

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM RELAÇÕES INTERNACIONAIS

**ANDRESSA SARAIVA TERNES**

**ASPECTOS PERMISSIVOS E RESTRITIVOS DA RELAÇÃO DA DITADURA CIVIL-MILITAR COM A INSERÇÃO INTERNACIONAL DO CINEMA BRASILEIRO: A CRIAÇÃO DA EMBRAFILME E A ATUAÇÃO DA CENSURA DE 1964 AO “*PRA FRENTE, BRASIL*”.**

PORTO ALEGRE

2012



Andressa Saraiva Ternes

**ASPECTOS PERMISSIVOS E RESTRITIVOS DA RELAÇÃO DA DITADURA CIVIL-MILITAR COM A INSERÇÃO INTERNACIONAL DO CINEMA BRASILEIRO: A CRIAÇÃO DA EMBRAFILME E A ATUAÇÃO DA CENSURA DE 1964 AO “*PRA FRENTE, BRASIL*”.**

Dissertação apresentada como exigência parcial para a conclusão do curso de Pós-Graduação em Relações Internacionais, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Enrique Serra Padrós

PORTO ALEGRE

2012

## CIP - Catalogação na Publicação

Saraiva Ternes, Andressa

Aspectos permissivos e restritivos da relação da ditadura civil-militar com a inserção internacional do cinema brasileiro: a criação da EMBRAFILME e a atuação da censura de 1964 ao "Pra frente, Brasil". / Andressa Saraiva Ternes. -- 2012.

261 f.

Orientador: Enrique Serra Padrós.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Relações Internacionais, Porto Alegre, BR-RS, 2012.

1. ditadura civil-militar. 2. cinema. 3. inserção internacional. 4. EMBRAFILME. 5. censura. I. Serra Padrós, Enrique, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM RELAÇÕES INTERNACIONAIS

**ASPECTOS PERMISSIVOS E RESTRITIVOS DA RELAÇÃO DA DITADURA CIVIL-MILITAR COM A INSERÇÃO INTERNACIONAL DO CINEMA BRASILEIRO: A CRIAÇÃO DA EMBRAFILME E A ATUAÇÃO DA CENSURA DE 1964 AO “*PRA FRENTE, BRASIL*”.**

Dissertação apresentada como exigência parcial para a conclusão do curso de Pós-Graduação em Relações Internacionais, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**Banca examinadora:**

**Prof. Dr. Enrique Serra Padrós**

Orientador

PPG em Relações Internacionais e PPG em História/UFRGS

**Dr.<sup>a</sup> Caroline Silveira Bauer**

Doutora em História/UFRGS

**Prof. Dr. Nilo André Pianna de Castro**

Professor do Colégio de Aplicação/UFRGS

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ondina Fachel Leal**

PPG em Relações Internacionais e PPG em Antropologia Social/UFRGS

PORTO ALEGRE

2012



Aos meus pais, Rivo e Rosana, em gratidão.  
A amiga Mari Steffens (em memória), com enorme saudade.



## AGRADECIMENTOS

Começo agradecendo às instituições e àqueles que viabilizaram a realização do Mestrado, bem como as etapas desta pesquisa.

Ao meu orientador, professor Enrique Serra Padrós, fundamental na superação dos obstáculos e, finalmente, na concretização deste trabalho. Inicialmente, agradeço por ter aceitado trabalhar comigo em um momento tão delicado. A partir de então, agradeço, com especial atenção, pelo profissionalismo e sensibilidade com os quais sabiamente me conduziu para que eu acreditasse que seria possível. Agradeço por nunca ter me deixado esquecer a responsabilidade acadêmica que eu tinha nas mãos, sem, no entanto, deixar de gerar uma atmosfera de confiança e tranquilidade. Não houve uma reunião sequer da qual eu houvesse saído desmotivada. Pela lição que me ensinou, mostrando-me um mundo acadêmico sério, sensível e construtivo, meu respeito e admiração por você são muito grandes. Você abrilhantou o significado da palavra gratidão em minha vida. Muito, muito obrigada!

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul, através do Programa de Pós-Graduação em Relações Internacionais. À Secretaria do PPGRI, em especial, à Nara Widholzer. À atual Coordenação deste PPG, professora Ondina Fachel Leal (coordenadora) e professor Enrique Serra Padrós (vice-coordenador), pelo esforço em prol dos alunos. Aos professores do corpo docente do PPG. À professora Susana Soares, pelos encaminhamentos iniciais e indicações de leitura.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Aos entrevistados Arnaldo Carrilho, Jarbas Passarinho, Durval Gomes Garcia, Roberto Farias, Jorge Peregrino e Orlando Senna, que gentilmente me atenderam.

Aos funcionários do Arquivo Nacional de Brasília, da Seção de Arquivo Histórico da Coordenação-Geral de Documentação Diplomática (SAH/CDO) do Ministério das Relações Exteriores, da Biblioteca e do serviço de fotocópias da Escola Superior de Guerra.

Ao professor Jaime Cesar Coelho, do curso de graduação em Relações Internacionais da Universidade Federal de Santa Catarina, pela confiança e pela gratificante oportunidade de estágio de docência.

Ao professor e pesquisador Tunico Amancio, pela gentileza de me permitir o acesso ao importante e inédito texto escrito por Sérgio Renato Victor Villela.

À pesquisadora Leonor Souza Pinto, realizadora do projeto *Memória da Censura no Cinema Brasileiro (1964-1988)*, que mantém em plataforma virtual diversos processos de censura cuidadosamente organizados, além de uma série de reportagens antigas referente aos filmes, material que me ajudou muito.

O trajeto até aqui, ainda que possível, certamente teria sido mais difícil e menos encantador não fossem estas pessoas às quais me sinto muito feliz em agradecer pelo afeto que em mim cativaram.

Aos meus pais, por terem enfrentado as dificuldades do caminho, proporcionando a mim e ao meu irmão um lar com um verdadeiro e acolhedor sentido de família. Meu profundo



agradecimento a vocês dois pelo imensurável apoio que sempre nos deram na busca de nossos sonhos, pela cumplicidade e pela amizade que sempre pudemos encontrar em vocês.

Ao meu irmão, Gabriel Ternes, sempre tão perto, não importa em qual fronteira esteja. Os nossos verdadeiros laços de irmãos representam para mim uma felicidade que nunca deixa de me emocionar.

À minha cunhada, Regina Hackradt Ternes, pela amizade, cuidado e torcida que verdadeiramente rega por mim.

À minha família gaúcha: tia Rosângela Saraiva, tio Ricardo Lopes (em memória), os primos Ananda Saraiva Lopes, Eduardo Saraiva Lopes e seus respectivos companheiros, Marcelo Silveira Valadas e Sônia Borges. Agradeço por todo carinho e pelo apoio, que certamente foi muito maior do que logístico.

Aos amigos Leonardo Ilhabella, Juliana Coelho, Mariana Vasconcelos, Delto Neves e Israel Motta: olho para vocês e me lembro de quem eu sou. Estar com vocês, mesmo que somente em pensamento, é sempre uma felicidade que me motiva a seguir em frente.

Ao Alexandre Disaro, pela amizade tão carinhosa, e com quem compartilho a estrela que, agora, temos os dois a brilhar no olhar...

Ao Raphael Spode, de quem basta eu ouvir a voz para recobrar as esperanças, agradeço pela preciosa amizade.

Ao Marcus Vareschi, pelo sincero carinho e torcida dos quais nunca duvidei.

À Sarah Massignan Gomes, pelo exemplo de trabalho feito com amor e pela força que me transmitiu naquela aula de dançaterapia.

Ao Andre Zacchi, pela inesperada amizade que tão bonitos significados deu às palavras verde e jardim.

Aos amigos que me acolheram em suas casas nas minhas viagens para trabalho de campo: tia Viviane Fernandes e família, muito obrigada pelo alto astral e apoio em Brasília; Sara On Locatelli Schmitz, com meu carinho e admiração, obrigada por ter me recebido no Rio de Janeiro.

Aos colegas e amigos da turma 2010/01 do PPGRI da UFRGS: Leonardo Marmontel Braga, Denise De Rocchi, Silvana Simon, Bruno Mariotto Jubran, Bruno Mendelski, Fábio Balestro Floriano e Rafael Araujo, que grande contribuição tiveram para que a minha estada em Porto Alegre fosse possível. Valeu!

Aos professores da graduação em Relações Internacionais da UNIVALI: Márcio Voigt, Paulo Melo, Karine Silva, Marcelo Alves e, novamente, Raphael Spode, por incorporarem dimensões elevadas do exercício da docência, nos acompanhando mesmo depois de formados. Nunca vou me esquecer da ajuda que cada um de vocês me ofereceu quando eu realmente precisei. Muito obrigada!

À vida, que é perfeita, também, no amadurecimento (espiritual e profissional) que nos proporciona por meio dos erros e das mudanças forçadas de expectativas. Descubri pessoas, textos e filmes interessantíssimos, alguns que me tocaram muito, e abri importantes portas do pensamento ao transitar pela história do cinema brasileiro. Além disso, aprofundei



meus conhecimentos sobre um período tão grave da história do meu País. Um período que, em última instância, interferiu decisivamente em sonhos e ideias cujos destinos nunca saberemos se diferente rumo poderiam ter dado ao Brasil.

Concluo esta etapa da minha vida com um profundo sentimento de gratidão e com a certeza de que, muitas vezes, cedo ou tarde o indesejado revela boas surpresas e um grande sentido.

Este não é um roteiro para Hollywood. É melhor.



*“Estou lúcido. Estou vivo como as aves em migração. Começo por amar a realidade... Nunca declinei a vida. Mesmo que tudo esteja contaminado e sem reverso. É a vida que nos povoa, é a vida por inteiro que nos vive!” (António Teixeira e Castro)*



## RESUMO

No início da década de 60, um grupo de jovens cineastas dispostos a mudar os rumos do cinema brasileiro e da própria realidade social e política de seu público despontava de forma inédita no cenário internacional, conquistando a crítica dos festivais de cinema europeus. Durante a década de 70, o grupo que ficou conhecido como Cinema Novo sofreu transformações em decorrência da política cultural do regime instaurado com o golpe de 1964. Com uma proposta de desenvolvimento industrial para o cinema brasileiro, a ditadura civil-militar criou, em 1966, o Instituto Nacional de Cinema (INC) e, em 1969, a Empresa Brasileira de Filmes (EMBRAFILME). Esta tinha como finalidade a divulgação do cinema brasileiro no exterior. Paralelamente, a atividade da censura selecionava o que o público interno deveria ver. Da mesma forma, era a censura que liberava a exibição no exterior das películas brasileiras, através da chancela “Livre para Exportação.” Dispostos a seguir com sua proposta verdadeiramente nacional de cinema brasileiro, determinados diretores do Cinema Novo decidiram-se por buscar o diálogo com o Estado. Como resultado, suas obras alcançaram êxitos internacionais não concedidos à outra ordem de produção cinematográfica. Notou-se que as obras de maior repercussão no exterior não apresentavam nenhuma proximidade com a propaganda oficial do regime empreendida no âmbito interno, como, a princípio, suscita a existência da EMBRAFILME. Ademais, mesmo os filmes sem qualquer vínculo com o Estado em sua produção passavam pelo seu crivo por meio da censura. Dessa forma, surpreende que a imagem do Brasil enquanto produtor de cinema tenha sido construída por películas aparentemente tão distantes das evidentes intenções do regime. Partindo da criação da EMBRAFILME e da atuação da censura em relação a esse conjunto de filmes, este trabalho busca investigar a relação da ditadura imposta em 1964 com a inserção internacional do cinema brasileiro até a obra de Roberto Farias *Pra frente, Brasil*.

Palavras-chave: ditadura civil-militar, cinema, EMBRAFILME, censura, inserção internacional.



## ABSTRACT

At the dawn of the 60s, a group of young cineastes keen to change the way Brazilian cinema was made and also willing to change the social and political reality of their public was standing out in the international scene, gathering much attention even from European film festivals critics. During the 70s, the group known as *Cinema Novo* (New Cinema) had to adapt to the regime's cultural politics established in the 1964 coup d'état. Having a proposal of industrial development to the Brazilian cinema, the military and civil dictatorship created, in 1966, the National Cinema Institute (INC) and, in 1969, the Brazilian Movie Company (EMBRAFILME). Latter, aimed to take Brazilian cinema abroad. At the same time, the censorship selected what people in Brazil should watch. In the same way, it was also the censorship that unleashed the movies abroad by the tag *Livre para Exportação* (Free to Export). Willing to go on with its truly national Brazilian cinema core, some New Cinema directors tried to dialogue with the government. As a result, their movies reached international achievements not conceded to other cinematographic works. It was noticed that the most successful works in the international market had nothing to do with the official propaganda of the regime widespread in Brazil, as evokes EMBRAFILME's genesis. Furthermore, even the movies that had no bond with the State on the production had to be approved by censorship. In that sense, it stands out that the image of Brazil as a cinema producer has been built by movies away from the regimes intentions. Starting from the origination of EMBRAFILME and the action of censorship on these movies, this work aims to investigate the relationship of the 1964 imposed dictatorship with the international insertion of Brazilian cinema until the Roberto Farias's work *Pra frente, Brasil*.

Key-words: military and civil dictatorship, cinema, EMBRAFILME, censorship, international insertion



## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

- I CINEX** – I Feira Internacional do Cinema Brasileiro
- ABRACCINE** – Associação Brasileira dos Críticos de Cinema
- AERP** – Assessoria Especial de Relações Públicas
- AI** – Ato Institucional
- ANCINE** – Agência Nacional de Cinema
- CFC** – Conselho Federal de Cultura
- CGT** – Comando Geral dos Trabalhadores
- CGG** – Comando Geral de Greve
- CIEX** – Centro de Informações no Exterior
- CNTI** – Confederação Nacional dos Trabalhadores da Indústria
- CNTur** - Conselho Nacional de Turismo
- CONCEX** – Conselho Nacional do Comércio Exterior
- CONCINE** – Conselho Nacional de Cinema
- CPC** – Centro Popular de Cultura
- CPOS** – Comissão Permanente das Organizações Sindicais **CPC** – Centro Popular de Cultura
- DAC** – Departamento de Assuntos Culturais
- DCDP** – Divisão de Censura de Diversões Públicas
- DDC** – Divisão de Difusão Cultural
- DIP** – Departamento de Imprensa e Propaganda
- DSIs** – Divisões de Segurança e Informações
- DPHAN** – Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
- DSN** – Doutrina de Segurança Nacional
- EMBRAFILME** – Empresa Brasileira de Filmes S.A.
- EMBRATEL** – Empresa Brasileira de Telecomunicações
- EMBRATUR** – Empresa Brasileira de Turismo
- ESG** – Escola Superior de Guerra
- EUA** – Estados Unidos da América
- FIPRESCI** – Federação Internacional da Imprensa Cinematográfica
- FUNARTE** – Fundação Nacional de Artes
- GEICINE** – Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica



**GEIC** – Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica

**IBAD** – Instituto Brasileiro de Ação Democrática

**INCE** – Instituto Nacional de Cinema Educativo

**IPES** – Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais

**ISEB** – Instituto Superior de Estudos Brasileiros

**MAM** – Museu de Arte Moderna

**MPAA** – *Motion Pictures Association of America*

**MRE** – Ministério das Relações Exteriores

**MPEAA** – *Motion Pictures Export Association of America*

**MEC** – Ministério da Educação

**MRE** – Ministério das Relações Exteriores

**OCIC** – Office Catholique International du Cinéma

**OEA** – Organização dos Estados Americanos

**PAC** - Plano de Ação Cultural

**PEC-G** – Programa Estudante-Convênio de Graduação

**PEI** – Política Externa Independente

**PNC** – Política Nacional de Cultura

**PPECB** – Plano de Promoção Externa do Cinema Brasileiro

**RADIOBRÁS** – Empresa Brasileira de Radiodifusão

**RDA** – República Democrática Alemã

**SAH/CDO** – Seção do Arquivo Histórico da Coordenação Geral de Documentação Diplomática.

**SCDP** – Serviço de Censura de Diversões Públicas

**SECOM** – Setor de Promoção Comercial

**SGAAE** – Secretaria-Geral Adjunta para Assuntos Econômicos

**SNI** – Serviço Nacional de Censura

**SNT** – Serviço Nacional de Teatro

**SUPRA** – Superintendência de Política Agrária

**TELEBRÁS** – Telecomunicações Brasileiras S.A.

**TIAR** - Tratado Interamericano de Assistência Recíproca

**UDN** – União Democrática Nacional

**UNE** - União Nacional dos Estudantes

**UNESCO** – United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

**URSS** – União das Repúblicas Socialistas Soviéticas



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>29</b>
<b>1. NOTAS SOBRE O BRASIL PRETENDIDO PELO GOLPE DE 64 E A DITADURA CIVIL-MILITAR DE SEGURANÇA NACIONAL</b> .....	<b>41</b>
1.1. A Doutrina de Segurança Nacional e a Escola Superior de Guerra do Brasil.....	50
1.2. A Doutrina de Segurança Nacional e o fator psicossocial: educação, informação, propaganda e cultura .....	67
<b>2. O FOMENTO AO CINEMA: A DITADURA E A EMBRAFILME</b> .....	<b>81</b>
2.1. O cinema brasileiro no pré-golpe de 64 .....	83
2.2. A EMBRAFILME: Uma política cinematográfica oficial? .....	99
2.2.1. Antecedentes, objetivos e expectativas.....	107
2.2.2. Cinema brasileiro em ritmo de indústria: a gestão Roberto Farias.....	132
2.2.3. Um diplomata na diretoria-geral: a gestão Celso Amorim .....	142
<b>3. OS LIMITES: O ESTADO E A AUTONOMIA DA PRODUÇÃO E DA DISTRIBUIÇÃO CINEMATOGRAFICAS</b> .....	<b>147</b>
3.1. SNI, INC e EMBRAFILME.....	150
3.2. “Boa Qualidade” e “Livre para Exportação” .....	158
3.3. O cinema brasileiro nas grandes telas internacionais .....	163
3.3.1. Glauber Rocha: <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol, Terra em transe e O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro</i> .....	164
3.3.2. O pós AI-5: <i>Como era gostoso o meu francês, Brasil ano 2000, Macunaíma e Toda nudez será castigada</i> .....	169
3.3.3. <i>Iracema, uma Transamazônica</i> : denúncia em coprodução internacional .....	174
3.3.4. <i>Dona Flor e seus dois maridos, Chuvas de verão, Pixote, a lei do mais fraco e Eles não usam Black-tie</i> : a EMBRAFILME que deu certo.....	177
3.3.5. <i>Pra frente, Brasil</i> : a produção e os últimos suspiros da ditadura .....	182
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>185</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>191</b>
<b>APÊNDICE</b> .....	<b>205</b>
ENTREVISTA 1: ARNALDO CARRILHO .....	206
ENTREVISTA 2: DURVAL GOMES GARCIA .....	210



ENTREVISTA 3: ROBERTO FARIAS .....	214
ENTREVISTA 4: JORGE PEREGRINO .....	217
ENTREVISTA 5: ORLANDO SENNA .....	221
<b>ANEXO A – DOCUMENTOS DO MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES...</b>	<b>223</b>
Carta-Telegrama nº 206 .....	223
Carta-Telegrama nº 435 .....	224
Carta-Telegrama nº 104 .....	224
Carta-Telegrama nº 104 (cont.) .....	225
Carta-Telegrama nº 104 (cont.) .....	226
Carta-Telegrama nº 321 .....	226
Carta-Telegrama nº 321 (cont.) .....	227
Carta-Telegrama nº 321 (cont.) .....	228
Carta-Telegrama nº 520 .....	229
Carta-Telegrama nº 520 (cont.) .....	230
Carta-Telegrama nº 520 (cont.) .....	231
Carta-Telegrama nº 39 .....	232
Ofício nº 524 .....	233
Ofício nº 698 .....	234
<b>ANEXO B – DOCUMENTOS DO ARQUIVO NACIONAL .....</b>	<b>235</b>
Relatório SNI – ACE nº A0322120 .....	235
Relatório SNI – ACE nº C0033923 .....	244
Relatório SNI – ACE nº C0049578 (páginas 4, 5 e 8) .....	245
Relatório SNI – ACE nº C0050349 .....	247
Relatório SNI – ACE nº A0171001 (páginas 1 e 2) .....	248
Relatório SNI – ACE nº C0061475 (páginas 1 e 2) .....	251
Parecer da DCDP nº 1407/77 .....	253
Parecer da DCDP nº 5232/79 .....	254
Parecer da DCDP nº 5234/79 .....	256
Certificado de censura do filme <i>Iracema</i> .....	257
<b>ANEXO C – DECRETO-LEI Nº 862 .....</b>	<b>258</b>
<b>ANEXO D – MATERIAL PUBLICITÁRIO EMBRAFILME (1977) .....</b>	<b>261</b>



## INTRODUÇÃO

Em abril de 1982, prestes a ser exibido no Festival de Cannes, na Jornada para a Liberdade de Expressão<sup>1</sup>, o filme *Pra frente, Brasil* (1982), de Roberto Farias, foi impedido de ser apresentado ao público francês por ordem da Empresa Brasileira de Filmes, EMBRAFILME. No discurso de apresentação da Jornada, os diretores da Sociedade de Realizadores sublinhavam a inegável constatação: “em todo o mundo a criação cinematográfica é mais do que nunca uma questão econômica e uma questão ideológica de primeira importância”, razão por que “os criadores são pressionados pela força do dinheiro, pelo peso da burocracia e algumas vezes, até bem frequentes, pela repressão militar e policial.”<sup>2</sup>

As palavras proferidas em 1982 integram um coro que vem se adensando desde o início do século XX, tornando-se cada vez mais atual à medida que se intensificam e diversificam as relações entre os Estados e suas sociedades. O cinema foi desenvolvido como atividade industrial devido ao seu potencial simbólico e de entretenimento (havendo casos em que os dois fatores estiveram juntos e em outros, não), ao mesmo passo em que despontou como fenômeno cultural quanto maiores foram os investimentos exitosos em sua produção e distribuição. Logo que foi criada, na transição do século XIX para o XX, e rapidamente explorada comercialmente, a imagem em movimento nunca mais deixou de ser, também, um fenômeno estético e artístico de inigualável força simbólica para a construção e promoção da

---

<sup>1</sup> Foi uma mostra especial inserida na programação do Festival de Cannes de 1982, organizada pela Sociedade Francesa de Realizadores de Filmes, a fim de exibir filmes proibidos pela censura ou cujos diretores estivessem exilados.

