões, é claro. Antonio Cesar tem razão. Tinha que batalhar por certos projetos. Havia um conselho, havia uma patota que decidia, então era assim. Zelito, Joaquim, eu, Cacá, Barreto...A gente discutia, tem que dar pra fulano, é bom, aquele não vale, e tal, era neste sentido. (AMANCIO, 2000, p. 101)

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

Eu tinha uma assessoria: o Gustavo, a Ruth, o próprio Antonio Cesar. Mas, jamais...Podia haver alguém dizendo assim: olha, o fulano tem um pedido aí, é um profissional de talento, não sei mais o quê, isto poderia acontecer. Mas ele só era financiado se ele estivesse enquadrado dentro daqueles critérios, se estivesse na vez dele, não tivesse outro preenchendo melhores requisitos do que ele. O próprio estatuto da Embrafilme, naquela época, dava ao diretor-geral a responsabilidade de aplicação de qualquer centavo; a responsabilidade era do diretor-geral da Embrafilme. (...) Apesar de o projeto já vir enquadrado pelo Antonio Cesar, no final, a decisão era exclusivamente minha. (AMANCIO, 2000, p. 112)

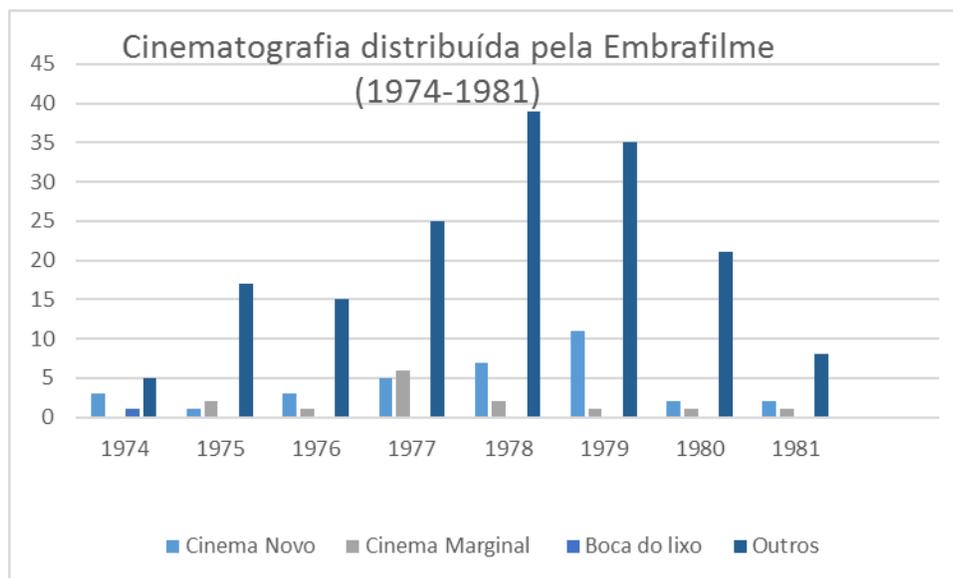
Entender o *modus operandi* da Embrafilme nos parece fundamental, uma vez que o período que se localiza nosso objeto de estudo envolve importantes debates na cena cultural. De fato, em 1978

ocorreu dentro da referida empresa embates entre dois polos ideológicos diferentes: Gustavo Dahl, então gerente da Superintendência de Produção (SUPROD) e Roberto Farias, diretor-geral. Com Farias, havia a defesa de que “se a Embrafilme não pudesse ser a produtora integral de um filme, ela passaria a assumir os riscos da atividade, associando-se à categoria de diretores e produtores”. (AMANCIO, 2000, p.103). Neste embate, para Dahl, a consequência imediata das ações culturais promovidas por Farias teria sido um exagero no tocante ao financiamento de filmes independentes, com pouco critério de seleção, o que era penoso, dada a capacidade e os recursos governamentais direcionados para o cinema.

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

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

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



Fonte: SILVA, Izabella. Uma análise histórica do filme *Crônica de um Industrial*. Dissertação de Mestrado. 144f. Programa de Pós-Graduação em História da UNIFESP, 2020.

A produção marginal e cinemanovista

Dadas as mudanças de posicionamento a partir do período 1968-1970, o que é interessante destacar no tocante à produção marginal está relacionado à isenção da obra em relação ao compromisso de transformar a sociedade, distanciando-se dos pressupostos dos cineastas mais velhos. Fato esse ligado a uma primeira constatação: a de que “não se pode fazer nada”, nas palavras do cineasta Rogério Sganzerla (diretor ligado ao Cinema Marginal, quanto aos rumos da política do país. Como consequência, a curtição, o avacalho passaram a ser temas recorrentes nas obras marginais. Apesar de não haver manifestos do movimento, Fernão Ramos em *Cinema Marginal* argumenta que havia elementos suficientes para apontar uma coesão estética e localizar os diretores na cinematografia nacional. Dentre os elementos mais importantes para essa caracterização, o autor destacou a fragmentação narrativa (em que a intriga não é central na trama), o uso de planos longos e o dilaceramento existencial das personagens, bem como os já mencionados: a curtição e o avacalho. (RAMOS, 1983, p.79)