<sup>2</sup> EMBRAFILME retira “Pra frente, Brasil” de Cannes. **Jornal do Brasil**, 13 abr. 1982. Fotocópia da matéria disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0210142I010.pdf>>. Acesso em: 06 set. 2012.

identidade nacional dos países.<sup>3</sup> Por essa razão, o envolvimento da EMBRAFILME no acontecimento narrado acima levanta questões sobre um período histórico do Brasil no que se refere à relação do Estado com o cinema nacional.

Em setembro de 2012, o Ministério da Cultura selecionou, por meio de uma comissão especial composta pela Secretária do Audiovisual, mais cinco cineastas e dois críticos, o filme *O Palhaço* (2011), de Selton Mello, para representar o Brasil na disputa por uma vaga na categoria Melhor Filme Estrangeiro da 85ª edição do *Academy Awards of Motion Pictures*, o Oscar. Em outubro do mesmo ano, a Agência Nacional de Cinema (ANCINE), divulgou a indicação oficial do filme *Febre de rato* (2012), de Cláudio Assis, para a pré-seleção ao Prêmio Goya, concedido pela Academia das Artes e Ciências Cinematográficas da Espanha, na categoria Melhor Filme Ibero-americano. A comissão formada para a eleição do representante brasileiro foi formada por membros indicados pelo Fórum dos Festivais, pela Associação Brasileira dos Críticos de Cinema (ABRACCINE), pela própria ANCINE, pelo Ministério das Relações Exteriores e pela Academia Brasileira de Cinema. A ANCINE, agência reguladora da atividade cinematográfica brasileira, criada em 2001, é o órgão que concentra a maior parte das atividades de incentivo à divulgação do filme brasileiro no exterior. Vinculada ao Ministério da Educação e Cultura desde 2003, a agência participa e por vezes coordena a indicação oficial de filmes nacionais para representar o Brasil nas principais premiações internacionais, além de estimular a participação de outros tantos filmes em festivais de cinema em todo o mundo através do Programa de Apoio à Participação de Filmes Brasileiros em Festivais Internacionais e de assinar acordos de coprodução com outros países. O Departamento Cultural do Itamaraty também concede prêmios a filmes nacionais e latino-americanos produzidos sob contrato de coprodução entre esses países como forma de estimular a produção regional. Atualmente, o Brasil apresenta um interesse significativo na formação de sua cinematografia – comercial e independente –, no qual a exibição ao mercado externo e as relações de produção e distribuição com outros países estão sempre em pauta. Essa preocupação estatal em direção ao cinema parece recente, de maneira que nos desperta a curiosidade sobre como se deu o diálogo governamental com a produção cinematográfica antes do século XXI, sobretudo durante a ditadura civil-militar. Desde quando o Estado vem oferecendo apoio ao cinema nacional? A partir de quando a divulgação

---

<sup>3</sup> TEIXEIRA, Alessandro. Fortalecimento de negócios audiovisuais no mercado externo: um olhar sobre o setor cinematográfico. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). **Cinema e economia política**. Indústria cinematográfica e audiovisual brasileira – Vol. II. São Paulo: Escrituras, 2009. p. 63.

externa do cinema passou a figurar entre os interesses do governo brasileiro? Que contribuição pode oferecer a EMBRAFILME na busca por respostas a esses questionamentos?

A Empresa Brasileira de Filmes S.A. foi criada em 1969 pelo governo militar de transição entre os presidentes Costa e Silva e Garrastazu Médici. Sob a égide do Ato Institucional nº 5, que colocava o Brasil nos anos mais repressivos da ditadura, inclusive no que se refere à censura, foi erguida uma autarquia federal cujo objetivo fundador era o de promover o cinema brasileiro no exterior. A surpresa com o fato é logo conduzida a ser desfeita pela bibliografia especializada, que explica a criação da empresa em função do arranjo institucional para a área cultural do país, cuja construção o regime se empenhou em realizar. Esse movimento é, sem quase nenhuma variação, justificado pela tentativa de mostrar uma face branda de um regime autoritário que buscava legitimar-se pela integração nacional em torno de valores resgatados e forjados. O aspecto positivo, para alguns autores, reside na constatação de que a EMBRAFILME contribuiu diretamente para o fomento de um dos períodos mais expressivos do cinema brasileiro, a década de 70. Para outros, ao contrário, estes foram anos que o apoio incisivo do governo se deu em detrimento da qualidade dos filmes, por serem produtos de um projeto autoritário e de feições superficialmente nacionalistas do governo, agravado pela convivência com a censura.

A partir de 1966, com a criação do Conselho Federal de Cultura (CFC), o regime iniciou uma reestruturação institucional na área cultural do Estado, culminando na formulação e publicação da *Política Nacional de Cultura* (PNC), em 1975. A política cultural que se iniciava, ao lado da reorganização que a censura também sofria, vinha atuar na contenção da efervescência cultural vivida no País no início da década de 60. Nesse momento, teatro, música e cinema estavam engajados com a luta também latente dos movimentos operários e estudantis pela emancipação nacional do País, todos encorajados pelas esperanças suscitadas pelo governo de João Goulart. No cinema, a crítica nacional e internacional via nascer um movimento de feições revolucionárias em um duplo e concomitante sentido – estético e social –, o *Cinema Novo*. Uma nova proposta de cinema nacional ganhava corpo através da direção de jovens realizadores comprometidos com uma verdadeira dinâmica de formação cultural brasileira e com um real desenvolvimento do País, inclusive no que este processo se relaciona às relações internacionais.

Mas não apenas por intenções repressoras se justificava a política cultural do regime. Instaurado sob a prerrogativa de que a sociedade brasileira vivenciava uma crise moral,

levando o País à desordem interna e ao desprestígio internacional, o regime do pós-golpe de 64 tinha no centro de seus fundamentos doutrinários o binômio “segurança e desenvolvimento”: sem segurança não há desenvolvimento. Em plena Guerra Fria, a condição para garantir essa segurança à nação pautava-se na proteção contra o comunismo internacional. Para estar protegida contra este inimigo que poderia ser assumido por qualquer cidadão brasileiro, a sociedade precisava ter condições de se desenvolver. Para o regime, esse desenvolvimento se faria de acordo com os parâmetros Ocidentais, uma vez que a estratégia internacional para a consecução dos objetivos nacionais da ditadura era estruturada em sintonia com a defesa hemisférica articulada pelos Estados Unidos. Todo esse raciocínio fora teorizado pela Escola Superior de Guerra do Brasil (ESG) e reunido no que se denominou Doutrina de Segurança Nacional (DSN), marco teórico do encontro entre as tradicionais pretensões da elite brasileira de tornar o Brasil uma grande potência regional e as necessidades de segurança dos EUA na Guerra Fria (interesses que, em realidade, não eram convergentes na mesma proporção para as duas partes). Os movimentos populares do início da década de 60, respaldados pelo governo, ensejaram a razão para que o pacto civil-militar conservador colocasse o Brasil na rota do comunismo internacional, forjando, assim, uma ameaça à democracia brasileira. Restabelecê-la era o objetivo do que os setores golpistas consideravam a “revolução” de 1964:

O recurso à noção de crise moral como explicação para os problemas brasileiros é uma forma tanto de isolá-los de seu contexto político, social e econômico, quando de justificar a necessidade de uma ‘ampla reforma moral’, como se propunha a ‘missão civilizadora’ dos militares.<sup>4</sup>

Para que o regime se legitimasse como a missão civilizadora de cuja roupagem tentava se revestir, era preciso que essa necessidade se tornasse uma demanda da própria sociedade. Em outras palavras, os objetivos do golpe de 64 precisavam se transformar nos objetivos da população de um país de dimensões continentais. Portanto, no âmbito interno, o binômio segurança e desenvolvimento se desdobrou em integração e desenvolvimento. A fim de gerar uma confiança nacional no regime, buscou-se veiculá-lo ao resgate de um orgulho nacional forçosamente estimulado pelo milagre econômico do final da década de 60 e enaltecido pelo futebol da Seleção brasileira no Mundial de 1970. Nesse sentido, a produção

---

<sup>4</sup> FICO, Carlos. **Reinventado o otimismo**: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997. p. 45.

cultural figurava como uma possibilidade de difusão de valores nacionais, na tentativa de conferir a esse processo de desenvolvimento democrático, ainda que sob a “imprescindível” ditadura, um “espírito brasileiro” que integrasse a população em torno de suas raízes históricas e culturais. Embora o cinema não tenha sido a única área beneficiada com essa política cultural, “seguramente foi a que mais sucesso alcançou, tornando-se aquela em que melhor podemos vislumbrar a ação estatal”<sup>5</sup>

A EMBRAFILME é peça fundamental quando falamos em política cinematográfica oficial durante a ditadura civil-militar brasileira. Referindo-se sobretudo aos fatos do final da década de 70 e início da de 80, Celso Amorim afirma que “não é sequer concebível que a produção cinematográfica chegasse ao nível a que chegou e que se espelhou em dezenas de premiações internacionais só nos últimos dois anos, sem o apoio dinâmico do Estado.”<sup>6</sup> Muito cedo, no entanto, foi possível verificar que a sua criação não estava apenas vinculada à ação estatal. Novamente, de acordo com o que observa Amorim,

a EMBRAFILME é dessas instituições que, embora vinculadas ao Poder Público, nasceu e desenvolveu-se como resultado da sociedade civil ou de um setor dela, no caso, a comunidade cinematográfica. De certo modo, pertence muito mais ao Estado do que ao Governo, em que pese ao fato de seu titular, como os Reitores das Universidades Federais, ser nomeado pelo Governo.<sup>7</sup>

Notadamente a partir da segunda metade dos anos 50, assustada com as grandes dificuldades enfrentadas pelos estúdios brasileiros – Vera Cruz, Maristela, Multifilmes – na tentativa de fazer do cinema nacional uma atividade autossustentável por seus lucros comerciais, a classe cinematográfica passou a organizar-se para encurtar a distância que o Estado mantinha do cinema enquanto possibilidade de indústria. Partindo de uma concepção cada vez mais aguda de que “cinema é problema de governo”, iniciou-se “uma etapa rica em agitação de ideias e propostas, patamar determinante que vai influenciar todos os posteriores desdobramentos das relações cinema-Estado.”<sup>8</sup> Esses movimentos, ainda que permeados por

---

<sup>5</sup> MALAFAIA, Wolney V. O Cinema e o Estado na terra do sol: a construção de uma política cultural de cinema em tempos de autoritarismo. In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé (Org.). **História e cinema**. Dimensões históricas do audiovisual. 2ª. ed. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2011. p. 334.

<sup>6</sup> AMORIM, Celso. **Por uma questão de liberdade**: ensaios sobre cinema e política. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; EMBRAFILME, 1985. p. 82.

<sup>7</sup> Idem, p. 84.

<sup>8</sup> RAMOS, José Mario O. **Cinema, Estado e lutas culturais**: anos 50, 60, 70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. p. 15.

embates ideológicos dentro da própria comunidade cinematográfica, estão na base da estruturação do Instituto Nacional de Cinema, o INC, antecedente da EMBRAFILME.

As considerações sobre a origem da Empresa Brasileira de Filmes encontradas na bibliografia são pertinentes, porém não encerraram as possibilidades de pesquisa a partir da contextualização do projeto nacional do regime nas circunstâncias internacionais em que o mesmo se deu, e de como esses dois âmbitos, interno e externo, se relacionam. Por isso, o questionamento que guiou este estudo desde o princípio e para qual não foi encontrada resposta satisfatória na bibliografia previamente levantada foi: por que a ditadura civil-militar criou, ou permitiu que fosse criado um órgão voltado à exportação do cinema brasileiro? A hipótese de que em sua raiz pudesse residir a devida importância a ser conferida ao cinema, especialmente na dimensão das relações internacionais, formatou a metodologia de pesquisa.

Tendo, portanto, a EMBRAFILME como objeto inicial de estudo, e a fim de buscar fatos relacionados à sua criação em fontes ainda não consultadas com este objetivo, o plano de trabalho cumprido percorreu a Seção de Arquivo Histórico da Coordenação-Geral de Documentação Diplomática (SAH/CDO) do Ministério das Relações Exteriores, o Arquivo Nacional do Distrito Federal e, utilizando também o recurso metodológico da história oral, foram realizadas entrevistas com determinados ex-funcionários da área cultural do regime. Assim, foram entrevistados Durval Gomes Garcia (Presidente do Instituto Nacional de Cinema e Diretor-geral da EMBRAFILME), Roberto Farias (Diretor-geral da EMBRAFILME), Jorge Peregrino (Diretor da Superintendência de Comercialização Externa da EMBRAFILME), Arnaldo Carrilho (Diplomata, atuou no Departamento Cultural do Itamaraty) e Jarbas Passarinho (Ministro da Educação e Cultura). Além disso, realizou-se pesquisa na Biblioteca da Escola Superior de Guerra, no Rio de Janeiro, com a finalidade de aprofundamento na Doutrina de Segurança Nacional e encontrar fundamento teórico para a ação estatal do regime no setor cultural. Nesse momento, cabe esclarecer que as buscas estavam guiadas pela questão central da origem e razão estatal para a criação da EMBRAFILME.

Nos documentos diplomáticos pretendia-se encontrar um material esclarecedor sobre a atuação da EMBRAFILME durante a década de 70, mas tudo que foi disponibilizado alcançava no máximo o ano de 1972. Ficou claro que seria muito difícil construir um panorama descritivo de ação da estatal, e a centralidade desta enquanto objeto de pesquisa precisou ser revista. Foi, então, que ocorreu o encontro com o filme de Jorge Bodansky e Orlando Senna, *Iracema, uma Transamazônica* (1974). Essa película, de forte crítica ao

regime, foi realizada em coprodução com o canal alemão ZDF e alcançou grande repercussão na Europa a partir de sua exibição na Alemanha, logo que foi lançada. Foi inevitável questionar-se: como? *Iracema* confirmava que a relação do Estado com a produção cinematográfica no que tange à inserção internacional do cinema nacional não poderia se limitar à análise da EMBRAFILME. Durante a ditadura civil-militar brasileira, teoricamente, todo o filme que desejasse ser exibido no exterior deveria receber da censura a chancela de “Livre para Exportação.” Esse critério não foi inserido pelo regime, mas sim pela legislação de 1946. No entanto, ele foi mantido e o seu uso pode ser revelador de aspectos dessa referida relação.

A partir de então, a pesquisa centrou-se em avaliar a relação do regime com a inserção internacional do cinema brasileiro, tendo como novo ponto de partida os filmes que maior repercussão apresentaram no exterior de 1964 ao limite do filme *Pra frente, Brasil*. Esse limite metodológico se deve à polêmica gerada em função do processo de censura desta película, fato que iluminou as contradições do regime, que encontrou-se em um impasse entre reprimir a produção cinematográfica em um momento em que parte de seus componentes já concebia a abertura política. A empresa, no entanto, não foi excluída dos objetivos de análise da pesquisa. Com as leituras amadurecidas, as informações coletadas nos arquivos diplomáticos permitiram agregar outros elementos à esfera de interesses que permeiam a criação da empresa, como o plano de promoção comercial que o governo passou a desenvolver no final da década 60, envolvendo a coordenação com outros órgãos estatais fundados, como a Empresa Brasileira de Turismo (EMBRATUR), sendo possível, assim, estabelecer um paralelo entre as expectativas do governo e os objetivos da estatal. Os relatórios do SNI sobre a EMBRAFILME e sobre o cinema brasileiro também trouxeram fatores importantes no que se refere às contradições do regime, especificamente no plano cultural, demonstrando que a política para a cultura, principalmente em seu desdobramento ao exterior, compreende um quebra-cabeça não tão fácil de ser montado a partir de uma leitura superficial do binômio segurança e desenvolvimento.

Percorrido esse trajeto, este estudo tem como objetivos entender o processo de fundação e desenvolvimento da EMBRAFILME, buscando descrever todos os fatores que convergiram para a sua formatação, de forma a analisar, prioritariamente, o interesse estatal em suas funções, especialmente a de promoção do cinema brasileiro no exterior; nesse sentido, verificar como se deu a relação da ditadura civil-militar com o cinema brasileiro no que se refere ao fomento da atividade cinematográfica durante a década de 70, período de

maior expressividade da empresa; e, por outro lado, entender como essa relação se manifestou na instância da censura, a fim de perceber a lógica de liberação dos filmes para exibição no âmbito internacional. Neste último ponto, falamos apenas em películas liberadas pois tivemos como prerrogativa metodológica trabalhar com os filmes mais premiados e/ou que alcançaram sucesso comercial no exterior. Se o objetivo fosse avaliar que tipo de imagem os governos da ditadura declaradamente desejavam mostrar no plano internacional, o trabalho se voltaria para um amplo mapeamento de filmes liberados (premiados ou não; com expressivo alcance de público ou não) e proibidos. Assim, seria possível formar uma intenção de discurso através da imagem. Entretanto, na busca por enxergar a visão da ditadura em seu diálogo com o cinema brasileiro no que tange à projeção deste no exterior, a questão da imagem se apresenta como adjacente face ao discurso oficial.

Essa busca, portanto, se organizou em dois sentidos: por que a EMBRAFILME foi criada; e por que os filmes selecionados foram liberados ao exterior. Sabemos que outras películas foram consideradas livres para exportação pela censura. No entanto, estas não foram aquelas que despertaram a crítica nacional e internacional e animaram compradores estrangeiros. Curiosamente, a grande maioria dos realizadores responsáveis por essas obras eram nomes frequentemente apontados pelo SNI como subversivos. Por isso, mais do que encontrar coerências com as prerrogativas evidentes do regime, este trabalho se revelou um esforço de interpretação dessas contradições no seu interior.

Esta pesquisa utilizou dos métodos descritivo e analítico para desenvolver uma análise histórica, sob a ótica das Relações Internacionais, de seu objeto – a relação ditadura e inserção internacional do cinema brasileiro – e de seus dois eixos – o apoio e as restrições governamentais ao cinema nacional – vinculada ao Realismo Político característico da visão do regime sobre a dinâmica do meio internacional. Apesar de todas as dificuldades que ainda permeiam a delimitação material e formal do campo próprio de investigação das Relações Internacionais, no presente estudo consideramos, do ponto de vista material, o critério mais abrangente de que “a ciência das Relações Internacionais aborda parcelada realidade social, onde as relações sociais se caracterizam justamente pelo seu aspecto internacional”<sup>9</sup>; desde a perspectiva formal, nos concentramos no enfoque Realista, que prioriza o Estado como ator das Relações Internacionais e entende que o seu objeto material é dado exclusivamente pelos

---

<sup>9</sup> OLIVEIRA, Odete Maria de. **Relações Internacionais: estudos de introdução**. 2ª ed. Curitiba: Juruá, 2004. p. 52.

constrangimentos gerados pelas relações estatocêntricas pautadas na busca pelo poder.<sup>10</sup> Além disso, ainda sobre o aspecto formal, nos apoiamos na flexibilização assinalada por Odete Maria de Oliveira que considera “importantes as contribuições da geopolítica, geografia, psicologia, análises de sistemas, ciência da comunicação, *ciências militares e suas estratégias* (grifo nosso) ao arcabouço teórico das Relações Internacionais.”<sup>11</sup> Assim, temos um trabalho que analisa uma relação social em âmbito nacional mas que cruza a esfera das Relações Internacionais por estar inserida numa lógica de ação estatal que pretendia a evolução do Brasil ao status de grande potência na configuração de forças do cenário internacional, ou seja, que desejava influenciar o sistema internacional. Essa noção Realista é demonstrada através da exploração da doutrina da Escola Superior de Guerra, marcada por análises internacionais em suas reflexões teóricas sobre o desenvolvimento brasileiro. Buscamos o interesse estatal na inserção internacional do cinema frente àquela conduta do regime condicionada pelas relações internacionais específicas de um período.

No primeiro capítulo, pretende-se resgatar os fundamentos teóricos do golpe de 64, bem como as circunstâncias internas e externas que a estes foram combinadas para justificar a intervenção e o regime de exceção instaurado. Dessa forma, serão expostos os pressupostos da Doutrina de Segurança Nacional na forma como foram ajustados aos ideais da elite e dos militares brasileiros. Ademais, procura-se explorar o fato psicossocial na concepção de segurança nacional da DSN, a fim de encontrar base explicativa para a ação do regime no campo da cultura e, em especial, do cinema. Para tanto, optamos por explorar determinados trabalhos desenvolvidos na Escola Superior de Guerra por alunos do curso de formação, em detrimento dos Manuais da Escola, frequentemente utilizados no cumprimento dessa etapa metodológica. Esse material, que pôde ser consultado e fotocopiado na biblioteca da Escola Superior de Guerra, exemplifica como os princípios da Doutrina foram processados pelos alunos. Vale ressaltar que alguns destes exerceram cargos na administração do regime.

---

<sup>10</sup> Dentre as características essenciais da Teoria Realista das Relações Internacionais, Odete Maria de Oliveira destaca com importantes detalhes a seguinte: “A política interna e a política internacional são consideradas duas áreas distintas e independentes entre si. Os princípios morais e democráticos não podem ser aplicados às Relações Internacionais. Na política internacional prevalecem as questões de poder e de segurança, as quais constituem a alta política em detrimento dos demais temas internos como a economia, os quais constituem problemas de baixa política. Em decorrência desse mandamento e do quadro de anarquia internacional permanente e inexorável das Relações Internacionais, fortalecida ficou a teoria da razão de Estado no pressuposto da segurança dos Estados, desenvolvendo-se a tese ideológica da segurança nacional, com ênfase nas relações diplomático-estratégicas entre os Estados, na contenção do expansionismo soviético no plano externo e no combate aos movimentos de esquerda às manifestações coletivas, com inspirações socialistas, no plano interno.” Idem, p. 82.

<sup>11</sup> Ibid., p. 56.

Enxergamos na exposição dessas fontes um complemento interessante à descrição histórica realizada com base nas referências bibliográficas com as quais trabalhamos nesta etapa.

O segundo capítulo tem como objetivo principal expor o processo de criação da EMBRAFILME, explorando seus antecedentes e buscando ampliar o leque de expectativas que viabilizou a sua fundação. Para contextualizar a importância da empresa para o cinema nacional, bem como o seu ineditismo em termos de política cultural oficial, será realizada uma breve descrição da história do cinema brasileiro, tendo como guia a perspectiva do Brasil enquanto país subdesenvolvido. Esta condição, conforme as análises de autores como Paulo Emílio Sales Gomes e Sérgio Villela, condicionou o desenvolvimento da produção cinematográfica brasileira, bem como moldou as atividades de distribuição e exibição no País, fundamentais para a autossustentabilidade do cinema brasileiro. Também buscamos transitar pelos documentos diplomáticos do período, com a intenção de demonstrar a importância conferida ao cinema pelo Itamaraty, primeiro órgão responsável pela promoção cultural do Brasil no Exterior, através do seu Departamento Cultural. Ao final do capítulo, serão abordados os principais fatos das gestões dos diretores-gerais Roberto Farias e Celso Amorim, as mais significativas para a empresa. Pretende-se, assim, apresentar os principais aspectos da relação Estado e cinema brasileiro no que se refere ao fomento da atividade cinematográfica.

No terceiro capítulo, ao contrário do anterior, serão explorados os limites que o Estado sob as rédeas do regime de exceção impôs ao cinema nacional. Buscamos descrever e analisar, primeiramente, a visão do Serviço Nacional de Informações sobre a produção cinematográfica no País e as atividades do Instituto Nacional de Cinema e da EMBRAFILME; em uma segunda etapa, procuramos avaliar a relação da censura com a projeção do Brasil no âmbito internacional por meio do cinema. Para tanto, foram escolhidas as películas *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Terra em transe* (1967), *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), *Como era gostoso o meu francês* (1970), *Brasil ano 2000* (1969), *Macunaíma* (1969), *Toda nudez será castigada* (1972), *Iracema, uma Transamazônica* (1974), *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), *Chuvas de verão* (1977), *Pixote, a lei do mais fraco* (1980), *Eles não usam Black-tie* (1981) e *Pra frente, Brasil* (1982). Acreditamos que essas obras são as que mais aspectos interessantes oferecem sobre a relação do Estado com o cinema brasileiro durante a ditadura civil-militar brasileira, além de terem sido apresentadas e

premiadas nos principais festivais internacionais do mundo.<sup>12</sup> Com exceção do processo de censura referente ao filme *Iracema*, os demais documentos de censura foram consultados virtualmente por meio do projeto *Memória da Censura no Cinema Brasileiro (1964-1988)*. As informações sobre todos os filmes citados neste capítulo e em todo o trabalho são essencialmente baseadas em duas obras: *Filmes brasileiros de longa-metragem premiados no exterior (1950-1999)*, de Luiz Mewes, e *Dicionário de filmes brasileiros*, de Antônio Leão da Silva Neto.

Este trabalho enfrentou algumas dificuldades iniciais que prejudicaram o tempo de amadurecimento da pesquisa. Possivelmente, se o estudo tivesse se orientado desde o início para a avaliação da projeção do Brasil no exterior através de determinadas obras, por exemplo, a busca por fontes e a exposição de detalhes teria sido mais precisa. Este, no entanto, não representa o ânimo desta pesquisa. O interesse que a norteou sempre esteve relacionado ao olhar estatal para a questão do cinema brasileiro no exterior, curiosidade que, conforme já exposto, foi suscitada pelo conhecimento sobre a existência da EMBRAFILME. As lacunas que possam aparecer no desenvolvimento dos objetivos propostos são reflexos dessa curiosidade que, no início, era metodologicamente muito abrangente, mas que precisava ser suprida para que, agora, estas considerações pudessem estar sendo tecidas; ademais, se devem às próprias dificuldades para encontrar fontes que melhor demonstrassem as atividades do INC e da EMBRAFILME no mercado internacional. Por isso mesmo, buscando resolver os problemas que surgiram ao longe deste trabalho, desenvolvemos a consciência sobre a responsabilidade de utilizarmos da melhor maneira as novas informações que pudemos acessar nas fontes pesquisadas. Assim, ainda que surjam perguntas às quais não pudemos oferecer respostas, sublinhamos o esforço empreendido em contribuir para este vácuo que é a descrição e análise da promoção do cinema brasileiro no exterior a partir da esfera estatal. Por fim, reconhecemos que a história deste cinema certamente é muito mais rica do que será

---

<sup>12</sup> Estamos falando principalmente dos festivais mais tradicionais e prestigiados do mundo, como o Festival Internacional de Veneza, criado em 1932, o de Cannes e o de Berlim, fundados respectivamente em 1946 e 1951. Além destes, também são expressivos o Festival Internacional de Cinema de Moscou (inaugurado em 1935), o Festival Internacional de Cinema de Karlovy Vary (República Checa, 1948), o Festival Internacional de Cinema de Mar del Plata (início em 1954), na Argentina, o Festival Internacional de Cinema de Cartagena (1960), o Festival de Cinema de Taormina (1955), Itália, o Festival de Havana (Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, criado em 1979), etc. Durante o século XX, o número de eventos voltados a apresentar e premiar filmes, muitos deles fora do circuito comercial, só aumentou. Em todo o mundo é fácil encontrar desde pequenas mostras audiovisuais até grandes festivais com temáticas diversas. Muitos destes eventos dedicam-se a criar espaços alternativos de projeção, buscando se constituírem em meios de resistência à lógica do mercado. No entanto, a expressividade adquirida por outros é tamanha que o lançamento oficial de um filme em suas telas funciona como uma janela de visibilidade importantíssima. Alguns desses festivais, como o de Cannes, tem a participação de filmes estrangeiros para determinada categoria indicada pelos governos de seus países.

possível mostrar. Porém, procuramos tratar com atenção e comprometimento os seus aspectos básicos, tentando colocar em sua abordagem uma nova luz, que permitisse redimensionar o interesse e a preocupação da ditadura com a imagem que sobre o Brasil era transmitida, naquele contexto, junto à opinião pública internacional.

## **1. NOTAS SOBRE O BRASIL PRETENDIDO PELO GOLPE DE 64 E A DITADURA CIVIL-MILITAR DE SEGURANÇA NACIONAL**

Estudar a ditadura civil-militar brasileira pelo viés estatal reflete-se em uma tarefa de contraposição entre o discurso oficial de seus condutores e as ações executadas durante, e mesmo antes, do período correspondente, a fim de encontrar o fio condutor entre coerências e contradições. Analisar o citado período a partir de um de seus desdobramentos significa buscar uma abstração desta essência. Trata-se de uma tarefa cuja execução se inicia com a consciência sobre os descaminhos a serem encontrados. Descaminhos estes que, uma vez encaixados ao quebra-cabeça, desvendam um mapa de linhas contínuas e interligadas.

A trilha que percorre este capítulo é bandeirante: parte de motivações externas para chegar ao interior. Isto, pois, já é lugar comum a constatação de que a arquitetura do regime civil-militar brasileiro, assim como a das ditaduras civil-militares da América Latina durante as décadas de 60 e 70, fora projetada em consonância com as circunstâncias internacionais marcadas pelas tensões da Guerra Fria. As ditaduras latino-americanas instaladas nesse período caracterizaram-se, em um plano geral, pela relação umbilical que apresentaram com a Doutrina de Segurança Nacional, cujo centro irradiador remonta aos princípios norteadores da política externa dos Estados Unidos no pós-guerra.

A compreensão da elite brasileira, civil e militar, sobre o cenário internacional da Guerra Fria estava em grande medida construída a partir da necessidade de segurança nacional e de expansão ideológica e econômica dos Estados Unidos, meticulosamente transformadas – e muito bem assimiladas pela elite brasileira – em segurança coletiva e ameaça comunista. O golpe de 64 apresentou certo conluio com os preceitos da inteligência norte-americana, encadeando segurança, desenvolvimento e, para o Brasil, outra inserção

internacional.<sup>13</sup> Os setores que articularam o golpe de Estado encontraram nessa lógica o ensejo perfeito para projetarem suas ambiciosas, porém limitadas pretensões geopolíticas. Ambiciosas, pois almejavam a projeção brasileira sobre os demais países da América do Sul (o “Brasil potência sul-americana” como destino nato); limitadas porque se sujeitavam a um desenvolvimento dependente e subordinado ao capital estrangeiro e conveniente a uma parcela reduzida da população – grandes latifundiários e industriais. O orgulho nacional futuramente escalado seria falsamente integrador, excludente na prática. Essa era justamente a concepção de desenvolvimento contra a qual operaria o governo de João Goulart, marcado por intenções sociais e de reformas na estrutura do Estado que fincavam raízes no final da década de 40, quando Vargas incorporara o apoio dos setores trabalhistas.

A industrialização dos anos 50 mudara a cena social brasileira, redesenhada pela intensa migração do campo para as grandes cidades, notadamente no Rio de Janeiro e em São Paulo, e pela formação de setores médios dos quais emergiam intelectuais sensíveis às questões nacionais. Essas questões desnudavam-se com as contradições do desenvolvimento nacional promovido pelo governo Kubitschek que, na tentativa de empreender uma conciliação com o capital internacional, cedia moderadamente às pressões populares para, ao mesmo tempo, poder fazer concessões ao investimento estrangeiro no país. Sodré exemplifica tal política com o setor automobilístico, em que o parque de autopeças e o desenvolvimento da siderurgia permitiam o domínio nacional da fabricação de automóveis que, no entanto, por meio de concessões e privilégios, concentrava-se nas mãos de empresas estrangeiras.<sup>14</sup> O setor automobilístico era um dos mais simbólicos em um contexto de reflexão crescente sobre o subdesenvolvimento latino-americano e a necessidade de superá-lo pela construção de vias autônomas de crescimento econômico, especialmente por meio de setores estratégicos por suas demandas de conhecimento científico e tecnológico.

Os anos 60 se abriam não somente com um novo cenário social, como também com um novo contexto político resultante das urgentes contradições sociais perpetuadas pelas assimetrias da divisão internacional do trabalho, causa estrutural do subdesenvolvimento brasileiro para o pensamento nacionalista daquele momento. Tal condição só poderia ser superada pela formação de uma burguesia verdadeiramente nacionalista, comprometida com os interesses dos trabalhadores, numa união amparada por uma imprensa, uma educação e

---

<sup>13</sup> Alinhamento ao Ocidente e distância dos países comunistas ou marcados pelo terceiro-mundismo ou não alinhamento.

<sup>14</sup> SODRÉ, Nelson W. **Do Estado Novo à ditadura militar**. Memórias de um soldado. 2ª. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1988. p. 214.

uma produção cultural livres de amarras imperialistas. Durante a campanha eleitoral presidencial que elegeria Jânio Quadros, o Movimento Nacionalista anuncia o apoio à chapa do marechal Henrique Lott e João Goulart, ambos temidos pelos setores conservadores. Em abril de 1960, o Movimento publica um documento intitulado “Manifesto ao povo”, assinado por trinta deputados federais, vereadores, jornalistas, artistas, escritores, universitários e dirigentes sindicais.<sup>15</sup> O texto deste manifesto expressa com clareza o teor de conscientização que se pretendia difundir no país:

As condições atuais da vida brasileira tornam necessária e urgente a arregimentação das forças nacionalistas, em um amplo movimento, no qual se possam reunir, para lutar juntos, todos aqueles que se acham empenhados em conquistar a independência econômica e cultural do Brasil. Essa arregimentação se fez inadiável porque o próprio desenvolvimento do país está tornando cada vez mais graves e agudas as contradições entre as exigências de nosso processo de industrialização e a resistência das forças internas e externas interessadas em deter ou retardar esse processo.<sup>16</sup>

A tônica da frente nacionalista era a emancipação do Brasil na tarefa de questionar o seu próprio desenvolvimento e envolver a totalidade da população na apropriação dos meios para realizá-lo:

A defesa dos interesses brasileiros exige a incorporação ao país dos frutos do nosso trabalho, a disciplina do capital estrangeiro, o controle do câmbio e do comércio exterior, o monopólio estatal de nossas fontes de energia, a defesa da indústria nacional, a política externa independente, a defesa da escola pública e uma política agrária de amparo ao trabalhador do campo. Os nacionalistas estão certos de que a emancipação da economia nacional reclama a mais ampla mobilização popular contra o atual custo de vida, cuja alta crescente coincide com interesses antibrasileiros e afirmam que somente uma política nacionalista poderá resolver o gravíssimo problema da carestia.<sup>17</sup>

Jânio Quadros, no entanto, apoiado pela União Democrática Nacional (UDN) venceu as eleições para a presidência, cargo que exerceu por sete meses até a sua renúncia. João Goulart, seu vice, enfrentou forte oposição a sua legítima posse. Porém, mediante acordo que colocava o Estado sob um regime parlamentarista, Jango tornou-se presidente. Encontrou um país ansioso pelas resoluções dos problemas econômicos e das tensões sociais que o desestabilizavam. Para Jango, solucionar tais tensões representava o diálogo com seus

---

<sup>15</sup> Idem, p. 225.

<sup>16</sup> Ibid.

<sup>17</sup> Ibid., p. 226.

articuladores, não para contê-los, mas a fim de escutá-los. Goulart deu voz à organização sindical urbana, à massa rural, ao movimento estudantil e permitiu a livre expressão artística. Toledo constata que, embora entre os grupos de esquerda existam divergências sobre a natureza e o significado do governo Goulart, cujos juízos transitam entre governo de “traição nacional”, de orientação socialdemocrata ou democrático popular, governo populista de esquerda ou nacional-reformista e até mesmo de “orientação revolucionária”, haveria um consenso entre esses setores de esquerda “ao interpretarem o período de 1961-1964 como um momento em que a luta de classes no Brasil alcançou um de seus momentos mais intensos, dinâmicos e significativos.”<sup>18</sup>

Jango sustentava um projeto de desenvolvimento econômico fundamentado na conciliação entre empresários e operários a partir de um entendimento em que os últimos tivessem voz e ambos, consciência nacional. Não queria a unilateralidade da burguesia enquanto grupo de pressão, mas um verdadeiro diálogo que tornasse o crescimento do país caminho e expressão de autonomia na dinâmica capitalista, sem excluí-lo desta. Por isso legitimava as pressões populares. As greves ganhavam força e tomavam corpo de instrumento de luta política, não apenas de reivindicações salariais, mas em defesa de políticas reformistas ou em protesto às manobras da oposição conservadora. Por trás dessas greves erguiam-se ideias. Em 1962, na ocasião do IV Congresso Sindical Nacional dos Trabalhadores, o Comando Geral de Greve (CGG) ganhou a forma de Comando Geral dos Trabalhadores (CGT), absorvendo várias outras organizações pares como a Confederação Nacional dos Trabalhadores da Indústria (CNTI) e a Comissão Permanente das Organizações Sindicais (CPOS), desempenhando um importante papel representativo junto ao governo.

A marca do governo Goulart eram as reformas de base que tocavam em pontos estratégicos para alavancar um desenvolvimento disciplinado pelo valor do trabalho. A reforma agrária foi a de maior expressão, tanto pelas pressões populares para que se concretizasse quanto pela oposição ao projeto. Para desapropriar e distribuir as terras da reforma sem as devidas indenizações, conforme projetado, era preciso modificar a Constituição enfrentando e convencendo os parlamentares de oposição do Congresso, o que não se realizou apesar das tentativas de Jango. Em 1962, o governo criou a Superintendência de Política Agrária (SUPRA) para a execução da reforma agrária. Em março de 1963, após a

---

<sup>18</sup> TOLEDO, Caio N. de. 1964: o golpe contra as reformas e a democracia. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 24, n. 47, 2004. p. 14. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v24n47/a02v2447.pdf>>. Acesso em: 19 fev. 2012.

vitória de Goulart no plebiscito que retomava o presidencialismo, foi aprovado o Estatuto do Trabalhador Rural, inédito marco regulador das relações de trabalho no campo. As Ligas Camponesas, existentes desde a metade da década de 50, conquistavam força no início dos anos 60, promovendo conflitos armados entre camponeses e proprietários com o intuito de pressionar pela reforma agrária e pelo desmantelamento dos esquemas de supressão do trabalhador rural.

As reformas também contemplavam a regulamentação da exploração de setores estratégicos para a economia do país, como o petrolífero e as comunicações, visando impedir que a operação nessas atividades obedecesse apenas ao critério da remessa indiscriminada de lucro ao exterior pelas multinacionais; e o direito de voto para analfabetos e para patentes inferiores das Forças Armadas. Abrangiam também a ampliação do ensino público e formação de escolas e universidades com métodos nacionais de ensino. Na área econômica, o governo Goulart lançou o Plano Trienal de Desenvolvimento Econômico-social: 1963-1965, a fim de conter a inflação e estruturar o crescimento econômico. O plano, elaborado por Celso Furtado e San Tiago Dantas, embora aplaudido pela esquerda por superar as tradicionais teses ortodoxas, causou, posteriormente, manifestações sindicais e de organizações nacionalistas contrárias quando algumas de suas medidas se fizeram sentir nos salários dos trabalhadores.<sup>19</sup> “Ao findar o ano de 1963, o malogro do Plano Trienal era reconhecido por todos: não ocorreu nem desaceleração da inflação nem aceleração do crescimento. Houve, sim, inflação sem crescimento.”<sup>20</sup>

A movimentação política da sociedade nos primeiros anos da década de 60 era profundamente refletida na produção cultural brasileira, notadamente no cinema, no teatro e na música. A juventude respirava uma liberdade de reflexão não silenciosa que lhes inspirava ainda mais a busca por sua própria identidade, contribuindo, na mesma esteira, à afirmação nacional. Nessa atmosfera de contestação política com vistas à emancipação nacional, os artistas percebiam que possuíam uma função de extrema importância num processo de duplo significado, mas de lógica encadeada: renovação estética livre dos padrões estrangeiros e conscientização política. Ricardo Cravo Albin relembra que o espírito dos jovens nacionalistas daquele momento se refletia num mote recorrente: “O petróleo é nosso.”<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> Idem.

<sup>20</sup> Ibid.

<sup>21</sup> ALBIN, Ricardo C. **O petróleo é nosso**. Disponível em: <<http://institutocravoalbin.com.br/artigos/o-petroleo-e-nosso/>>. Acesso em: 20 fev. 2012.

Desse fértil contexto cultural emergia um importante movimento cinematográfico, o *Cinema Novo*. Os *cinemanovistas* queriam retratar o povo para o povo a partir de uma estética ancorada nas cores cruas da realidade social, de onde se descortinavam as contradições dos centros urbanos, do campo e do Nordeste brasileiros. Nelson Pereira dos Santos com *Rio, 40 graus*, marco anunciador do Cinema Novo já em 1955, e *Vidas Secas* (1963), Glauber Rocha com *Barravento* (1962) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), e Ruy Guerra com *Os Fuzis* (1964), principais expoentes deste grupo, denunciavam o Brasil que sonhavam modificar. Linduarte Noronha, diretor do clássico documentário brasileiro *Aruanda* (1960), relata que teria sido essa obra o divisor de águas da carreira cinematográfica de Glauber Rocha que, ao se deparar com uma “imersão bruta na realidade brasileira, não em seu pitoresco, mas no registro mais verdadeiro e realista, que não excluía um olhar poético sobre a condição fragmentada do País”, teria entendido que o caminho do cinema brasileiro deveria passar pela proposta de *Aruanda*.<sup>22</sup>

O movimento de cineastas que nascia inspirado em *Rio, 40 graus*, *Aruanda* e *Barravento* idealizava um cinema inteiramente nacional-popular:

Nacional no sentido de opor-se aos padrões de um cinema colonizado e valorizar os temas e a língua do país. Popular numa gama de sentidos mais complexa, que incluía ser a favor do povo e inspirado pelo povo. Não se falava de público, mas de povo, como se o segundo conceito, abstrato, pudesse substituir o primeiro, concreto.<sup>23</sup>

Queriam esses jovens diretores atrair o público propondo-lhe uma nova relação com a obra fílmica: a do povo com a sua própria imagem.

A União Nacional dos Estudantes (UNE) completava o quadro de pressões sociais organizadas. Educação e Cultura sempre estiveram intimamente vinculadas, porquanto a UNE criou em união com um grupo de intelectuais de esquerda, em 1962, no Rio de Janeiro, o Centro Popular de Cultura (CPC), com o objetivo de irradiar uma arte popular revolucionária.<sup>24</sup> Dentre os membros à frente da criação deste Centro estava Leon Hirszman, cineasta de esquerda que ganharia maior visibilidade durante a década de 70 e em 1981

<sup>22</sup> ZANIN, Luiz. **Aruanda**: os 50 anos de um filme clássico. João Pessoa, 27 dez. 2010. Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/aruanda-os-50-anos-de-um-filme-classico/>>. Acesso em: 08 fev. 2012.

<sup>23</sup> MATTOS, Carlos Alberto. Anos 1960 e 70: as contas do nacional-popular. **Filme Cultura**, n. 52, out. 2010, p. 16-21.

<sup>24</sup> KORNIS, Mônica A. **A trajetória política de Goulart – Centro Popular de Cultura**. Disponível em: <[http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/NaPresidenciaRepublica/Centro\\_Popular\\_de\\_Cultura](http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/NaPresidenciaRepublica/Centro_Popular_de_Cultura)>. Acesso em: 20 fev. 2012.

filmaria o premiado *Eles não usam Black-tie*. A UNE e as ramificações do CPC realizaram diversas intervenções culturais em teatros e locais públicos, buscando dar acessibilidade à arte política e instigar debates. A UNE também estava coordenada com um relevante órgão do governo, o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), criado na década de 50 e fechado pelo golpe de 64. Ambos, UNE e ISEB, exerciam grande influência na classe média, tanto como pontos centralizadores de intelectuais com ideais nacionalistas quanto na função de difusores dessas questões.

Ainda que o período Goulart ofereça margem inesgotável para análises que ampliam o leque de divergências acerca deste governo, há um lugar comum em que se reconhece a formação de um rico debate político entre todos os setores da sociedade. Jango não conseguiu executar as reformas de base, pois o que era concebido por uma grande parcela da população como um movimento crucial para o seu amadurecimento, para os conservadores representava mera bagunça popular a ameaçar a ordem e o crescimento quantitativo do país. Os projetos do governo Goulart e a sua proximidade com as representações sociais, principalmente dos trabalhadores, não agradavam em nada à classe conservadora, à Igreja Católica e aos militares, que desde a redemocratização atuavam na contenção de uma mobilização entre governo e classes populares que pudesse desfazer os laços entre a elite industrial e o capital estrangeiro e que, além disso, despertasse a grande massa para os esquemas de opressão das capacidades humanas. A ordem interna era imprescindível para a manutenção do fluxo de entrada de investimentos externos no país, fator que alimentaria uma lógica de desenvolvimento pautada na exportação de manufaturados e sustentada por arrocho salarial e baixo consumo interno. Com o protagonismo de organizações sociais como o CGT, o ISEB e a UNE, o reformismo de Goulart passou a ser encarado pela classe conservadora como uma clara ameaça comunista de orientação externa. É possível perceber o enraizamento deste entendimento pelas conclusões produzidas por estudantes da ESG:

No Brasil, a nossa UNE é, indiscutivelmente, o que se pode chamar de uma FRENTE, ideal porque sem ser uma inspiração comunista é dominada por eles. A favor desta opinião, basta considerar que sua sede tem servido de QG para importantes movimentos grevistas e a UNIÃO tem encabeçado todos os movimentos 'nacionalistas' de inspiração comunista.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> ESCOLA SUPERIOR DE GUERRA. Grupo B do Curso de Informações. **Curso de informações**. Trabalho em grupo n. 1. Rio de Janeiro, 1959. Não paginado.