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

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

Ainda que não apareça explicitamente nas críticas de época, é visível o enquadramento de Rosemberg como um representante do Cinema Marginal, em Fernão Ramos. Porém, defendemos que o Rosemberg sempre se manteve próximo da produção de Glauber e seu cinema político, do Cinema Novo, além de o próprio diretor não ter se engajado na promoção de um tipo de produção marginal, como parece ter sido mapeada por Ramos. Em suma, parece não haver, suficientemente, elementos estéticos e de inserção do próprio diretor no grupo marginal que permitam enquadrá-lo enquanto tal. Defendemos ser mais adequado localizá-lo como um cineasta mais isolado dos círculos de cineastas que produziram durante a década de 1970, embora estivesse preocupado com o que era produzido em termos de cinema no Rio de Janeiro e em São Paulo, mantendo contato tanto com alguns cineastas do grupo marginal, como Andrea Tonacci, quanto com diretores do Cinema Novo, com os quais teve oportunidade de conviver, isto é, Glauber Rocha e Gustavo Dahl, além de ser possível encontrar referências ao cinema de Jean-Luc Godard e seu cinema político em sua produção.¹⁴

Para Arthur Autran (2017) não haveria somente a marginalidade no cinema; pelo contrário, haveria muitas nuances entre Cinema Novo e Cinema Marginal. Para demonstrar, utiliza exemplos concretos retirados dos filmes dos movimentos. Segundo o autor, o afã da divisão esquemática começou com a crítica dos anos 1970 e 1980. Por exemplo, no Cinema Marginal e no Cinema Novo haveria filmes que trabalham a tematização da fragmentação narrativa, além do isolamento social, presentes em *O desafio*, de Paulo César Saraceni, *Terra em transe*, de Glauber e *Bla Blá Blá*, de Andrea Tonacci. Há também a identificação de um debate do período quanto aos rumos do cinema e do seu papel transformador – algo premente para os cinemanovistas.¹⁵

Neste sentido, existiriam diferenças entre os dois movimentos porque o Cinema Novo estaria preso, de 1961 a 1964, à crença de que a sociedade deveria ser transformada pelo intelectual e pelo

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

15 Para aprofundar as diferenças entre Cinema Novo e Marginal, verificar o artigo: AUTRAN, Arthur. O cinema marginal e a política. **Revista Nava. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens Instituto de Artes e Design**, UFJF; NAVA, v. 2, n. 2 fevereiro. julho: 2017 p. 307-319.

cineasta juntamente com o povo; enquanto que no Cinema Marginal já haveria outro domínio, o do avacalho, da fragmentação e nenhum apontamento para programas transformadores. Esta discussão se sustenta para efeito de localizarmos as diferenças entre Cinema Novo e Cinema Marginal no contexto dos anos 1960. No caso do cineasta estudado, é possível afirmar que sua produção se colocaria num lugar próximo entre os dois movimentos, não chegando a aderir totalmente a nenhum, embora mantivesse relações próximas e de admiração com cineastas de ambos movimentos, como Andrea Tonacci, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Joaquim Pedro de Andrade.

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

A partir do exposto, é possível perceber os debates em torno da criação da Embrafilme em 1969, o papel exercido pelos cinemanovistas durante a gestão Roberto Farias e os favorecimentos a esses cineastas. Neste ínterim, também se localiza Luiz Rosemberg Filho como um cineasta do “entre-lugar”: nem pertencente ao Cinema Novo, nem ao Cinema Marginal.

Considerações finais

Neste pequeno artigo, traçamos em linhas o rol de sociabilidade e a trajetória do cineasta em questão de modo a perceber de maneira mais nítida suas influências e filiações, procurando responder à pergunta dos alinhamentos possíveis entre cinema crítico, Embrafilme e os cineastas dos anos 1970. Tema profícuo para os historiadores, o tema em questão precisa de estudos que o complemente e enriqueça os debates.

Procuramos esboçar as diferenças fundamentais entre o movimento do Cinema Novo e Cinema Marginal, enriquecendo os debates a respeito do tema e procurando desmistificar a argumentação segundo a qual a década de 1970 teria sido um período de “vazio cultural”, se (VENTURA, 1988) comparada com a década anterior, um momento sem dúvida, de grande efervescência política e cultural. No entanto, as obras cinematográficas dos anos posteriores mostram o interesse em discutir questões políticas da sociedade brasileira, que já estavam presentes nos anos

anteriores. O filme *Crônica de um industrial* é um exemplo de um tipo de cinema preocupado com as questões nacionais e os debates políticos presentes na década de 1970 permeiam toda a obra, tais como o desencanto com os rumos do país, as discussões a respeito do subdesenvolvimento brasileiro e a derrocada da luta armada enquanto estratégia de luta contra a ditadura militar. Apesar dessas questões críticas, o financiamento da obra pela Embrafilme, então controlada pelos militares, mostra que as tensões entre o regime militar e os artistas parece ser menos cristalizada quanto já se supôs, uma vez que a empresa estatal deu suporte à produção e distribuição de diversas obras cinematográficas consideradas críticas aos militares.