Instituições civis como o Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES) e o Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD) passaram a receber apoio financeiro de empresários brasileiros para contribuir com o que no entendimento dos militares seria uma reação necessária ao trabalho silencioso que o comunismo internacional vinha desempenhando no Brasil:

(...) procuram os comunistas minar nosso sentimento religioso e cristão e, na impossibilidade de obter um resultado rápido, na divisão das classes armadas ou no enfraquecimento, procuram lançá-las contra o regime democrático, exaltando seus sentimentos patrióticos, através da pregação de um ‘nacionalismo chinês’, haja vista os quatro pontos de MAO TSE TUNG, o último balanço do PCB e as atitudes de Prestes, não adaptável ao país e que, dificilmente, poderá ser adotado por um governo bem intencionado, que não o fazendo será acusado de ‘entreguista’.<sup>26</sup>

A ação organizada de instituições civis contrárias ao reformismo de Goulart amparadas pela intelectualidade civil-militar preparada na Escola Superior de Guerra brasileira constituiu-se, conforme o entendimento teorizado nesta instituição, na “contra-propaganda democrática”, ou seja, a defesa, por meio da propaganda, de um país vulnerável à doutrinação comunista que claramente se manifestava. IPES e IBAD financiavam importantes jornais e revistas nacionais que se dispunham a desgastar a imagem do governo de João Goulart e as reformas de base através de fortes campanhas anticomunistas<sup>27</sup>, o que, entre outros fatos, ilustra a união de interesses que permite caracterizar a ditadura instalada com o golpe de 64 como civil-militar.

Aliados históricos dos Estados Unidos, a classe conservadora encontrava nas pretensões geopolíticas dos militares e no temor da Igreja à lucidez das massas a aliança necessária para inserir o Brasil na defesa continental contra o comunismo, expressão ideológica de um dos pólos da balança de poder<sup>28</sup> das relações internacionais de então. Essa

---

<sup>26</sup> Idem.

<sup>27</sup> FERNANDES, Ananda S. A reformulação da Doutrina de Segurança Nacional pela Escola Superior de Guerra no Brasil: a geopolítica de Golbery do Couto e Silva. *Antíteses*, Londrina, v. 2, n. 4, jul.-dez. 2009. p. 843-844.

<sup>28</sup> Entendemos balança de poder como a configuração equilibrada dos poderes das unidades autônomas (Estados) no sistema internacional. Segundo Morgenthau, *equilíbrio* é concebido como sinônimo de *balanço* em várias ciências, inclusive nas sociais, e significa estabilidade dentro de um sistema composto por forças autônomas. Entretanto, o equilíbrio de poder não pressupõe equidade na distribuição deste poder entre as unidades do sistema, uma vez que esta distribuição se configura conforme a capacidade de cada unidade de agir em benefício próprio, cooperando ou não com as demais unidades, em se tratando do sistema internacional. Neste, os Estados buscam o poder, seja para a defesa ou para a defesa e a expansão. Porém, perseguem também a estabilidade do sistema, desde que esta estabilidade lhes seja favorável. Nesse sentido, Morgenthau acrescenta que o propósito do equilíbrio de poder será o de “(...) manter a estabilidade do sistema, sem destruir a multiplicidades dos elementos que o compõem. Se o objetivo fosse simplesmente a estabilidade, esta poderia ser alcançada, ao

tríade de interesses valia-se – e era influenciada –, portanto, da política externa dos Estados Unidos voltada à expansão de mercados e à conquista de aliados, objetivos que, dados os termos da Guerra Fria, estavam intimamente vinculados. Conforme resume Dockhorn:

O tensionamento causado pela dinâmica da bipolaridade da Guerra Fria potencializou a reação norte-americana na definição de aliados e mercados (consumidores e fornecedores) coadunados ao seu sistema econômico de dominação. A preocupação com um possível avanço das camadas populares entrava em consonância com estas determinações exteriores, tendo em vista a manutenção do processo de desenvolvimento industrial dependente no qual o Brasil estava submetido.<sup>29</sup>

Com os setores médios convencidos de que Jango trabalhava para legitimar uma república sindicalista e com uma inflação de 73% em 1963, não contida pelo Plano Trienal, o governo Goulart perdia apoio. Contra a propaganda comunista, o povo brasileiro, jovem e imaturo, precisava ser protegido e guiado, corrigido e vigiado, para que não se afastasse do caminho certo e pudesse viver num ambiente de ordem, sem prejuízo de suas liberdades democráticas.<sup>30</sup> No dia 1º de abril de 1964, num ato inconstitucional do então presidente do Senado, Jango era deposto pela “Revolução de 31 de março de 1964”. Em nome da democracia e da segurança nacional, rompia-se com a relativa democracia retomada após o fim do Estado Novo e com o processo de adensamento do conhecimento que a população começava a ter sobre si mesma. Iniciava-se um período de declarada mudança do papel das Forças Armadas e de imposição de um sistema projetado para operar pela arbitrariedade forçosamente legalizada.

Stephanou explica os efeitos teóricos da face militar do golpe de 64:

Entende-se por militarismo o domínio dos militares em relação aos civis, a intervenção direta dos militares na política, a mudança do papel original das Forças Armadas, o uso indevido das funções militares. O contrário do militarismo é o poder dos civis. A militarização de um setor ou de uma

---

consentir-se que um dos elementos destrísse ou dominasse os outros e lhe tomasse o lugar. Uma vez que o objetivo real envolve a estabilidade mais a preservação de todos os elementos do sistema, o equilíbrio tem por função evitar que um elemento conquiste a supremacia sobre os demais. O meio utilizado para manter o referido equilíbrio consiste em permitir que os diferentes elementos sigam normalmente suas tendências conflitantes, até o ponto em que a tendência de cada um deixe de ser suficientemente forte para superar a tendência dos demais, mas bastante vigorosa para impedir que as dos demais a subjuguem.” MORGENTHAU, Hans. **A política entre as Nações**. A luta pelo poder e pela paz. São Paulo: Editora Universidade de Brasília, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais, 2003. p. 321.

<sup>29</sup> DOCKHORN, Gilvan V. **Quando a ordem é segurança e o progresso é desenvolvimento (1964-1974)**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. p. 29.

<sup>30</sup> ESCOLA SUPERIOR DE GUERRA. Grupo B do Curso de Informações. **Curso de informações**. Trabalho em grupo n. 1. Rio de Janeiro, 1959. Não paginado.

instituição é quando os valores militares são impostos ou assimilados em detrimento dos valores que anteriormente vigoravam. (...) O estímulo para intervenção militar se dá quando a sociedade atravessa um período de suposto processo de desintegração social, onde somente as Forças Armadas teriam condições de restabelecer a ordem e a disciplina. Os militares se consideram servidores do Estado e da Nação mais do que de um governo particular e podem identificar os valores de sua instituição com os fins de proteção e de segurança da sociedade, inclusive por medo de que mudanças na ordem constituída possam prejudicá-los.<sup>31</sup>

Não obstante, se é correto afirmar que as Forças Armadas anunciaram um papel inédito, inclusive ocupando parte do Estado, isto não implica desconhecer que setores civis também fizeram parte desses governos. Seu recuo, em algumas funções históricas, não significa que tenham ficado à margem do poder e do próprio Estado. Sendo assim, de instituição apolítica as Forças Armadas passaram a administrar, legislar, julgar e punir pelo Estado, tudo com a chancela dos setores mais conservadores da sociedade. Para tanto, muniram-se de poderes excepcionais apoiados em instrumentos “legais”. “Criou-se, verdadeiramente, um Estado de Segurança Nacional, que emergiu, quer pelos Atos Institucionais, quer pela Constituição de janeiro de 1967, e que ‘aperfeiçoou’ o conceito de segurança nacional”<sup>32</sup>, motivador e/ou máscara para a intervenção de 64.

### 1.1. A Doutrina de Segurança Nacional e a Escola Superior de Guerra do Brasil

*“Se o senhor não sabe, nós estamos em guerra,  
e os nossos inimigos falam português;  
não têm sotaque, não são de outra raça,  
são como nós, daqui mesmo: brasileiros, mas traidores.”*  
(trecho do filme *Pra frente, Brasil*)

A fundação da Escola Superior de Guerra no Brasil se deu sob o contexto de contenção pelos Estados Unidos da expansão ideológica soviética. A Europa, submersa nas devastações da guerra, foi alvo do Plano Marshall, por meio do qual os Estados Unidos investiram na reconstrução desses países condicionando-os ao afastamento do comunismo. A

---

<sup>31</sup> STEPHANOU, Alexandre A. **Censura no Regime Militar e Militarização das artes**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2011. p. 52.

<sup>32</sup> COIMBRA, Cecília. Doutrinas de Segurança nacional: banalizando a violência. **Revista Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 5, n. 2, 2000. p. 14.

América Latina estava dentro da esfera de ação da qual se ocupavam as diretrizes da Doutrina Truman, que previa a assistência militar dos Estados Unidos a qualquer país que fosse ameaçado pelo comunismo ou atacado pela União Soviética. No entanto, a importância estratégica da América Latina limitava-se à necessidade de manter a região livre de governos reformistas (geralmente identificados com posturas anti-imperialistas).

No âmbito da Doutrina Truman foi assinado, em 1947, no Rio de Janeiro, o Tratado Interamericano de Assistência Recíproca (TIAR), que estabelecia uma zona de segurança compreendendo todo o continente americano. De acordo com este dispositivo, qualquer agressão a um dos signatários implicaria em ação imediata de defesa mútua, o que, para os Estados Unidos, representava o mínimo e o suficiente a ser despendido para a América Latina. A possibilidade de uma investida armada na América do Sul era remota. Porém, o TIAR “representou uma efetiva aliança no processo de intercâmbio e da própria formação de especialistas militares do continente.”<sup>33</sup> Muitos militares brasileiros realizaram temporadas de treinamento nos centros de formação estadunidenses nos EUA e na Escola das Américas, na zona norte-americana do Canal do Panamá. A cooperação dos EUA com os Exércitos latino-americanos também contemplava a transferência de armamentos acompanhada de uma missão militar de treinamento, conforme previa o *Military Assistance Program* (Programa de Assistência Militar), criado pela Lei de Segurança Mútua de 1951.

Em 1946, diante da constatação de que, ao final da Segunda Guerra, era necessária a coordenação entre os fatores econômico e militar com a política exterior, os Estados Unidos criaram a Academia Nacional de Guerra dos Estados Unidos (*National War College*). O objetivo principal desta instituição era desenvolver “uma doutrina própria para estudar e aperfeiçoar a política externa norte-americana no contexto da Guerra Fria, principalmente por meio da perspectiva de segurança coletiva.”<sup>34</sup> A Academia fazia parte de uma estrutura erguida no país para desenvolver ações de segurança, dando origem, no contexto da Guerra Fria, à Doutrina de Segurança Nacional (DSN), amplamente difundida na América Latina por meio dos intercâmbios entre os Exércitos americanos. “A DSN fundamentava-se na necessidade da segurança nacional para a defesa dos valores cristãos e democráticos do mundo ocidental, era a resposta ao ‘comunismo ateu’, tendo como base um virulento anticomunismo.”<sup>35</sup> A sua difusão nos países sul-americanos não se deu apenas como um esforço unilateral dos EUA, uma vez que encontrou terreno fértil entre eles. Certos países

---

<sup>33</sup> DOCKHORN, Gilvan V. Op.cit., p. 54.

<sup>34</sup> FERNANDES, Ananda S. Op.cit., p. 836.

<sup>35</sup> Idem, p. 837.

da região, como Brasil e Chile, vinham desenvolvendo desde a década de 30 aspectos próprios do que viria ser reunido na Doutrina de Segurança Nacional.<sup>36</sup>

A Escola Superior de Guerra do Brasil (ESG) foi fundada em 1949 com o objetivo, em seu aspecto mais geral, de preparar o país de acordo com o conceito moderno de segurança nacional elaborado pelos Estados Unidos. Finda a Segunda Guerra, os mentores da ESG assim entendiam a situação internacional:

Vivemos um período difícil nas relações internacionais e o mundo – dividido em dois campos e dificilmente conciliáveis – parece viver um entreato de duas grandes guerras. (...) ‘A tragédia de nossa época reside no fato de que o choque dos exércitos foi apenas substituído pelo choque das ideologias. Os homens e as nações não se encontram livres do receio de agressão e a real cooperação entre os Estados, única base segura para a paz, tem ainda que demonstrar que pode navegar pelas borrascosas águas do golfo que separa a democracia do Estado totalitário’ (Gen. EISENHOWER).<sup>37</sup>

Havia a percepção de que um terceiro grande conflito de alcance global e de caráter integral (total) estava por eclodir. Um conflito este de raiz ideológica entre democracia e comunismo no qual a vitória dependia da conquista das mentes. Um conflito em que

não encontraram os democratas um processo ofensivo ou agressivo para se defenderem ideologicamente; limitam-se a pregar os postulados da democracia e a esclarecer a opinião pública, não ignorando que seus próprios princípios constituem também, paradoxalmente, a razão de sua vulnerabilidade, em particular, quando os países que a adotam não atingiram um grau adiantado de civilização, como é o caso de muitos componentes do bloco [bloco democrático na Guerra Fria: liderado pelos EUA e constituído

---

<sup>36</sup> Ubiratan Borges de Macedo, pesquisador adjunto da Divisão de Pesquisa e Doutrina da ESG, resgata alguns elementos teóricos antecedentes à DSN no Brasil: “A atual doutrina da Escola Superior de Guerra representa a evolução do nacionalismo de Alberto Torres e do pensamento de Oliveira Vianna. Alberto nos seus dois livros de 1914 ‘O Problema Nacional Brasileiro’ e ‘Organização Nacional’ compendiam as preocupações animadoras da novel instituição. Alberto Torres reclamava uma ‘soberania real’ mais forte do que as formas jurídicas e políticas de soberania. Em época já tão afastada reclamava um suporte econômico e militar para a soberania ser real e se propunha com seriedade o problema da organização e futuro do estado brasileiro ameaçado pelos particularismos brasileiros e pressões externas. Deixava bem clara a necessidade de objetivos nacionais galvanizarem as vontades individuais numa obra que transcendesse os indivíduos e garantisse por esta dedicação o futuro e o presente. Oliveira Vianna propõe-se com vagar e técnica os problemas organizacionais de um estado moderno nas condições brasileiras. (...) Todas suas ideias sintetizou-as com brilhantismo no eu último livro, ‘Instituições Políticas Brasileiras’, e que se publicou junto com a criação da ESG e nela exerceu com seus trabalhos anteriores duradoura influência. A função das elites, na Doutrina da ESG, de levar ao povo os objetivos nacionais e ao mesmo passo criá-los em íntima consonância com seus anseios e aspirações vem de Oliveira Vianna.” MACEDO, Ubiratan B. de. *Origens Nacionais da doutrina da ESG. Revista da Escola Superior de Guerra*, Rio de Janeiro, ano I, v. II, n. 2, abr. 1984. p. 87-88.

<sup>37</sup> FARIAS, Marechal Oswaldo Cordeiro de. *Razões que levaram o Governo a pensar na organização da Escola Superior de Guerra. Palestra pronunciada em 18-5-49, na Escola de Estado-Maior do Exército. Revista da Escola Superior de Guerra*, Rio de Janeiro, ano III, n. 7, out. 1986. p. 11.

por todos os países ocidentais, mais a Coréia do Sul, Formosa, Japão, Filipinas e alguns países do Oriente Médio].<sup>38</sup>

Nesta percepção há um questionamento profundo à própria democracia, responsável, indiretamente, por permitir a legalização de partidos e organizações comunistas. Dentro desta lógica, a democracia deveria subordinar-se à necessidade de segurança nacional – a democracia era o fim, mas poderia não ser o meio se a população não estivesse culturalmente amadurecida para ela –, e esta se transformava em uma questão de coordenação entre as Forças Armadas, o Ministério do Exterior e a totalidade da economia civil. Neste contexto, pode-se dizer que a ESG surgiu com o intuito de oportunizar o fortalecimento do poder nacional e a inserção internacional do país por meio das reformulações impostas pela nova concepção de segurança nacional condicionada pelo pós-guerra. Na raiz deste raciocínio estavam, fundamentalmente, o alinhamento aos Estados Unidos e a defesa do Ocidente, a exemplo da participação brasileira no TIAR e posteriormente como membro da Organização dos Estados Americanos (OEA). Por isso, para os teóricos da ESG, a defesa da segurança nacional era o centro de argumentação do alinhamento da região aos EUA.

Com a enorme responsabilidade de seu presente, com a dura experiência de seu passado, estes ilustres e magníficos chefes militares definiram, com clareza e exatidão, a política de segurança nacional. Ela, de fato, hoje diz respeito à totalidade da Nação que precisa, pelos seus dirigentes, pela sua elite, pelos seus homens de negócio e pela sua massa, compreender seu *papel permanente* no conjunto de esforços de toda a natureza, para que o país possa resolver, no caso de um conflito, os problemas relativos à sua própria sobrevivência. *Este conceito de segurança não é ainda, infelizmente, compreendido pela generalidade da nossa gente.* A velha ideia de que a defesa nacional é função e dever privativos das forças armadas está até hoje, entre nós, muito arraigada. É preciso que nesse sentido se evolua e se compreenda que nos dias que correm ‘a Nação, organizando-se para a guerra, está também se preparando para uma vida melhor.’<sup>39</sup>

Cientes de que a nova segurança nacional pressupunha o desenvolvimento do país, os teóricos da ESG resgataram no pensamento geopolítico brasileiro elementos que pudessem fundamentar uma espécie de destino manifesto do Brasil na América do Sul. Elaborada desde 1930 por teóricos como Mário Travassos, Backheuser e Golbery do Couto e Silva, a geopolítica brasileira apresentava três objetivos principais, conforme aponta Comblin:

<sup>38</sup> ESCOLA SUPERIOR DE GUERRA. Grupo B do Curso de Informações. **Curso de informações**. Trabalho em grupo n. 1. Rio de Janeiro, 1959. Não paginado.

<sup>39</sup> FARIAS, Marechal Oswaldo. Cordeiro de. Op.cit., p. 15.

a ocupação de um território imenso e praticamente vazio, a expansão na América do Sul em direção ao Pacífico e ao Atlântico Sul e a formação de uma potência mundial.<sup>40</sup>

A Geopolítica, ao contrário da Geografia, se ocupa do vínculo entre fatores físicos e políticos para fins estratégicos. “Concebida sob este prisma a geopolítica é uma *teoria do poder* e visa sobretudo o preparo para a guerra.”<sup>41</sup>

A Geopolítica só tem sentido se serve para fundamentar na geografia o projeto que um partido afirma ser o Destino Manifesto da Nação – destino que se demonstra estar inscrito na posição ou na situação geográfica, e que deve ser traduzido por uma política de Estado destinada a tornar realidade o que a geografia permitiu vislumbrar. (...) A mentalidade geopolítica conduz, pela lógica interna da proposição inicial, a uma *política de poder* realizada a fim de fortalecer o Estado frente aos demais; é, pois, uma política nacional – para não dizer nacionalista e tendente ao expansionismo. Pouca importa, nessa caracterização sumária, se a expansão se dará para além das fronteiras nacionais, a fim de conquistar o *Lebensraum* (espaço vital) que o Estado julga indispensável à realização de suas potencialidades, ou para dentro de suas próprias fronteiras, colonizando o território já legalmente dominado, mas não socialmente ocupado.<sup>42</sup>

Para uma parte da oficialidade militar e para a elite conservadora brasileira, o País deveria estar claramente posicionado ao lado dos Estados Unidos na defesa moral e territorial do Ocidente na Guerra Fria, não apenas por uma questão de escolha política, mas pela vulnerabilidade que o País apresentava por suas dimensões territoriais e por sua posição geográfica no continente americano. Como integrante do bloco democrático, o Brasil era percebido como um país de potencialidades ainda não desenvolvidas, deixando, portanto, sua população vulnerável ao avanço comunista: “O Brasil é um país que, num mundo que luta para sobreviver, trabalha para ser potência mundial. Dono de vasta área e de uma população já considerável ainda não pôde dominar totalmente o que lhe pertence.”<sup>43</sup> Essa concepção encontrou sua melhor expressão na tese de Golbery, que construiu a ponte entre a síntese das condições nacionais e a conjuntura internacional apontada para o Ocidente:

(...) o Brasil, pelo prestígio de que já goza no continente e no mundo, pelas suas variadas riquezas naturais, pelo seu elevado potencial humano e, além

<sup>40</sup> COMBLIN, Pe. Joseph. **A Ideologia da Segurança Nacional**. Poder militar na América Latina. 3a. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1980. p. 27.

<sup>41</sup> MIYAMOTO, Shiguenoli. Os estudos geopolíticos no Brasil: uma contribuição para sua avaliação. **Perspectivas**, São Paulo, n. 4, 1981. p. 76.

<sup>42</sup> FERREIRA, Oliveiros S. **Forças Armadas para quê?** Rio de Janeiro: GB, 1988. p. 60.

<sup>43</sup> ESCOLA SUPERIOR DE GUERRA. Grupo B do Curso de Informações. **Curso de informações**. Trabalho em grupo n. 1. Rio de Janeiro, 1959. Não paginado.

disso, pela sua inigualável posição geopolítica ao largo do Atlântico Sul, ocupa posição de importância singular quanto à satisfação de todas essas imperiosas necessidades de defesa do Ocidente. (...) a América Latina – e, em seu contexto, o Brasil –, por suas riquezas econômicas, sua maturidade política e seu baixo nível cultural, acha-se, sem dúvida alguma, extremamente vulnerável à agressão comunista, mascarada sob a forma de infiltração e subversão à distância e, pois, reforçar-lhe a capacidade de resistência eliminando as condições locais tão propícias à final implantação, nesta região, de capital importância para todo o Ocidente, de uma cabeça de ponte comunista ou entreposto favorável aos vermelhos é tarefa das mais relevantes e de maior urgência que as grandes potências ocidentais e, em particular, os EUA tão próximos não poderiam nem deveriam, de forma alguma, descuidar em nível muito inferior de sua ampla lista de prioridades estratégicas.<sup>44</sup>

Essa avaliação geopolítica é facilmente identificada nos princípios que alicerçaram a iniciativa de criação da Escola Superior de Guerra do Brasil, coordenada com os novos imperativos de segurança nacional.<sup>45</sup> O princípio número 1, “A Segurança Nacional é uma função mais do potencial geral da Nação do que do seu potencial militar”, expressa que a segurança nacional depende do desenvolvimento geral da Nação, sendo obrigação dos órgãos responsáveis por esta segurança zelar pelo desenvolvimento das potencialidades da Nação e, portanto, tornando-se direito das Forças Armadas intervirem, por meio do Estado-Maior das Forças Armadas, neste processo. O princípio número 2 indica que “o Brasil possui os requisitos básicos (área, população, recursos) indispensáveis para se tornar uma grande potência”. O número 3, “O desenvolvimento do Brasil tem sido retardado por motivos suscetíveis de remoção”, constata que o desenvolvimento do Brasil depende da remoção dos óbices que o retardam. Os demais princípios, 4, 5, 6 e 7 concluem que é necessário educar o aspecto intelectual da força motriz do crescimento brasileiro no sentido de aplicá-la em um trabalho conjunto, interministerial, convergente, orientado por um novo método de estudos dos problemas nacionais, o qual pressupõe a criação de um Instituto Nacional de Altos Estudos. A Escola Superior de Guerra nasceu, portanto, com a função de

(...) estabelecer e difundir um método de solução, criar um ambiente de compreensão entre os grupos nacionais e uma *doutrina* que promova o desenvolvimento do potencial nacional, mediante a aplicação coordenada daquele método, por todos os órgãos responsáveis, civis e militares.<sup>46</sup>

<sup>44</sup> SILVA, Golbery do C. e. **Conjuntura política nacional: O poder executivo & Geopolítica do Brasil**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981. p. 230-247.

<sup>45</sup> SARDENBERG, Ten. Cel. Idílio. Princípios fundamentais da Escola Superior de Guerra. Documento datado de 1949. **Revista da Escola Superior de Guerra**, Rio de Janeiro, ano III, n. 8, nov. 1987. p. 113-115.

<sup>46</sup> Idem.

Assim nascia a Doutrina de Segurança Nacional brasileira, com a pretensão de formar uma elite preparada para propor caminhos próprios a um país que desejava crescer e deveria fazê-lo no limite da tutela dos Estados Unidos.<sup>47</sup> A Guerra Fria e a defesa do Ocidente a qual estava pré-destinado o Brasil ofereciam o impulso de atuação ao país que a ESG enxergava.

A importância conferida pela ESG à DSN sublinha a situação do Brasil enquanto país com grande potencial, porém com capacidade de mobilização subdesenvolvida; logo, vulnerável à transformação da ameaça externa em inimigo interno dentro de suas fronteiras. Essa vulnerabilidade, no entanto, até o estouro da Revolução Cubana era muito mais uma construção dos teóricos da ESG do que uma realidade a ser trabalhada pela política externa dos Estados Unidos, que confiava nas tradicionais tendências pró-Ocidente que o Brasil apresentava. Conforme afirma Carlos Fico,

(...) o Brasil tinha importância apenas relativa para o governo norte-americano. Embora fosse verdade que tal importância estratégica viesse diminuindo desde a Segunda Guerra Mundial, a problemática cubana ensejou a Aliança para o Progresso e, no caso brasileiro, tornou simplesmente inadmissível para os Estados Unidos a hipótese de estabelecimento de um regime com qualquer pretensão esquerdista, justamente no maior país da América do Sul, algo que ampliaria a órbita de influência comunista.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> É importante não confundir a prerrogativa inicial do regime sobre a inserção internacional do Brasil, alicerçada nas possibilidades abertas pela necessidade de segurança do Ocidente (dos EUA), com a ausência completa de busca por relativa autonomia internacional. O Brasil que a coalizão civil-militar preparava-se para construir com o auxílio fundamental da política externa baseava-se num liberalismo econômico – não obstante, “ordenado” pelo Estado – decorrente do alinhamento ao bloco democrático, que induziria ao desenvolvimento e traria acréscimo de poder ao País. Era, no entanto, uma inserção coincidente com o capitalismo excludente, formador de elites industriais e tendente à tecnificação educacional, visando um pretense desenvolvimento associado dependente. Amado Cervo e Clodoaldo Bueno ressaltam, contudo, que “o regime militar recuperou em pouco tempo as tendências da política externa brasileira, acopladas ao projeto histórico das últimas décadas, ante a perspectiva de se poder utilizar a variável externa como instrumento apto a preencher requisitos para o desenvolvimento, na linha dos esforços empreendidos por Vargas e Kubitschek e dos propósitos inerentes à Política Externa Independente do início dos anos 1960. Dessa forma, as demandas internas do desenvolvimento converteram-se no vetor da política externa, destinada a criar e a viabilizar os meios com que viessem a se articular a participação externa, suas modalidades e sua intensidade, com a intervenção reguladora ou empreendedora do Estado e a dinâmica da sociedade. As variações que se tornaram perceptíveis através do tempo, quanto à aplicação desse modelo, decorriam não tanto de pressões ideológicas e políticas circunstanciais, quanto das possibilidades e entraves criados pelo sistema internacional e pela realidade interna, no sentido de novas conquistas para se chegar à almejada emancipação nacional.” BUENO, Clodoaldo; CERVO, Amado Luiz. **História da política exterior do Brasil**. 2. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002. p. 367.

<sup>48</sup> FICO, Carlos. **O grande irmão: da Operação Brother Sam aos anos de chumbo. O governo dos Estados Unidos e a ditadura militar brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. p. 41.

Ou seja, a partir da Revolução Cubana, em 1959, a estratégia dos EUA para a América Latina deu um salto em nível de prioridade, traduzindo-se em uma luta contra-insurgente inspirada na “experiência de guerra revolucionária das lutas de libertação nacional dos impérios coloniais ingleses e, principalmente, franceses.”<sup>49</sup> A Aliança para o Progresso foi um dos instrumentos criados pelos EUA a fim de atuar na educação moral das sociedades latino-americanas por meio de ações sócio-econômicas que combatessem focos de insatisfação social em tom anti-imperialista fundamentados na divisão internacional do trabalho, a qual os Estados Unidos se ocupavam em aprofundar como condição para a manutenção de um *status quo* que lhe era favorável. Na esteira desses acontecimentos, o Ato de Assistência Mútua de 1951 foi substituído, em 1961, pelo então presidente John Kennedy, pelo Ato de Assistência Estrangeira, o que gerou a criação da Agência de Desenvolvimento Interamericana (AID) para a administração dos programas socioeconômicos desenvolvidos pela Aliança direcionados a países envolvidos em processos internos de reformas democráticas e erradicação da pobreza.<sup>50</sup>

A intervenção dos Estados Unidos no Brasil ganhou claros contornos de oposição ao governo de Goulart. Era evidente que se devia evitar o que para certos estrategistas estadunidenses parecia ser uma espécie de “cubanização” do Brasil. Como exemplo disso, podem ser dimensionadas as palavras do embaixador estadunidense no Brasil, Lincoln Gordon, ao declarar posteriormente que no contexto das eleições parlamentares brasileiras de 1962 deu-se “o início do processo que tornou a Embaixada dos Estados Unidos no Rio de Janeiro um ator político plenamente envolvido nos negócios internos brasileiros.”<sup>51</sup>

A virada revolucionária em Cuba desencadeou a tensão continental e a consequente reação no Governo dos EUA necessárias para que o projeto nacionalista da elite brasileira expusesse o populismo de Goulart como uma ameaça à Nação. O Brasil estava, finalmente, posicionado como alvo da influência soviética na Guerra Fria. Nos corredores da ESG a tônica da guerra total deu lugar ao discurso do enfrentamento à guerra revolucionária. Esta consistiria no

---

<sup>49</sup> FERNANDES, Ananda S. Op.cit., p. 835.

<sup>50</sup> “Following the success of the reconstruction of Europe after World War II through the Marshall Plan and the Truman Administration's Point Four Program – the 1950 program to engage in technically-based international economic development – President John F. Kennedy signed the Foreign Assistance Act into law in 1961 and USAID was created by executive order. Since that time, USAID has been the principal U.S. agency to extend assistance to countries recovering from disaster, trying to escape poverty, and engaging in democratic reforms.” Sobre a USAID. Disponível em: <[http://www.usaid.gov/about\\_usaid/](http://www.usaid.gov/about_usaid/)>. Acesso em: 22 jan. 2012.

<sup>51</sup> LEACOCK apud FICO, Carlos. Op.cit., p. 77.

(...) envolvimento da população do país-alvo numa ação lenta, progressiva e pertinaz, visando à conquista das mentes e abrangendo desde a exploração dos descontentamentos populares, como o acirramento de ânimo contra as autoridades constituídas, até a organização de frentes de ‘libertação’, com o recurso à guerrilha, ao terrorismo e a outras táticas irregulares, onde o próprio elemento civil é utilizado como combatente.<sup>52</sup>

As reformas sociais e as nacionalizações da economia propostas por Goulart refletiam a tomada de consciência de uma parte da sociedade da condição de subordinado em que se encontrava o Brasil na economia mundial, situação que consolidava e explicitava os desníveis sociais internos. Por isso a política externa do período Jânio Quadros e, ainda mais, João Goulart ficou conhecida como *Política Externa Independente* (PEI), que procurava opor-se ao alinhamento automático aos Estados Unidos e ao *americanismo*. De caráter nacionalista, a PEI trazia as noções de neutralidade e globalismo como fundamentais à melhor estratégia de inserção internacional do Brasil e de desenvolvimento autônomo do poder nacional. Além disso, a PEI “buscava na tradição diplomática do país outros fundamentos importantes: o princípio da não-intervenção e da auto-determinação dos povos, a tese da igualdade jurídica das nações, a fidelidade às normas de solução pacífica de controvérsias, etc.”<sup>53</sup> Para os aprendizes da ESG, tal discurso era sintoma de iminente eclosão da guerra revolucionária no país, posto que esta “intoxica a população com o emprego de meias verdades e distorcendo o valor de vocábulos como paz, nacionalismo, imperialismo, auto-determinação, proletariado, etc.”<sup>54</sup>

Na interpretação militar, a guerra revolucionária possuía como arma principal a ação psicológica, cujo foco eram as contradições internas, o desequilíbrio social e econômico, o complexo colonialista ou libertador e a miséria de um país.<sup>55</sup> Buscando transformar o civil em combatente no conflito, os comunistas tinham como prioridade a juventude, pois, segundo os esguianos, a inexperiência e o entusiasmo dos jovens facilitava a conquista ideológica. Para os oficiais da ESG, a guerra psicológica trabalhava em cima do “‘descompasso’ criado pelo vertiginoso avanço científico-tecnológico que se observa nos países desenvolvidos em relação

<sup>52</sup> ESCOLA SUPERIOR DE GUERRA. Grupo de estudo n. 7. Dirigente Roberto Pannaim. **Estratégia psicossocial para o desenvolvimento face à guerra revolucionária**. Curso Superior de Guerra. In: Simpósio, III, Rio de Janeiro, 1971. p. 2.

<sup>53</sup> PINHEIRO, Letícia. **A política externa independente durante o governo João Goulart**. CPDOC-FGV Disponível em: <[http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/NaPresidenciaRepublica/A\\_politica\\_externa\\_independente](http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/NaPresidenciaRepublica/A_politica_externa_independente)>. Acesso em: 17 set. 2011.

<sup>54</sup> ESCOLA SUPERIOR DE GUERRA. Grupo de estudo n. 7. Dirigente Roberto Pannaim. **Estratégia psicossocial para o desenvolvimento face à guerra revolucionária**. Curso Superior de Guerra. In: Simpósio, III, Rio de Janeiro, 1971. p. 5.

<sup>55</sup> Idem, p. 5-6.

ao atraso e até à estagnação das nações subdesenvolvidas.”<sup>56</sup> Por isso os Estados democráticos, mas com grau de desenvolvimento incipiente, estavam mais vulneráveis à estratégia comunista:

O comunismo visa principalmente às nações subdesenvolvidas da Ásia, da África e da América do Sul. Conclui-se que as condições características do subdesenvolvimento constituem campo mais propício, mais favorável à implantação e à evolução da guerra revolucionária.<sup>57</sup>

No caso do Brasil, a sua importância geopolítica tornava a situação muito mais urgente. A tensão era latente e visível.

Para os independentistas, como Jânio e Jango, era central desfazer as amarras com os EUA, ou seja, pensar em outra estratégia para superar o subdesenvolvimento do País, enquanto que, para a ESG, a proposta era intensificar o alinhamento àquele país. De acordo com os doutrinadores da ESG, portanto, a causa do atraso brasileiro e da consequente posição na configuração de forças das relações internacionais era a ausência de um direcionamento correto da elite intelectual do País. De forma alguma “(...) cogitavam a hipótese de que a causa do subdesenvolvimento poderia ser um reflexo, primeiramente, da própria exploração capitalista.”<sup>58</sup>

A ousadia política de Goulart permitiu aos militares inaugurarem um período de intervenção inédito na história do país, pois estendia a função de poder moderador das Forças Armadas – atuantes conforme as disposições do Poder Executivo e as avaliações do Conselho de Segurança na proteção de fronteiras ou na garantia da ordem, da lei e dos poderes constitucionais sem desempenhar ações políticas, mas sim no sentido de guardiãs, propriamente – à instituição responsável pela elaboração da estratégia de segurança nacional em todas as suas dimensões: política, econômica, psicossocial e militar. Ou seja, como afirma Comblin, a particularidade da intervenção de 64 está na substituição de uma percepção de poder moderador das Forças Armadas para outra de promotora da segurança nacional em todos os seus desdobramentos.<sup>59</sup>

As esperanças sociais e políticas que encontravam em Goulart uma chance de crescimento, ou que, por outro lado, nasciam com ele, ensejaram a personificação do inimigo interno que legitimou a atuação do Estado Maior das Forças Armadas conforme as novas

---

<sup>56</sup> Ibid, p. 6.

<sup>57</sup> Ibid.

<sup>58</sup> DOCKHORN, Gilvan Veiga. Op.cit., p. 57.

<sup>59</sup> COMBLIN, Pe. Joseph. Op.cit., p. 153.

necessidades de segurança nacional e de adequações ao projeto de país alentado pela elite conservadora brasileira. De acordo com parte dessa elite formada no interior da ESG,

o Estado, assim ameaçado, deve munir-se de uma legislação adequada, que proporcione ao Executivo e ao Judiciário as armas legais indispensáveis à repressão aos crimes e delitos da guerra revolucionária e para, em melhores condições, fazer face à situação extraordinária consequente. Tudo isso representa medidas de segurança objetivando a resguardar a segurança nacional ameaçada.<sup>60</sup>

A partir de 1964, os setores golpistas muniram o Estado desta legislação, atropelando princípios constitucionais promulgados em 1946. Nascia um Estado de Segurança Nacional que, em última instância, pretendia gerir uma sociedade disposta a apoiar com seu trabalho e passividade os altos lucros das grandes indústrias que se erguiam no País aliadas ao capital estrangeiro; revelando, assim, um nacionalismo que ganhava sentido apenas na retórica. Não obstante, sabiam os militares que, para tanto, precisavam dominar o que as guerras e, sobretudo, a diplomacia brasileira já haviam se ocupado em delimitar como nacional. Precisavam integrar o Brasil e fazer dos propósitos declarados da revolução de 64 objetivos nacionais<sup>61</sup>. Ou seja, era imprescindível que as causas e os fins da intervenção de 64 fossem identificados pela população como objetivos nacionais conjunturais condicionais ao alcance dos tradicionais objetivos permanentes brasileiros – integridade territorial, integração

---

<sup>60</sup> ESCOLA SUPERIOR DE GUERRA. Grupo de estudo n. 7. Dirigente Roberto Pannaim. **Estratégia psicossocial para o desenvolvimento face à guerra revolucionária**. Curso Superior de Guerra. In: Simpósio, III, Rio de Janeiro, 1971. p. 11.

<sup>61</sup> De acordo com o raciocínio desenvolvido no interior da ESG, os objetivos nacionais nada mais são do que as demandas que *assumem* no comportamento coletivo as necessidades advindas dos interesses vitais do Estado, ou seja, aqueles relacionados às suas condições existenciais estáticas e conjunturais e às suas possibilidades de garantia do desenvolvimento nacional, constituindo, assim, o ponto de partida de sua política internacional e nacional. São esses interesses que “imprimem forma às instituições políticas, criam reações emocionais e convicções racionais na sociedade, dando-lhes unidade de comportamento histórico e contingenciando suas atividades de caráter prático. (...) Vistos através dessa projeção na mentalidade coletiva, são chamados aspirações nacionais.” [Interesses nacionais e aspirações nacionais coincidem na exata medida em que o poder constituído opera em favor da soberania do povo. Neste sentido, a segurança nacional é a estratégia adotada pelo Estado para garantir as condições necessárias à consecução desses objetivos.] DANTAS. Francisco Clementino San Thiago. O poder nacional. Seus móveis, interesses e aspirações, realismo e idealismo políticos. Documento datado de 23 de março de 1953. **Revista da Escola Superior de Guerra**, Rio de Janeiro, ano I, v. 1, n. 1, dez. 1983. p. 22-25. Sobre o estabelecimento dos objetivos nacionais e sua transformação em manifestações conscientes da sociedade, Ferreira observa que as aspirações ou objetivos nacionais são formulados, em sua clareza e adequação à realidade social, *a partir* do Estado, não *pelo* Estado. “Teoricamente, sua [do estado] decisão deve estar a serviço e sua ação corresponder ao projeto, explicitamente formulado ou intuído, de uma força social, existente como *realidade* ou *virtualidade* organizatória.” Por isso, constata o autor que, dadas as circunstâncias do golpe de 64, em que uma noção de desordem foi imposta pelo Estado, forjando, assim, uma crise de poder no Governo, “a doutrina da segurança nacional nada mais é do que a doutrina da segurança do Estado.” FERREIRA, S. **Forças Armadas para quê?** Rio de Janeiro: GB, 1988. p. 53-57.

nacional, preservação da democracia, progresso humano e material para a garantia de elevados níveis de vida, paz social e desenvolvimento contínuo da soberania da Nação. A “revolução” civil-militar de 64 revestiu-se de guardião destes interesses, tendo como pedra angular, notadamente, o binômio “democracia-anticomunismo”.

Em função das características da guerra revolucionária, silenciosa em sua fase inicial, atuando na mobilização do povo para abrir-lhe os olhos aos questionamentos políticos e sociais (insegurança e perplexidade na linguagem da ESG), a ditadura preparou-se com toda a margem legal necessária para punir crimes contra a segurança nacional, adotando critérios demasiadamente vagos de forma a permitir julgamentos apressados e imprecisos destes crimes, visto que o “inimigo inter” poderia ser qualquer cidadão.

Dos primeiros movimentos ensejados pelo novo regime destaca-se a imposição do Ato Institucional número 1, o qual anunciava a permanência da Constituição de 1946 e das Constituições estaduais, mas editava as primeiras linhas de exceção para o exercício do Poder Constituinte pela revolução.

O Ato Institucional que é hoje editado pelos Comandantes-em-Chefe do Exército, da Marinha e da Aeronáutica, em nome da revolução que se tornou vitoriosa com o apoio da Nação na sua quase totalidade, se destina a assegurar ao novo governo a ser instituído, os meios indispensáveis à obra de reconstrução econômica, financeira, política e moral do Brasil, de maneira a poder enfrentar, de modo direto e imediato, os graves e urgentes problemas de que depende a restauração da ordem interna e do prestígio internacional da nossa Pátria. A revolução vitoriosa necessita de se institucionalizar e se apressa pela sua institucionalização a limitar os plenos poderes de que efetivamente dispõe.<sup>62</sup>

Sem a edição deste decreto seria impossível executar as ações do regime com as limitações que impunha o texto constitucional de 1946. O AI-1 permitiu a eleição indireta, pelo Congresso Nacional, do primeiro presidente do novo regime, o general Humberto de Alencar Castelo Branco; possibilitou que emendas à Constituição, bem como projetos de lei fossem enviados ao Congresso pelo Presidente da República; suspendeu por seis meses as garantias constitucionais de vitaliciedade e estabilidade dos servidores públicos e legalizou a suspensão de direitos políticos por dez anos e a cassação de mandatos legislativos em todas as esferas, de forma a destituir de qualquer poder formal de ação opositores declarados ou em potencial do regime. Cabe lembrar que na primeira lista de indicados a estes atos estavam nomes como Celso Furtado, Darcy Ribeiro e Luís Carlos Prestes.

---

<sup>62</sup> Preâmbulo do Ato Institucional número 1, de 9 de abril de 1964.