Deste modo, esmiuçar as relações entre o financiamento dessas obras pode nos ajudar a entender melhor as relações estabelecidas na época entre a autonomia do cinema crítico ao regime e as maneiras como os cineastas procuraram rodar seus filmes, num período marcado pela censura e pela repressão política. No entanto, é preciso perceber que havia espaço para lutar contra o regime militar dentro dele, a exemplo da busca de financiamento para o cinema dentro das próprias entranhas da ditadura, por exemplo, o apoio da Embrafilme às obras críticas ao regime militar.

Referências bibliográficas

- AARÃO REIS, RIDENTI, M. (Orgs). **A ditadura que mudou o Brasil**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- ADAMATTI, Margarida. **Crítica de Cinema e Repressão**. São Paulo: Alameda, 2019.
- AVELLAR, José Carlos & MONTEIRO, Ronald. **Anos 70: Cinema**. Rio de Janeiro: Europa, 1979.
- AMANCIO, Tunico. **Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-81)**. Niterói: EDUFF, 2000.
- AUTRAN, Arthur. O cinema marginal e a política. **Revista Nava. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens Instituto de Artes e Design, UFJF; NAVA**, v. 2, n. 2 fevereiro. julho: 2017 p. 307-319.
- BERNADET, J. C., RAMOS, F. A. **Cinema e história do Brasil: a produção da história no cinema**. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 1994.
- _____. **Trajatória crítica**. São Paulo: Polis, 1978.
- _____. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 320.
- BORGES, Luiz Carlos R. **O cinema à margem: 1960-1980**. Campinas: Papyrus, 1983.
- CARDOSO, H. Fernando e FALETTO, E. **Dependência e desenvolvimento na América Latina**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Zahar.
- COELHO, Frederico. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

- COELHO, Renato e Priscyla Bettim. **Encontros: Luiz Rosemberg Filho**. Rio de Janeiro: Beco da Azougue, 2015.
- COELHO, Renato; ESTEVES, L. (Org.). **Rosemberg 70 - Cinema de afeto**. 1. ed. Rio de Janeiro: Caixa, 2015.
- GRECO, Heloisa. **Dimensões fundacionais da luta pela anistia**. Belo Horizonte: 2003.
- GOMES CASTRO, de A (Org). **Olhando Para Dentro: 1930-1964**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013. (Coleção História do Brasil Nação).
- GOMES CASTRO, de A; FERREIRA, Jorge. **1964**. O golpe que derrubou o presidente, pôs fim ao regime democrático e instituiu a ditadura no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- GOENDER, Jacob. **Combate nas trevas – a esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada**. São Paulo: Ática, 1987.
- JOHNSON, Randal. **The filme industry in Brazil**. Culture and State. University of Pittsburgh Press. 1987.
- KRISCHKE, P. J. (Org.) – **Brasil: do ‘milagre’ à ‘abertura’**. São Paulo, Cortez, 1982.
- MARTINS, Roberto. **Liberdade para os brasileiros: anistia ontem e hoje**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2ª ed., 1978.
- MORAES, Denis de. **A esquerda e o golpe de 64**. Vinte e cinco anos depois, as forças populares repensam seus mitos, sonhos e ilusões. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.
- NAPOLITANO, M. **A história depois do papel**. In: PINSKY, C. Fontes Históricas. São Paulo: Contexto, 2006. p. 235-289.
- _____. **1964: História do Regime Militar Brasileiro**. São Paulo: Ed. Contexto, 2014.
- _____. **Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)**. Banco de Teses de Livre Docência da USP, 2011.
- RAMOS, F, A. **Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil**. Bauru, SP: EDUSC, 2002.
- RAMOS, Fernão Pessoa. **Cinema Marginal (1968-1973): a representação em seu limite**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987
- RAMOS ORTIZ, J. M. **Cinema, Estado e Lutas Culturais**. Anos 50, 60 e 70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- REIS FILHO, D. A. **A revolução faltou ao encontro**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1990.
- RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. São Paulo: Record, 2000.
- _____. **O fantasma da Revolução brasileira**. São Paulo: Editora da UNESP. 2010.
- ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- SALLES GOMES, P. E. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

SANTOS, Cecília; TELES, J. **Desarquivando a ditadura: memória e justiça no Brasil**. Vol. 1. São Paulo: Hucitec, 2009.

SIMÕES, Inimá. **Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil**. São Paulo: Senac/Terceiro Nome, 1999.

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

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

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

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

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

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

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

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