Esperava-se que com o primeiro ato institucional estivesse garantida a margem de controle excepcional necessária para silenciar a oposição ao regime. No entanto, em 1965, as eleições diretas para governadores estaduais demonstraram, com a vitória de candidatos ligados ao grupo de João Goulart, que a estabilidade do regime não seguiria um curso natural:

A revolução está viva e não retrocede. Tem promovido reformas e vai continuar a empreendê-las, insistindo patrioticamente em seus propósitos de recuperação econômica, financeira, política e moral do Brasil. Para isto precisa de tranquilidade. Agitadores de vários matizes e elementos da situação eliminada teimam, entretanto, em se valer do fato de haver ela reduzido a curto tempo o seu período de indispensável restrição a certas garantias constitucionais, e já ameaçam e desafiam a própria ordem revolucionária, precisamente no momento em que esta, atenta aos problemas administrativos, procura colocar o povo na prática e na disciplina do exercício democrático. Democracia supõe liberdade, mas não exclui responsabilidade nem importa em licença para contrariar a própria vocação política da Nação. Não se pode desconstituir a revolução, implantada para restabelecer a paz, promover o bem-estar do povo e preservar a honra nacional.<sup>63</sup>

O segundo ato institucional ampliava o monopólio de poder do Executivo, que agora poderia declarar estado de sítio sem a prévia aprovação do Congresso, bem como decretar o recesso desta casa, das Assembleias Legislativas e Câmara de Vereadores, ficando autorizado a legislar mediante decretos-leis em todas as matérias previstas na Constituição e na Lei Orgânica, além de, não estando em estado de sítio, estar legitimado a baixar atos complementares ao de número dois e decretos-leis em matéria de segurança nacional. Para fortalecer a capacidade legislativa do Executivo, aumentava-se o número de senadores no Congresso. Ademais, o AI-2 acrescentava duas expressivas mudanças: colocava sob a jurisdição da Justiça Militar o inquérito e o julgamento de todos os crimes contra a Segurança Nacional<sup>64</sup> e institucionalizava o bipartidarismo: ARENA (pró-regime) e MDB (Movimento Democrático Brasileiro, “oposição consentida”). “A permanência do Congresso e a não adoção do unipartidarismo visava manter uma aparência de democracia”<sup>65</sup>, tal como foram as eleições indiretas pelo Colégio Eleitoral para Presidente da República, após a imposição do

---

<sup>63</sup> Preâmbulo do Ato Institucional número 2, de 27 de outubro de 1965.

<sup>64</sup> “Até outubro de 1965, os atingidos pela atividade repressiva ainda tinham a possibilidade de recorrer à Justiça comum e ao Supremo tribunal Federal. Com a edição do Ato Institucional n.º 2, a Justiça Militar passou a monopolizar a competência para processar e julgar todos os crimes contra a Segurança Nacional.” COIMBRA, Cecília. Op. cit., p. 14.

<sup>65</sup> STEPHANOU, Alexandre A. Op.cit., p. 74.

AI-1. Porém, o Congresso operava com restrições, ao não lhe ser permitido tramitar projetos de emendas ou de leis que envolvessem, mesmo parcialmente, matéria disciplinada pelo AI-2.

Terminada a vigência do AI-2, em 1967, o regime promulgou nova Constituição e, em seguida, sancionou a nova Lei de Segurança Nacional. A nova Carta Magna conferiu expressamente ao Executivo a competência para legislar em algumas matérias e propor emendas à Constituição, e atribuiu a toda pessoa natural ou jurídica a responsabilidade pela segurança nacional. Com o respaldo da nova Lei de Segurança Nacional de fevereiro de 1967, o regime institucionalizava, sob uma roupagem constitucional, mecanismos inéditos para agir arbitrariamente contra qualquer ameaça “subversiva”.

Os anos de 1968 e 69 trariam as marcas institucionais mais incisivas do período ditatorial. Com o decreto do AI-5, em dezembro de 1968, atingia-se o ápice da instituição repressiva do regime. Isto ocorreu pois no decorrer deste ano se radicalizaram os protestos estudantis. As manifestações que se adensavam no País representavam a expressão nacional de uma ânsia mundial por mudanças políticas e sociais que marcou o ano de 1968.

Em 1967 e, principalmente, 1968, o País assistiu à reorganização do movimento estudantil e seu sucesso em arregimentar a classe média em manifestações de rua; ao renascimento do movimento operário, com as greves de Contagem e Osasco; ao deslocamento progressivo da Igreja para a oposição ao regime; à aglutinação dos políticos da velha ordem num movimento oposicionista, a Frente Ampla; à afirmação da oposição parlamentar, com os deputados autênticos do MDB; e, finalmente, aos primeiros ensaios da oposição armada.<sup>66</sup>

O estopim, para o regime, veio do próprio Congresso. Os parlamentares do MDB Márcio Moreira Alves e Hermano Alves proferiram duras críticas ao regime, que já vinha “procurando um pretexto para se fechar antes de 1968, antes que houvesse um acirramento da contestação entre os jovens e o surgimento das guerrilhas de esquerda.”<sup>67</sup> Márcio Moreira chegou a emitir um apelo para que a sociedade não participasse das comemorações militares do dia Sete de Setembro. O clima que antecedeu a baixa do AI-5 também apontava as arestas do regime: as divisões internas chegavam a um momento agudo.<sup>68</sup> O episódio em que Castelo

<sup>66</sup> ARAÚJO, Ernesto P. de; MACIEL, Eliane C. B. de A. A Comissão de Alto Nível – História de Emenda Constitucional Nº 1, de 1969. **Senado Federal**. p. 13. Disponível em: <<http://www.senado.gov.br/senado/contleg/artigo/s/direito/AComissaoAltoNivel.pdf>>. Acesso em: 11 fev. 2012.

<sup>67</sup> VENTURA, Zuenir. O ano que sacudiu o mundo – Ditadura escancarada. Greves generalizadas e ações que marcaram o ano do AI-5. **Aventuras na História**, n. 58, maio 2008. p. 37.

<sup>68</sup> “Dentro do segmento dirigente que havia dado o golpe, já em 1964 começavam a surgir divisões: a ala representada por Castelo Branco (1º presidente militar) e uma outra, que ficou conhecida como ‘linha dura’. Esta propugnava a radicalização e o avanço das medidas repressivas, principalmente quando iniciou sua ascensão, em

Branco decidira manter a posse dos opositoristas eleitos governadores, em 1965, contra a vontade dos integrantes da chamada linha dura do regime, foi um exemplo dos desacordos no interior das Forças Armadas. Castelo Branco integrava o grupo dos moderados, junto com Tarso Dutra (Ministro da Educação e Cultura), Magalhães Pinto do Itamaraty e Pedro Aleixo. Frente a eles, organizavam-se Costa e Silva e Garrastazu Médici. O embate se dava em função da decisão pela devolução do poder aos civis ou pelo maior aprofundamento do controle militar (com o devido acirramento dos instrumentos de exceção e repressão).

A iminência da edição do AI-5 colocava novamente em xeque as dissidências do regime. A vigência desse ato carimbou a vitória da linha dura trazendo consequências graves em termos de repressão e de atividade política civil e institucional à sociedade ao cobrir qualquer fenda ainda possível para a atuação da oposição. O AI-5 conferia poderes expressos ao Executivo para cassar mandatos parlamentares e suspender os direitos políticos de qualquer nacional sem apreciação judicial. Permitia também que o Presidente decretasse o recesso do Congresso a qualquer tempo, suspendia a garantia do *habeas-corpus* e estabelecia a censura aos meios de comunicação. “O AI-5 forneceu ao Presidente da República, plenos poderes; ao Congresso, recesso; aos meios de comunicação, censura prévia; aos parlamentares, cassação; ao aparelho repressivo, um abrigo seguro; ao aparato de segurança, autonomia.”<sup>69</sup>

Com a aprovação do AI-5, “o quadro político havia fugido por completo dos marcos da Carta de 1967.”<sup>70</sup> Para corrigir o descompasso institucional, o governo provisório da Junta Militar formada pelos Ministros da Marinha de Guerra, do Exército e da Aeronáutica Militar promulgou a Emenda Constitucional n.º 1 de 1969. Em linhas gerais, a Emenda institucionalizava os dispositivos do AI-5 e seus atos complementares, declarando que a atividade preventiva havia se convertido em eliminação dos focos de organização subversiva.

Portanto, com o AI-5 e a Emenda Constitucional n.º 1 de 1969, que colocava a Constituição de 1967 a vigorar com novo texto, mas com efeito final de nova Carta Magna<sup>71</sup>, o regime firmou ainda mais o seu amparo legal excepcional (fundamentado no exercício do

---

1967, quando da sucessão de Castelo Branco. O nome apoiado por ela, Costa e Silva, tornou-se o 2º presidente militar.” COIMBRA, Cecília. Op.cit., p. 6.

<sup>69</sup> STEPHANOU, Alexandre A. Op.cit., p.82.

<sup>70</sup> ARAÚJO, Ernesto P. de; MACIEL, Eliane C. B. de A. Op. cit. p. 15.

<sup>71</sup> Com este efeito pois, nos termos do Ato Complementar nº 38, de 13 de dezembro de 1968, foi decretado, a partir dessa data, o recesso do Congresso Nacional, consequência imediata do AI-5, facultando o Poder Executivo Federal a legislar sobre todas as matérias, conforme o disposto no § 1º do artigo 2º do Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968.

Poder Constituinte pelos dirigentes da revolução em nome do povo), desenhando um Estado profundamente dependente do Poder Executivo e no qual o Exército figurava como instituição apta por excelência a indicar os caminhos da segurança do País.

O Congresso foi aberto somente em 1969, para a eleição à Presidente de Garrastazu Médici. Esta instituição chegava a esse ponto esvaziada de legitimidade política, pois além de ter suas atribuições limitadas ou interrompidas pelos forçados recessos, carecia de representantes em alguma medida discordantes do regime. A série de expurgos políticos e renúncias por manifestações de consciência política de pessoas que não concordavam com os rumos da ditadura transformaram o Congresso e outras instâncias governamentais em órgãos de fachada.

Milton Campos renunciou ao Ministério da Justiça de Castelo Branco, após recusar-se a elaborar o AI 2. Adauto Lúcio Cardoso retirou-se da Presidência da Câmara, em protesto contra as cassações de parlamentares e a invasão e recesso do Congresso, que se seguiram à edição daquele Ato. Daniel Krieger deixou a Presidência da Arena depois de votar contra o pedido de licença para processar Márcio Moreira Alves. Finalmente, Pedro Aleixo é impedido de assumir a Presidência, em virtude de seu voto contrário ao AI-5.<sup>72</sup>

Inaugurado o período comandado em peso pela linha dura e encabeçado por Emílio Garrastazu Médici, chefe do SNI (Serviço Nacional de Informações), eleito pelo regime o novo Presidente do País. O SNI fazia parte do desenho institucional da ditadura civil-militar, que tinha no topo de sua pirâmide o Conselho de Segurança Nacional, órgão criado pela Constituição de 1937 com a função de estudar todas as questões relativas à segurança nacional, e que durante o regime foi elevado ao “órgão de mais alto nível na assessoria direta ao Presidente da República, para formulação e execução da política de segurança nacional.”<sup>73</sup>

A lógica institucional do regime militar brasileiro no seu aspecto repressor pode ser entendida a partir da seguinte esquematização:

Na base, estavam os órgãos de segurança, a polícia, a prática da tortura, os inquéritos. Um pouco acima da base, estava a Justiça Militar, transformando em decisão judicial – “legalizando” o que era obtido mediante coação. No corpo intermediário, a estrutura jurídica de controle: a Lei de Segurança Nacional, a Lei de Imprensa, Instrumentos legais de exceção. No topo, o

---

<sup>72</sup> ARAÚJO, Ernesto P. de; MACIEL, Eliane C. B. de A. Op. cit. p. 48.

<sup>73</sup> Art. 87, Constituição de 1967.

Serviço Nacional de Informações, os Atos Institucionais, o Conselho de Segurança Nacional.<sup>74</sup>

O Poder Executivo, o Conselho de Segurança Nacional e o Serviço Nacional de Informações formavam o centro de articulação das diretrizes da Estratégia de Segurança Nacional, elaborada no interior da Escola Superior de Guerra, instituição responsável pela adaptação da Doutrina de Segurança Nacional à realidade brasileira. Tal doutrina fora amplamente instituída com o golpe de 64, tendo no centro de suas preocupações a guerra psicológica iniciada no Brasil pelo inimigo interno. A concepção de inimigo interno representou o ponto de convergência entre interesses nacionais e internacionais, e caracterizou, essencialmente, a principal ameaça – superestimada – à segurança nacional da época, diretamente condicionada pelo conflito ideológico da Guerra Fria.

A partir das mudanças institucionais de 68, o Executivo subjugou de fato as atividades política, legislativa e judiciária. Para definir os princípios que orientariam a atuação do aparato repressivo erguido pelos militares, a primeira Lei de Segurança Nacional do regime foi sancionada em 1967, definindo dentre as medidas da segurança nacional a repressão da guerra psicológica adversa e da guerra revolucionária ou subversiva. A lei previa os crimes contra a segurança nacional e as devidas penas. Em 1969, foi aprovada nova Lei de Segurança Nacional, ampliando as possibilidades de caracterização da simples oposição ao regime como crime contra a segurança nacional.

Diferentemente de outras ditaduras, especialmente as latino-americanas, a intervenção autoritária brasileira de 1964 não assumiu os contornos de uma ditadura personalista. A condução do processo ditatorial brasileiro realizava-se de forma a manter alguns contornos de normalidade, circundando um núcleo que, ao contrário do que transmitiam, se expandia arbitrariamente quanto mais o povo manifestava não estar sendo representado.

O regime recorria ao arbítrio sempre que as necessidades do movimento o exigissem. No entanto, a aparência de democracia deveria ser preservada ao máximo. Em outras palavras, os Presidentes tinham mandatos definidos, o Congresso funcionava sempre que possível, o Judiciário mantinha alguma margem de decisão. Mesmo o arbítrio na sua forma pura devia ser institucionalizado, e, pelo menos no início, obedecer a regras e prazos para sua utilização. Daí o recurso aos atos institucionais e complementares, o

---

<sup>74</sup> STEPHANOU, Alexandre A. Op. cit., p. 66.

apego à legalidade formal num período de exceção, que tanta estranheza causa.<sup>75</sup>

A proteção legal da qual se valeu o regime, embora tenha sido fortemente utilizada para eliminar pela via da crueldade e da legítima injustiça opositores, em diferentes níveis, à “revolução”, não deve ser lida sem o propósito ao qual oferecia suporte, que era o de permitir o exclusivo envolvimento dos valores da ditadura com a sociedade. Isto quer dizer que, para o regime, tão importante quanto calar as vozes que o denunciavam, as imagens que o contrariavam e os escritos que o questionavam, era fincar suas raízes no imaginário social.

## **1.2. A Doutrina de Segurança Nacional e o fator psicossocial: educação, informação, propaganda e cultura**

*“Educação é principalmente ginástica do sentimento, aquisição de hábitos e costumes que tenham de resultar do atrito diário da personalidade com a família e o povo.”*  
(Roquette Pinto)

*“Eles querem lotar o Maracanã  
E precisam de mim, lá vou eu!  
Eles querem lotar o Maracanã  
E precisam de mim, lá vou eu!”*  
(Taiguara)

Os novos parâmetros da moderna segurança nacional implicavam uma estratégia de ação igualmente atualizada. A Guerra Fria intensificou a expansão dos meios de fazer a guerra para além do campo militar e transformou a estratégia, antes um conceito vinculado quase que exclusivamente ao tempo de guerra, em elemento necessário ao estadista também em tempo de paz. Sob essa nova ótica, a estratégia estabelece como empregar os recursos da nação para a realização de seus objetivos. Trata-se do emprego do poder nacional em todas as suas dimensões: militar, econômica, política e psicossocial, resultando em quatro correspondentes cujas ações são coordenadas, nos campos nacional e internacional, por uma estratégia geral.

Se diante do conflito ideológico a política de segurança nacional dialogava diretamente com os planos de desenvolvimento econômico, cultural e social de um país, com

---

<sup>75</sup> ARAÚJO, Ernesto P. de; MACIEL, Eliane C. B. de A. Op. cit. p. 3.

o avanço da ameaça comunista pela guerra revolucionária desencadeada com a Revolução Cubana, a estratégia psicossocial, responsável pela articulação da expressão psicossocial do poder nacional entrava no rol de prioridades. Esta expressão do poder nacional “envolve o homem, encarando-o seja como um ente isolado, seja como integrante da família e da sociedade. E [sabe-se] o homem, ou melhor, sua mente, é objetivo fundamental da guerra revolucionária.”<sup>76</sup>

A expressão psicossocial do poder nacional é a integração de todos os fatores que se manifestam por efeitos predominantemente psicológicos e sociológicos unificados na cultura de cada povo. Por cultura tem-se um significado antropológico de soma total das criações humanas, maneira de ser de um grupo social, expressão simbólica do que acontece em uma sociedade. É a grande herança da humanidade, que deve ser dirigida para o alto pensamento, com originalidade criadora. Adquirida por imitações, treinamento e aprendizagem, a cultura forma e exprime um povo.<sup>77</sup>

Em primeiro lugar, dessa definição temos a concepção de cultura trabalhada pela ESG, ou seja, uma noção que abrange todos os valores e expressões que orientam simbolicamente uma sociedade, conferindo-lhe referência histórica e devendo ser desenvolvida de forma que a sua dinâmica criativa se dirija para o “alto pensamento”. Em segundo lugar, nota-se, portanto, que a expressão psicossocial é um campo abrangente de ação cujos desdobramentos na prática dependem dos objetivos traçados. Para a ESG, na conjuntura da Guerra Fria, desde um plano geral, a estratégia psicossocial servia ao estímulo à coesão interna e à desmoralização do ânimo das populações adversárias ocupadas em interferir na coesão interna de um Estado combinando a pressão psicológica (ameaças, promessas, etc.) e as sociais (infiltrações ideológicas).<sup>78</sup> Para os militares do regime instaurado a partir de 1964, o sonho do Brasil potência reafirmado pela concepção geopolítica predominante e sustentado pela necessidade de defesa continental, agravada pela guerra revolucionária encorajada pelo episódio cubano, precisava de uma sólida estratégia psicossocial, caminho para enfraquecer todo foco de oposição a uma ideia de

---

<sup>76</sup> ESCOLA SUPERIOR DE GUERRA. Grupo de estudo n. 7. Dirigente Roberto Pannaim. **Estratégia psicossocial para o desenvolvimento face à guerra revolucionária**. Curso Superior de Guerra. In: Simpósio, III, Rio de Janeiro, 1971. p. 8.

<sup>77</sup> ESCOLA SUPERIOR DE GUERRA. Equipe da DAPs. **A Expressão psicossocial do poder nacional**. O poder psicossocial. Departamento de Estudos. C25-123-72. Rio de Janeiro, 1972. p. 14.

<sup>78</sup> TÁVORA, Gen. Juarez do Nascimento Fernandes. Documento datado de 25 de março de 1953. **Revista da Escola Superior de Guerra**, Rio de Janeiro, ano I, v. 1, n. 1, dez. 1983. p. 17.

desenvolvimento e suas implicações políticas. Dessa forma, os contornos da estratégia psicossocial vão se definindo:

Essa ação psicológica é, evidentemente, de grande importância, pois buscará desmascarar as falácias e engodos da propaganda revolucionária marxista-leninista, concomitantemente, visará a levantar o moral da população e torná-la mais confiante na ação do governo democrático.<sup>79</sup>

A concomitância entre contenção da propaganda comunista e coesão interna da sociedade (autoestima da população e confiança na ação do governo) é o próprio espírito da estratégia psicossocial tal como a ESG a concebe. Por isso, a condição de país subdesenvolvido agravou a importância da articulação psicossocial na doutrina que orientou o golpe de 64. Segundo a ESG, a visão comunista sobre a dualidade característica do mundo da Guerra Fria reduzia doutrinariamente um conflito que era, em realidade, entre o Ocidente cristão e democrático e o Oriente totalitário. A concepção comunista representava uma extensão à esfera internacional dos postulados marxistas, uma vez que as nações subdesenvolvidas passam a desempenhar o papel de proletariado explorado, ao passo que as desenvolvidas representariam o capitalismo explorador, levando, por lógica, um país subdesenvolvido, por seus antagonismos sócio-econômicos, a alinhar-se à liderança revolucionária da URSS. O subdesenvolvimento também estaria relacionado, para a ESG, em grande medida, à imaturidade política e ao comunismo, pois a democracia exigia elevado grau de desenvolvimento político-social. Curiosamente, observam que:

(...) com efeito, do predomínio do critério econômico e da atenção obsessiva com a chamada política de desenvolvimento resultam, logicamente, como correu aliás, em nosso país até abril do ano passado (1964), a procura de soluções imediatas, ilegais, violentas e ditatoriais para os problemas nacionais, com sacrifício do regime democrático e das liberdades individuais. A tese oposta que, segundo nos parece, deve merecer total apoio, salienta a importância primordial do regime político, isto é, da democracia. Nela avultam os fatores sociais como a educação, a cultura, o trabalho, a família; avulta também os fatores psicossociais do caráter e moral nacionais e de suas respectivas vigências, como a religião, o direito, as artes, etc. O conjunto caracteriza o país como pertencente à civilização ocidental, em sua expressão católica e latina.<sup>80</sup>

<sup>79</sup> ESCOLA SUPERIOR DE GUERRA. Grupo de estudo n. 7. Dirigente Roberto Pannaim. **Estratégia psicossocial para o desenvolvimento face à guerra revolucionária**. Curso Superior de Guerra. In: Simpósio, III, Rio de Janeiro, 1971. p. 11.

<sup>80</sup> ESCOLA SUPERIOR DE GUERRA. Equipe n. 4. **Importância da estratégia psicossocial nos países subdesenvolvidos**. In: Simpósio, II, Rio de Janeiro, 1965. p. 13.

Da contraposição necessária entre as ideias marxistas e a “ideologia democrática”, resultam os principais objetivos da estratégia psicossocial: integração nacional, democracia e paz social, sendo esta última “o estabelecimento da harmonia e solidariedade entre as pessoas, classes sociais e grupos primários ou secundários e a solução das grandes diferenças e conflitos entre esses elementos, sob a égide do Direito, e dos valores morais e espirituais da nacionalidade.”<sup>81</sup> Portanto, assinala-se total distanciamento do acirramento de tensões sociais e luta de classes, prática identificada com a União Soviética. Assim, para a “ideologia democrática” o primeiro elemento básico à paz social, tendo em vista que é resultado da prevalência do interesse coletivo em detrimento do individual, é a educação da pessoa e a educação do povo, conforme ilustra o esquema:



Fonte: **Revista da Escola Superior de Guerra**, Rio de Janeiro, ano III, n.7, out. de 1986. p. 174.

A educação visa à conscientização de cada indivíduo para sua integração ao todo nacional, “e essa atitude é tanto mais espontânea e compreensiva quanto mais apurada for a educação de todos.”<sup>82</sup> Ou seja, o estado de paz coletiva depende da integração nacional, do

<sup>81</sup> CARVALHO, Cel. Ferdinando de (relator). O planejamento estratégico no campo psicossocial. Conferência proferida na ESG em 08 de novembro de 1971. **Revista da Escola Superior de Guerra**, Rio de Janeiro, ano III, n. 7, out. de 1986. p. 164.

<sup>82</sup> Idem, p. 165.

envolvimento da sociedade na preservação dos valores morais, espirituais e cívicos da nacionalidade, e a educação é o instrumento que reside na base deste processo. No entanto, mais do que a educação sistemática e autoritária, desse raciocínio depreende-se a noção de que a integração nacional consiste numa tarefa de conquista de corações, para a qual os recursos são a informação e a propaganda. “E as medidas de informação e propaganda baseadas em valores democráticos constituirão, assim, a base das ações estratégicas para a coesão nacional.”<sup>83</sup> Claro que essa direção conclusiva segue o entendimento da ESG que compreende a cultura, dentro de seu significado antropológico já citado, como um conjunto de aspectos que “deve plasmar o futuro, pela implícita escolha do tipo de homem e dentro de que processo social deseja obtê-lo”<sup>84</sup> É também uma compreensão que parte de uma noção esguiana do homem brasileiro: cristão e democrata. E o governo tem o dever de preservá-lo nesta ordem, protegendo-o de ameaças externas e possibilitando-lhe que ele próprio se transforme em proteção (o oposto de inimigo interno), na medida em que confie no regime sob o qual vive. Assim, as ações da estratégia psicossocial se caracterizam, essencialmente, no âmbito interno, pela tentativa de valorização do homem, da elevação de seus valores de vida de modo a situá-lo no complexo institucional em que vive; e pela busca do fortalecimento da consciência política e conquista do apoio da opinião pública.<sup>85</sup>

A valorização do homem se processa pela educação e pela cultura. “Pela educação, o homem transforma os conhecimentos que recebe num instrumento de orientação da conduta, da formação do caráter e de projeção social.”<sup>86</sup> A cultura é entendida como um complemento ao trabalho da educação ao representar um conjunto de referências históricas e criativas, hábitos e preferências. Funciona como um elo entre o indivíduo e a sociedade permitindo que se relacionem de forma a selecionar e amalgamar as informações aos costumes. Ou seja, possibilita melhor integrar a estrutura social e conferir vida ao caráter nacional.

A opinião pública é elemento central na estratégia psicossocial, pois é capaz de difundir entre o grande público uma imagem positiva do governo e de todos os valores que este se esforce em arraigar. Tão grande é a sua importância na concepção das ações psicossociais que um dos estudos da Escola Superior de Guerra a define como princípio e fim

---

<sup>83</sup> Ibid.

<sup>84</sup> ESCOLA SUPERIOR DE GUERRA. Equipe da DAPs. **A Expressão psicossocial do poder nacional**. O poder psicossocial. Departamento de Estudos. C25-123-72. Rio de Janeiro, 1972. p. 15.

<sup>85</sup> ESCOLA SUPERIOR DE GUERRA. Equipe n. 4. **Importância da estratégia psicossocial nos países subdesenvolvidos**. In: Simpósio, II, Rio de Janeiro, 1965. p. 6-7.

<sup>86</sup> Idem.

da ação psicossocial.<sup>87</sup> Isto se explica pelo poder que tem a opinião pública de tornar-se a verdadeira força motivadora da democracia (lembra-se que a estratégia psicossocial se insere num contexto de guerra ideológica na qual qualquer ideia de inspiração marxista é identificada com o totalitarismo), por representar um juízo de valor supostamente emitido pelo público e para o seu acesso irrestrito. Logo, a opinião pública estaria exercitando a própria democracia e veiculando-a aos fatos processados em informação. Mas assim só poderia agir se também fosse conquistada pela articulação positiva da informação e da propaganda.

A democracia permite o debate e necessariamente dele depende para a formação de uma opinião pública de alta qualidade. Mas este debate tem que se realizar em termos que assegurem o respeito mútuo e a manutenção do princípio de autoridade, sem os quais se estabelece confusão, a anarquia e se propaga a subversão da ordem pública.<sup>88</sup>

A “informação” é o capital esclarecedor a ser difundido através dos veículos da comunicação humana com o intuito de despertar o interesse coletivo na solução dos problemas nacionais. Nesse sentido, a propaganda é o instrumento que apresenta a informação de forma direcionada e tem como principal função a condução da opinião pública. Porém, há neste ponto uma distinção providencial para um regime baseado na Doutrina de Segurança Nacional que opere em prol da democracia: segundo suas premissas, a propaganda se caracterizará conforme sirva ao regime totalitário ou ao liberal. No primeiro caso, a propaganda é compreendida como uma consequência técnica; caracteriza-se pelo monopólio de todos os meios de difusão de informação sistematizada e resulta na estatização do pensamento. No segundo, a propaganda serve à democracia, condição que lhe confere caráter de contrapropaganda face à propaganda adversa aos valores democráticos. A contrapropaganda “situa-se no presente e *contenta-se em lembrar que a forma de vida, pensamento e ação que sustenta tem garantido a segurança moral e material do indivíduo* (grifo nosso).”<sup>89</sup> Para completar, a contrapropaganda do regime democrático não tem como finalidade obstruir o fluxo de outras ideias e, por isso, confunde-se com a própria propaganda, pois deve conviver com a liberdade de pensamento. Qualquer mecanismo de vigilância que se

---

<sup>87</sup> ESCOLA SUPERIOR DE GUERRA. Equipe da DAPs. **A ação psicossocial na segurança nacional**. Departamento de Estudos. C25-123-72. Rio de Janeiro, 1972. p. 22.

<sup>88</sup> Idem, p. 27.

<sup>89</sup> ESCOLA SUPERIOR DE GUERRA. Grupo B do Curso de Informações. **Curso de informações**. Trabalho em grupo n. 1. Rio de Janeiro, 1959. Não paginado.

vincule à contrapropaganda não conduzirá à censura, pois pretende apenas verificar os impactos na opinião pública de ideias antidemocráticas. Como objetiva a adesão das massas, notadamente da juventude, a propaganda deve empregar os meios de maior alcance, ou seja, imprensa, rádio, cinema e televisão.<sup>90</sup>

A partir de 1968, a ditadura civil-militar passou a investir claramente em uma política de propaganda ao criar a Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP), responsável por trabalhar a imagem do Poder Executivo de forma a aproximá-la dos anseios da população, tendo em vista as contradições sociais que emergiam ao passo que o milagre econômico avançava e o clima de censura, perseguições, prisões e torturas pelas mãos do governo se agravava. A AERP tinha a função de convencer a população acerca da “missão civilizadora” de um regime que trabalhava para o desenvolvimento do País, salvando-o da desordem iminente. Tanto mais eficiente seria a propaganda quanto melhor fossem transformados os fatos em informação, ou seja, quanto melhor fossem apresentados os números positivos e as obras do milagre econômico brasileiro. Criada pelo governo de Costa e Silva, foi com Médici que a agência viveu a sua fase mais intensa, buscando aparar as duras arestas da propaganda ideológica do regime, a fim de estabelecer uma comunicação em tom democrático com a sociedade. Carlos Fico explica que no breve tempo em que a agência foi conduzida pelo coronel Hernani D’Aguiar a comunicação tentada não produzia empatia com o público, o que foi reavaliado pelo o coronel Octávio Pereira da Costa, seu sucessor que permaneceu no cargo até o final do governo Médici. Fico aponta o teor da mudança estabelecida:

Octávio Costa reformulou toda a propaganda do governo, produzindo filmes para a TV que não pareciam oficiais. Em plena ditadura, tais ‘comerciais’ falavam em participação e amor. Mostravam relações familiares idealizadas, congraçamento racial e noções de educação, higiene e civilidade. Octávio Costa era um militar intelectualizado, conhecedor de literatura brasileira e de fundamentos histórico-sociológicos inspirados em Gilberto Freyre.<sup>91</sup>

O autor ainda destaca com clareza que o trabalho de Octávio Costa apontava para certezas ufanistas, otimistas e de autoestima coletiva:

Seus filmes faziam sucesso, pois mostravam imagens belas, acompanhadas de música envolvente e quase não eram falados, sendo, em geral, finalizados

---

<sup>90</sup> Idem.

<sup>91</sup> FICO, Carlos. **Além do golpe**: a tomada do poder em 31 de março de 1964 e a ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 110-111.

por um *slogan*: ‘Ninguém segura o Brasil’; ‘É tempo de construir’; ‘Ontem, hoje e sempre: Brasil’; ‘Você constrói o Brasil’; ‘O Brasil merece o nosso amor’.<sup>92</sup>

A partir de Octávio Costa é possível começar a perceber que parte dos militares entendia que a propaganda não poderia ser rígida e impositiva; pois, do contrário, não seria coerente com os valores democráticos e não validaria um governo como seu defensor. Dentro da ESG já se vinha esboçando este cuidado, conforme os conceitos anteriormente expostos sobre propaganda e contrapropaganda. Uma agência como a AERP deveria ter sido criada logo após o golpe, tal como fora o Serviço Nacional de Informações (SNI). Porém, o próprio Castelo Branco havia vetado o projeto por acreditar que poderia lembrar diretamente o antigo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) de Getúlio Vargas.<sup>93</sup> Constante Martins observa que a AERP era parte de um sistema de propaganda que contava com meios de comunicação privados, cujo desenvolvimento se deu notadamente durante o regime, a exemplo da revista *Manchete*.<sup>94</sup> Além deste, outros vínculos com empresas privadas foram estabelecidos, como a veiculação da Construtora Mendes Junior à propaganda sobre o trabalho de integração nacional que o governo iria realizar com a construção da Transamazônica. Outro aliado importantíssimo do regime foi a TV Globo, que mesmo sendo fundada, em 1965, sob violação da lei de telecomunicações, pois parte considerável de seu capital era da empresa estrangeira Time-Life, não sofreu as devidas sanções do governo. Além de criar o *Jornal Nacional* e transformá-lo em fonte legítima de notícias, a emissora investiu com sucesso na consolidação das telenovelas (inauguradas pela extinta TV Tupi) enquanto veículos poderosos de formação da identidade nacional, ao trabalhar com uma narrativa ficcional meticulosamente ancorada em aspectos da realidade brasileira. Aliás, também com o incentivo do governo, o mercado brasileiro de aparelhos de TV cresceu rapidamente a partir dos anos 60, permitindo que a Globo desse o importante suporte de difundir apenas uma versão dos fatos.

Cabe sublinhar que o estímulo à aquisição de aparelhos de TV coincide com um plano maior do governo de desenvolvimento da infraestrutura para as comunicações em todo o País, iniciado ainda em 1962, quando as Forças Armadas passaram a participar ativamente

---

<sup>92</sup> Idem, p. 12.

<sup>93</sup> Ibid.

<sup>94</sup> MARTINS, Ricardo C. **Ditadura Militar e propaganda política**: a revista *Manchete* durante o governo Médici. 1999. 195 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Paulo, 1999.

de estudos e projetos que culminaram na aprovação pelo Congresso Nacional do Código Brasileiro de Telecomunicações (Lei 4.117, de 27 de agosto de 1962), assim atribuindo ao Estado a responsabilidade principal na implantação e operação dos serviços públicos de telecomunicações. A partir de então, notadamente após o golpe, o governo passou a ampliar a estrutura para esses serviços, concentrando no Estado a sua administração. Assim, em 1965, foi criada a Empresa Brasileira de Telecomunicações (EMBRATEL); em 1967, os poderes de concessão dos serviços de comunicação foram concentrados na União e criou-se o Ministério das Comunicações; em 1969, o Departamento de Correio e Telégrafos foi transformado em empresa pública, com a missão de executar e controlar, em regime de monopólio, os serviços postais em todo território nacional; em 1972, fundou-se a TELEBRÁS (Telecomunicações Brasileiras S.A.), com função de “holding” das telecomunicações para supervisionar um sistema de subsidiárias e associadas. Além disso, foram criadas as empresas estaduais de telefonia, destinadas a implantar e operar, em conjunto com a EMBRATEL, o Sistema Nacional de Telecomunicações, e por fim, em 1975, criou-se a Empresa Brasileira de Radiodifusão, a RADIOBRÁS.<sup>95</sup>

Mônica Kornis explica como a TV Globo se inseriu (e foi inserida) na lógica condutora das medidas tomadas pelo regime no plano da comunicação:

Beneficiada pela implantação do sistema de telecomunicações da Empresa Brasileira de Telecomunicações (EMBRATEL), a emissora, transformada agora em Rede Globo de Televisão, passou a exibir a sua programação simultaneamente em outros estados, ampliando a sua audiência. Com uma administração empresarial e boas relações junto às esferas governamentais, a Rede Globo passou a conquistar uma posição de liderança no meio televisivo exatamente a partir do início da década de 70, beneficiada sobretudo por uma modernização tecnológica impulsionada pela criação de um sistema de telecomunicações que se apoiava na política de integração nacional preconizada pelo regime militar.<sup>96</sup>

Para o cinema, a propaganda governamental se refletiu, por um lado, em uma manobra mais evidente que coordenou a AERP, o Instituto Nacional de Cinema (INC) e o Serviço de Censura de Diversões Públicas. À AERP também coube indicar os assuntos educativos dos filmes de curtíssima duração a serem comprados ou produzidos pelo INC, a fim de cumprir o estabelecido no Decreto-Lei nº 483, de 03 de março de 1969, ou seja, a

---

<sup>95</sup> MATTOS, Haroldo C. Política de Comunicações. Conferência realizada na Escola Superior de Guerra, em 11 de julho de 1984. **Revista da Escola Superior de Guerra**, Rio de Janeiro, ano II, v. II, n. 5, abr. 1985. p. 9-15.

<sup>96</sup> KORNIS, Mônica A. Ficção televisiva e identidade nacional: o caso da Rede Globo. In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias T. (Org.). **História e cinema**. Dimensões históricas do audiovisual. 2ª. ed. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2011. p. 101-102.

obrigatoriedade de inclusão desses curtas-metragens no início dos cinejornais brasileiros (jornais de atualidades) e sua exibição em todos os cinemas existentes no território nacional. Os curtas seriam classificados pelo INC como de “Utilidade Pública”, uma vez que já houvesse passado pelo crivo da AERP, e seriam distribuídos pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal. Pode-se dizer que esta era a forma explícita de propaganda oficial do governo nas telas de cinema.

Enquanto Médici executava medidas no campo do ensino escolar, como o estabelecimento da obrigatoriedade da disciplina de Educação Moral e Cívica nas escolas de todos os graus e modalidades do país, a AERP seguia investindo em fazer o povo aspirar ao desenvolvimento tal como o governo o vinha conduzindo. Flávia Seligman lembra que “uma das técnicas mais eficientes da AERP consistiu em associar futebol, música popular, Presidente Médici e progresso brasileiro.”<sup>97</sup> A possibilidade de conquista do tricampeonato mundial de futebol pela Seleção Brasileira foi oportunamente trabalhada para canalizar o clima de esperança e associá-lo ao crescimento econômico do país, projetar uma unidade nacional em campo e familiarizar a figura de Médici, ao mostrá-lo como torcedor do Grêmio ou acompanhando uma partida de futebol com um radinho de pilha junto à orelha, imagem tão comum no grande público. Antes da Copa do Mundo de 70, o técnico que treinou a Seleção para a sua classificação, João Saldanha, foi afastado por ser considerado comunista e substituído por Zagallo; e para o México seguiu a Seleção de grande apelo popular, pois era integrada por nomes como Pelé, Tostão, Jairzinho e Clodoaldo. Com eles seguiam simbolicamente os 90 milhões de brasileiros do milagre econômico democrático. O hino oficial da Copa, composto por Miguel Gustavo exaltava: “*Noventa milhões em ação, pra frente, Brasil do meu coração! Todos juntos vamos pra frente, Brasil, salve a Seleção !...tudo é um só coração!*”. Com o pesado investimento em infraestrutura para a comunicação, a EMBRATEL, em plena expansão, registra como marco a transmissão da Copa do Mundo para o País.

Sob essa atmosfera, não é surpreendente que a indústria cultural tenha explorado as oportunidades. Assim, surgiram filmes como *Isto é Pelé* (1974), de Eduardo Escorel e Luiz Carlos Barreto, tendo a Rede Globo de Televisão como coprodutora, e a aplaudida música da dupla Dom e Ravel, *Eu te amo, meu Brasil*, que acariciava os ouvidos do governo e animava o grande público: “*Eu te amo, meu Brasil, eu te amo. Ninguém segura a juventude do Brasil.*

---

<sup>97</sup> SELIGMAN, Flávia. Organização, participação e política cinematográficas brasileira nos anos 70. *UNIREVISTA*, São Leopoldo, v. 1, n. 3, jul. 2006.

*As tardes do Brasil são mais douradas-mulatas, brotam cheias de calor. A mão de Deus abençoou. Eu vou ficar aqui porque existe amor.*” Esta última frase soa como uma lição de propaganda ao slogan “*Brasil, ame-o ou deixe-o*”, que não eram palavras da AERP, senão da Operação Bandeirantes (Oban), uma vez que o trabalho da AERP sob a coordenação de Octávio Costa era criticado por representantes da linha mais dura por realizar malabarismos desnecessários. No entanto, Costa parecia encarar com mais engenhosidade a guerra psicológica, e sua estratégia seguia os preceitos da DSN, adequando-a ao tempo, no sentido de exercê-la como uma contrapropaganda democrática. Em consequência, a partir de 1969 e, sobretudo durante o governo Médici, a AERP levou com seriedade a tarefa de deslocar para cada cidadão a segurança nacional, buscando comprometê-lo com o desenvolvimento do País ao tentar identificar a sua autoestima com a do governo, em vez de dar o ultimato: Brasil, ame-o ou deixe-o.

Paralelamente à produção de informações, havia o intenso controle da “livre” informação, realizado pelo Serviço Nacional de Informações e suas extensões, as DSIs (Divisões de Segurança e Informações) e as ASIs (Assessorias de Segurança e Informações), que produziam informativos para o SNI a partir dos ministérios civis e dos organismos e empresas federais. Além dessas, foi criado quase que secretamente o Centro de Informações no Exterior (CIEEX), que contava com uma rede de diplomatas brasileiros em diversos países encarregados de vigiar no exterior os brasileiros exilados que se articulavam em protesto ao regime e o denunciavam aos meios jornalístico, estudantil, cinematográfico, etc.

Na esfera internacional a estratégia psicossocial também apresenta seus desdobramentos, dadas as relações de dependência que se estabelecem entre os Estados em função de suas políticas nacionais. Dessa forma,

não apenas a opinião pública nacional, como também a opinião pública internacional devem ser levadas em linhas de conta. A desconsideração da opinião pública mundial tem ocasionado sérios problemas para grandes nações cujo prestígio fica abalado substancialmente pelas atitudes desaprovadas no concerto multinacional.<sup>98</sup>

Esta constatação é um tanto precipitada, embora seja possível pressupor o seu significado para a doutrina da ESG. Morgenthau, avaliando a possibilidade de existência de uma opinião pública mundial no sentido de um consenso sobre determinadas questões

---

<sup>98</sup> ESCOLA SUPERIOR DE GUERRA. Equipe da DAPs. **A ação psicossocial na segurança nacional**. Departamento de Estudos. C25-123-72. Rio de Janeiro, 1972. p. 27-28.

internacionais fundamentais, conclui que não existe opinião pública se esta se definir pelo desencadeamento de reações espontâneas de reprovação frente a um ato governamental contrário a esse consenso.<sup>99</sup> Para o autor, isto se deve à constatação de que “as mesmas concepções morais e políticas costumam assumir significados distintos em ambientes diversos.”<sup>100</sup> Portanto, na prática das relações internacionais como resultado dos interesses nacionais, há sempre a possibilidade de existirem dois pesos e duas medidas. A sintonia entre o que percebem setores dominantes nos seus respectivos países e a leitura que disso se faz no exterior pode não existir. Em determinadas conjunturas, isto pode implicar em isolamento no plano internacional, ou em um espaço regional reduzido.

A defesa da democracia, refúgio moral da ditadura civil-militar, não poderia ser legitimada diante do meio internacional com os mesmos mecanismos de repressão que operavam no âmbito interno, tampouco a partir da propaganda ufanista moldada ao perfil da massa brasileira. O descrédito intelectual e ético com que, em última instância, o regime tratava a população interna, refletiu no exterior na forma de idiosincrasias quanto aos princípios inerentes a um país ocidental democrático, tendo em vista que a opinião pública, sobretudo das sociedades das potências ocidentais, tinha relativa influência no processo de formulação da política externa destes países. Amado Cervo e Clodoaldo Bueno confirmam esse desdobramento:

O regime militar e sua radicalização comprometeram a imagem do país no exterior, subtraindo credibilidade a sua ação: a Venezuela rompeu as relações diplomáticas com o Brasil, o governo dos Estados Unidos inquietava-se com as medidas de exceção e a Europa exigia intensa ação diplomática brasileira para ‘desfazer equívocos’.<sup>101</sup>

É essa dinâmica gerada a partir da formação dos interesses nacionais e sua relação com o meio internacional que está implícita na caracterização da estratégia psicossocial para o âmbito externo. São essencialmente dois os instrumentos desta estratégia, e caracterizam-se pela sua finalidade: penetração cultural e ideológica, um instrumento de ação estratégica que tem por objetivo despertar simpatias da opinião pública de outra nação enfatizando afinidades culturais e ideológicas, bem como coincidências de pontos de vista e de atitudes históricas; e a propaganda, recurso destinado a obter a simpatia da opinião pública

---

<sup>99</sup> MORGENTHAU, H. Op. cit., p. 483-487.

<sup>100</sup> Idem, p. 487.

<sup>101</sup> BUENO, Clodoaldo; CERVO, Amado Luiz. Op. cit., p. 373.

mundial e a conquista de aliados.<sup>102</sup> No entendimento processado no interior da ESG, essas duas vias de ação apresentam desdobramentos particulares nos países subdesenvolvidos, devido aos limites materiais impostos por esta condição. Nem por isso, no entanto, podem deixar de ser exploradas. De cunho ostensivo, devem assinalar o esforço para adquirir prestígio internacional e conquistar a amizade de outros países; porém, tais ações não devem implicar na quebra de qualquer princípio de boa vivência internacional e deverão estar sempre condicionadas à situação interna do Estado atuante.<sup>103</sup> Ou seja, para os países que, em dado momento, assumam um ativismo anticomunista, este é um dos fatores determinantes na forma como pretendem ser reconhecidos no exterior e na orientação de como funcionará como elo de inserção, integração ou aprofundamento de relações.

Enquanto país subdesenvolvido, a eficiência de sua penetração cultural e de sua propaganda dificilmente será comparável a dos serviços de propaganda das grandes potências. Não obstante, reconhece-se que valores humanos elevados, como os artísticos – música, pintura, cinema – e literários podem e devem ser “utilizados” para servir como embaixadores da cultura e do caráter nacionais, assim como as atividades esportivas e as realizações científicas, enquanto veículos universais, podem captar amizades e simpatias no âmbito internacional. Tais instrumentos, inegavelmente, podem ser empregados na abertura de caminhos para as alianças diplomáticas.<sup>104</sup>

O que fica visível nas considerações dos estudos realizados na ESG é que havia a noção do poder de influência dos instrumentos de ação psicossocial na apresentação da imagem do País no exterior e da importância de se adotar, no mínimo, uma política de prestígio internacional coerente com os compromissos do País. Não se nota nenhuma pretensão de difundir no sentido de sobrepor a cultura brasileira sobre outras, até mesmo pelas limitações de recursos. Do que se trata, em última instância, é de potencializar como propaganda positiva a produção e o uso de bens culturais que, reconhecidos como tal no exterior, possam ser utilizados como capital político na conquista de simpatias e apoio da “opinião pública internacional”. No caso específico do cinema, sua menção não causa grande espanto, tendo em vista o valioso veículo de condução de valores que representa. Não obstante a pouca atenção recebida pela doutrina da ESG, o cinema ganharia novo espaço com

---

<sup>102</sup> ESCOLA SUPERIOR DE GUERRA. Equipe n. 4. **Importância da estratégia psicossocial nos países subdesenvolvidos**. In: Simpósio, II, Rio de Janeiro, 1965. p. 10.

<sup>103</sup> Idem, p. 8.

<sup>104</sup> ESCOLA SUPERIOR DE GUERRA. Equipe n. 4. **Importância da estratégia psicossocial nos países subdesenvolvidos**. In: Simpósio, II, Rio de Janeiro, 1965. p. 8-9.

a instauração do golpe de 64, seguindo o mesmo caminho de revisão sofrido pela propaganda oficial.

## 2. O FOMENTO AO CINEMA: A DITADURA E A EMBRAFILME

No prefácio de *Artes e manhas da EMBRAFILME*, obra de Tunico Amancio, uma das poucas escritas em atenção exclusiva à extinta estatal, José Carlos Avellar alerta: “Difícil conversar sobre cinema [brasileiro] sem passar pela EMBRAFILME. Difícil conversar sobre a EMBRAFILME sem passar pelos preconceitos e mal entendidos provocados pelo desconhecimento do que foi a Empresa Brasileira de Filmes S/A.”<sup>105</sup> Se há razões para o mergulho investigativo na relação entre Estado e cinema brasileiro durante a ditadura civil-militar, a criação desta estatal para o cinema é a maior de todas. Não somente pelas conquistas de mercado vinculadas à sua atuação, como também, e essencialmente no caso deste trabalho, pelo seu curioso posicionamento em meio a um fogo cruzado entre a permissividade aliada à produção estimulada e a restrição pela censura – quase – implacável de um mesmo Estado. Se, conforme sustenta Melina Marson<sup>106</sup>, há uma estreita relação entre as obras fílmicas e suas condições de produção, um modelo de financiamento direto do Estado, tal como foi o da EMBRAFILME, em plena ditadura civil-militar, suscita, mais do que curiosidades, a necessidade de um olhar complexo sobre o fato, que ultrapassa os interesses da classe cinematográfica. Tal importância se amplia quando se considera que a empresa tinha como grande objetivo estatutário a promoção do filme brasileiro no exterior.

Tendo suas atividades encerradas pelo governo Collor, em 1990, a EMBRAFILME representou um dos mais importantes ciclos da história do cinema brasileiro, ao menos no que tange à presença estatal na regulação, fomento e distribuição da atividade cinematográfica, além de atuar no intento de abrir caminhos para a cinematografia nacional no mercado internacional.

---

<sup>105</sup> AMANCIO, Tunico. **Artes e manha da EMBRAFILME**: cinema estatal brasileiro em sua época de outro (1977-1981). Niterói: EdUFF, 2000.

<sup>106</sup> MARSON, Melina I. **Cinema e Políticas de Estado**: da EMBRAFILME à Ancine. São Paulo: Escrituras Editora, 2009. p. 11.

Durante mais de duas décadas de atuação, entre 1969 e 1990, a EMBRAFILME foi responsável pela regularidade da produção do cinema no Brasil, por meio do financiamento da produção, da garantia da exibição (pela obrigatoriedade instituída via cota de tela para o produto nacional) e da distribuição dos filmes brasileiros. Além disso, em seu período mais produtivo, a EMBRAFILME ajudou a proporcionar o encontro do filme nacional com o público, durante meados dos anos 70 e início dos anos 80, quando o cinema brasileiro bateu recordes de público (...).<sup>107</sup>

Apesar de todas as críticas disparadas à empresa, o ciclo que se seguiu ao da EMBRAFILME foi chamado, não por acaso, de “Cinema da Retomada”, visto os quatro anos de crise produtiva que os cineastas brasileiros enfrentaram após o seu fechamento até a estreia de *Carlota Joaquina* (Carla Camurati, 1995). O fim da empresa evidenciava a sua importância para o cinema brasileiro ao passo que também revelava a sua fragilidade comercial – o que também pode ser entendido como uma especificidade –, uma vez que ficava claro com a crise econômica do final da década de 70 que a atuação da estatal não havia alcançado um de seus principais fins: tornar a atividade cinematográfica brasileira autossustentável.

É difícil aplicar uma metodologia investigativa e chegar a uma resposta satisfatória acerca do por que o cinema brasileiro, desde o ponto de vista da autossustentabilidade, não deu certo. Não corresponde, ademais, ao objetivo deste trabalho. No entanto, a reflexão sobre a questão permite entender melhor alguns momentos desta trajetória, em especial, o ciclo do Cinema Novo, anterior ao golpe de 64 e peça fundamental para o conjunto deste estudo. Para este exercício reflexivo, é impossível ignorar a estruturação internacional do cinema como atividade econômica predominantemente caracterizada pela atuação dos Estados Unidos, tendo em vista o seu forte e desfavorável reflexo no Brasil e a forma como diversos cineastas e profissionais brasileiros correlatos à área reagiram a essa configuração.

O ciclo conhecido como Cinema Novo trouxe à tona um grupo de cineastas que desejava fazer cinema com mais honestidade e respeito à diversidade (não apenas cultural, mas também estética) do que aquele disseminado pelo modelo dos grandes estúdios hollywoodianos. Esse desejo haveria de ser traduzido em rolos que, em princípio, descompassariam com a lógica do mercado na qual, fatalmente, já havia entrado o ato de ir ao cinema. Então, como sobreviver de produção cinematográfica? Talvez, por isso, não obstante a dificuldade de se encontrar respostas ao problema da autossustentabilidade da produção

---

<sup>107</sup> MARSON, Melina Izar. Op. cit., p. 18.

cinematográfica brasileira, o cinema nacional não tenha encontrado o caminho da continuidade progressiva em sua tarefa produtiva e, portanto, desde esse ponto de vista, não tenha dado certo. Por isso também, por essa concepção não comercial do produto fílmico – embora não generalizada entre os produtores e diretores brasileiros –, o cinema brasileiro solicitou tanto a presença do Estado em seu desenvolvimento. Este é um aspecto muito forte na sua história, especialmente a partir da década de 50, quando começam a surgir as primeiras organizações da classe cinematográfica. Foi este aspecto que levou parte do Cinema Novo a dialogar com o Estado ditatorial pós-64, conquistando um protagonismo intrigante na conformação do que foi a Empresa Brasileira de Filmes S/A.

## 2.1. O cinema brasileiro no pré-golpe de 64

*“Cinema is the ultimate pervert art.  
It doesn't give you what you desire:  
It tells you how to desire.”*  
(Slavoj Zizek)

Em 1885, quando Lumière lançava na França o seu *cinematographo* não dimensionava que havia projetado o início material da indústria cinematográfica, uma vez que os fins do inventor eram unicamente científicos. De instrumento voltado a auxiliar pesquisas científicas ao reproduzir o movimento da vida, o cinematógrafo transformou-se em ferramenta de projeção da realidade em suas infinitas movimentações e apelos estéticos direcionados. Não é fácil imaginar o que significou o primeiro contato daquelas pessoas com as primeiras imagens rodadas, pois os pesquisadores de hoje já nasceram acostumados à televisão e, muitos, ao cinema; mas não há dúvidas de que foi aberto um caminho sem volta.

O poder de apreensão e condução de olhares da imagem em movimento, sobretudo quando combinada às circunstâncias sonoras de sua captação e efeitos sonoros posteriores, é incrivelmente arrebatador. A exploração desse fértil e poderoso campo esteve, desde o princípio, predominantemente nas mãos daqueles cujas condições materiais eram favoráveis a executar uma atividade que exigia – e exige – um mínimo de recursos. Tal condição resultou na projeção não apenas da realidade, como também – e principalmente – na multiplicação de realidades possíveis e/ou desejáveis. Duas grandes questões a partir daí se desdobram e estão por trás de toda a máquina criada ao redor do cinema: desejáveis por quem

e para quê? As respostas que se desenvolvem até hoje a estas perguntas são inúmeras, baseadas em estudos de caso que partem das pioneiras empresas francesas e das poderosas *majors* estadunidenses, chegando à *Bollywood* indiana; ou da esfera estatal, transitando pelos emblemáticos casos dos governos dos Estados Unidos, França, Alemanha, União Soviética e Cuba, e alcançando o despertar das cinematografias latino-americanas amparadas por leis estatais de incentivo ao audiovisual. No entanto, essa densa e multifacetada trajetória da reprodução da imagem em movimento pelo mundo tem seu sopro inicial assim definido por Jean-Claude Bernardet:

[O final do século XIX] é a grande época da burguesia triunfante; ela está transformando a produção, as relações de trabalho, a sociedade, com a Revolução Industrial; ela está impondo seu domínio sobre o mundo ocidental, colonizando uma imensa parte do mundo que posteriormente viria a chamar-se Terceiro Mundo. No bojo de sua euforia dominadora, a burguesia desenvolve mil e uma máquinas e técnicas que não só facilitarão seu processo de dominação, a acumulação de capital, como criarão um universo cultural à sua imagem. Um universo cultural que expressará o seu triunfo e que ela imporá às sociedades, num processo de dominação cultural, ideológico e estético. Dessa época, fim do século XIX, início [do XX], datam a implantação da luz elétrica, a do telefone, do avião, etc., e no meio dessas máquinas todas, o cinema será um dos trunfos maiores do universo cultural. A burguesia pratica a literatura, o teatro, a música, etc., evidentemente, mas essas artes já existiam antes dela. A arte que ela cria é o cinema.<sup>108</sup>

A expansão da burguesia se sustentava, entre outros fatores, em uma classe de trabalhadores mergulhada diariamente em cansativas jornadas de trabalhos braçais repetitivos. Portanto, completa o quadro descrito por Bernardet a seguinte observação de Leonardo Brant:

O novo padrão comportamental dos povos oriundos da recém-constituída revolução industrial exigia lazer, distração, entretenimento. Algo que desviasse o trabalhador de sua condição de máquina. Que o fizesse sonhar, se descolar da dura realidade, como a personagem de *A Rosa Púrpura do Cairo*, de Woody Allen. Deslocada de sua vida cotidiana, marcada por violência doméstica e sua recém-adquirida condição de desempregada, ela embarca em repetidas sessões de cinema, que a fazem embarcar em delírio esquizofrênico.<sup>109</sup>

O cinema nasceu num afã tecnológico que modificou também o entretenimento e a própria arte, cuja transformação ao patamar do que passou a ser chamado de indústria

<sup>108</sup> BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2004. p. 15.

<sup>109</sup> BRANT, Leonardo. **O nascimento de uma Nação**. Disponível em: <<http://www.culturaemercado.com.br/pontos-de-vista/o-nascimento-de-uma-nacao/>>. Acesso em: 25 jan. 2012.

cultural pelos filósofos Theodor Adorno e Max Horkheimer revelou o seu poder de ocultar dirigismos massificadores por meio da estética. É justamente o produto dessa euforia que atravessou a história do cinema brasileiro desde o princípio. Os franceses foram os primeiros a produzir filmes para a exploração comercial do cinematógrafo. Os trustes horizontais desmontados pelas produtoras cresciam a partir do pioneiro empresário Charles Pathé e impulsionaram encadeamentos entre produção, distribuição, exibição e público, algo crucial para a autossustentabilidade do cinema. Companhias distribuidoras iam surgindo motivadas pelo rentável negócio cinematográfico, que se fundamentava na locação de películas (concessão para exibição) aos exibidores, permitindo a difusão dos filmes produzidos na França, Alemanha e Estados Unidos. Por isso,

o desenvolvimento do elo de distribuição foi vital para a ascensão da indústria cinematográfica no mundo. Ao longo dos anos, o distribuidor passou a ser o elo chave para que a cadeia produtiva obtivesse o máximo de receita. Diante disso, grandes companhias, como a Pathé, tendo capital para isso, optaram por concentrar as três etapas do processo produtivo, multiplicando o faturamento, ao compor trustes verticais. Essa lógica de concentração de poder se manteve e alcançou seu auge em Hollywood.<sup>110</sup>

No início do século XX, outros estúdios foram erguendo-se em outros países europeus e nos Estados Unidos. Mas foi a ascensão de uma verdadeira indústria cinematográfica neste último, especificamente na Hollywood dos produtores que, fugindo das imposições das patentes de Thomas Edison, estabeleceram-se em Los Angeles, que interferiu substancialmente na história mundial do cinema. Nada do que a partir daí se sucedeu com a indústria hollywoodiana foi acidental, tanto em termos de lucros quanto em consequências culturais. Hollywood não se tornou o símbolo da fabricada cultura estadunidense por acaso. Houve um consenso entre esses produtores resultante na multiplicação de filmes de fácil assimilação e poder de fisgar o espectador pelo seu ponto de distração, colocando na tela não aquilo que é, mas aquilo que gostaria de ser: uma perfeição impossível rodeada de enfeites materiais que as fábricas dos Estados Unidos produziam a todo vapor. Por isso, Hollywood teve o respaldo do Estado.

A nascente cadeia produtiva cinematográfica deste reduto em Los Angeles, assim como toda a indústria estadunidense, teve a sua primeira grande brecha de expansão internacional frente ao protagonismo econômico europeu, após a Primeira Guerra Mundial,

---

<sup>110</sup> MATTA, João Paulo R. Marcos histórico-estruturais da indústria cinematográfica: hegemonia norte-americana e convergência audiovisual. In: ENECULT – ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, IV, 2008, Salvador.

momento em que a produção europeia precisou atender às necessidades de reconstrução de seus países. Com modos certos (para os fins aos quais se propõe a indústria hollywoodiana) de se contar histórias, de se produzir filmes e também de distribuí-los, o modelo de cinema predominante nos Estados Unidos, o de Hollywood, cujas bases também compreendiam trustes horizontais e verticais, lançou-se, logo em 1915, à conquista do mercado mundial. Esse movimento de expansão se deu com a consciência de que o contexto era propício à inserção de novidades e hábitos de entretenimento, pois as pessoas ainda não tinham muitas escolhas.<sup>111</sup> A tríplice aliança produção-distribuição-exibição foi consolidando-se com um apurado senso estratégico logo encampado pelo Estado, cujo Departamento de Defesa já contava, em 1927, com uma seção especial para a articulação das produções hollywoodianas.<sup>112</sup> Antes disso, em 1925, foi erguida a *Motion Pictures Association of America* (MPAA) para a coordenação e representação da união cinematográfica dos Estados Unidos. Para Hennebelle<sup>113</sup>, a MPAA foi um dos quatro elementos fundamentais para o lançamento de Hollywood ao mundo no período entre guerras. Nesse ínterim, segundo o autor, além da criação da MPAA, destaca-se a prática do *brain drain*, uma investida para o enfraquecimento dos cinemas europeus; a inundação planejada dos mercados externos; e a disposição de recursos para investir pesadamente no cinema falado.

Após a Segunda Guerra Mundial, a janela para a expansão do cinema estadunidense pelo mundo foi ainda mais crucial do que a aberta após o primeiro grande conflito. Em 1946, a MPAA evoluiria para *Motion Pictures Export Association of America* (MPEAA). Em tempos de Plano Marshall, a MPEAA fora apelidada de “Pequeno Departamento de Estado” ou “Ministério do Exterior”, tamanha a expressividade de sua atuação na conquista de mercados, na assinatura de acordos e numa verdadeira representação diplomática dos interesses cinematográficos estadunidenses em outros países, persuadindo, inclusive, os governos para que flexibilizassem leis de proteção de seus mercados. Hennebelle traz as conhecidas palavras do primeiro presidente da MPEAA, Eric Johnston, que oferecem uma noção do perfil da organização:

Nossos filmes ocupam cerca de 60% do tempo de projeção nos países estrangeiros. Se um desses países tenta nos impor restrições, procuro o

---

<sup>111</sup> CTRL-V, Vídeo Control. Direção: Leonardo Brant. Argentina, Brasil, Espanha e Estados Unidos: Deusdará e TV Cultura, 2011. 54 min. Ver mais em: <<http://ctrl-v.net/>>.

<sup>112</sup> BRANT, Leonardo. Op. Cit.

<sup>113</sup> HENNEBELLE, Guy. **Os cinemas nacionais contra Hollywood**. Tradução de Paulo Vidal e Julieta Viriato de Medeiros. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 30-31.

ministro da Fazenda e lhe mostro, sem ameaças, que simplesmente nossos filmes mantêm abertas mais da metade das salas. Isso proporciona empregos e, portanto, constitui um apoio considerável para a economia do país, qualquer que seja ele. Lembro também ao ministro da Fazenda os impostos que estas salas representam. Caso o ministro não queira entender esses argumentos, ainda posso utilizar outros meios adequados. (...) Mas se duas ou três companhias americanas não acompanham o mesmo jogo, se aceitam as restrições impostas por um governo estrangeiro, meus argumentos perderão força junto ao ministro. É indispensável formarmos uma frente única.<sup>114</sup>

Nos Estados Unidos, o governo deu suporte ao que a iniciativa privada soube projetar e executar com indiscutível habilidade. “O cinema [estadunidense] desenvolveu inegável competência industrial e mercadológica, mas também estética e técnica, conseguindo, como nenhuma outra cinematografia até então, corresponder às expectativas do público de cinema.”<sup>115</sup> Na verdade, o grande feito de Hollywood foi o de forjar essas expectativas de forma a sustentar uma demanda crescente por seus filmes. Mais que isso, Hollywood mostrou à grande parte do mundo o que ver e desejar da realidade, ao passo em que mostrava o que desejar no cinema. É inegável a constatação de que o cinema dos Estados Unidos foi um forte recurso para a impressão de sua força política e econômica no mundo.

À história da hegemonia do cinema estadunidense está, portanto, vinculada a história de outros cinemas nacionais, na medida em que fazer um grande filme definiu-se primeiramente em contar uma história tal como Hollywood o fazia, concepção legitimada por diversos públicos. Em consequência, a busca pela democratização da produção e da inserção dessas nacionalidades nos processos criativos dificilmente fora concluída, pois a cada inovação do centro cultural hegemônico, novas contradições eram geradas entre este e aqueles cuja apropriação material e estética dos meios de produção cinematográfica não estava tão amadurecida.<sup>116</sup> Ou seja, essa questionável noção de amadurecimento dava-se, em primeiro lugar, pela capacidade do filme de dialogar com o grande público entrando nos negócios das distribuidoras e dos exibidores.

No Brasil, o desconforto com essa concepção de maturidade produtiva acabou dividindo opiniões a respeito do conceito de cinema. Assim, surgiram cineastas para os quais o fazer fílmico estaria orientado pela noção de produto artístico, não de produto de entretenimento, como para os grandes estúdios de Hollywood. Portanto, outro aspecto da história do cinema se estende. Apesar da consciência que se tem a respeito do apelo

---

<sup>114</sup> JOHNSTON apud Hennebelle. Op. cit., p. 32.

<sup>115</sup> MATTA, João Paulo R. Op. cit.

<sup>116</sup> CTRL-V, Vídeo Control.

propagandístico da indústria cinematográfica estadunidense, tanto para vender mais filmes quanto para vender e dizer como verdade o que mais os Estados Unidos quiserem, não pretendem os articuladores desta indústria expor a artificialidade de sua narrativa e de sua estética. Isto quer dizer que a propaganda embutida num cinema como o de Hollywood, ou seja, impositivo de uma determinada percepção de mundo, esforça-se para envolver o espectador sorrateiramente. Neste sentido, a história do cinema é também e em larga medida, como conclui novamente Jean-Claude Bernardet,

a luta constante para manter ocultos os aspectos artificiais do cinema e para sustentar a impressão de realidade. O cinema, como toda área cultural, é um campo de luta, e a história do cinema é o esforço constante para denunciar este ocultamento e fazer aparecer quem fala.<sup>117</sup>

A relação dos cinemas nacionais com o produto fílmico dos Estados Unidos demonstra que há dois lados de uma mesma moeda. Se em países como os Estados Unidos, onde a produção cinematográfica se pretende universal, predomina a necessidade de seduzir um mercado mundial com roteiros, linguagens e estéticas que se revestem de certa artificialidade, sendo necessário o ocultamento e a elaboração de mensagens subliminares, em outros, como no Brasil, o cinema se traduz numa relação de enfrentamento.<sup>118</sup> Não obstante, a história da produção cinematográfica brasileira não representou esse esforço de denúncia até meados da década de 50. Isto não quer dizer que o cinema brasileiro não tenha empreendido até então diversas tentativas, com alguns momentos de êxito, de construir sua própria imagem na tela. Foram, no entanto, em geral, manobras com fins comerciais; foram intentos de jogar o jogo do mercado cinematográfico obedecendo a regras de concorrência já ditadas – e não pela produção brasileira. A especificidade trazida pelos jovens realizadores a partir do final dos anos 50 e início dos 60 é a luta não apenas para vencer o produto estrangeiro no mercado interno, democratizando a produção e a exibição, mas também para reeducar este mercado com nova linguagem e estética e abrir-lhe os olhos para o que de demasiadamente ilusório havia naquele cinema industrial importado. É claro que essa nova proposta de cinema carregava o intento de formação de opinião. Porém, não se desejava escondê-lo: era um cinema de despertar. Era um novo cinema: o Cinema Novo, um período de efervescência significativa especialmente em face aos episódios que o sucederam, mas que, de certa forma,

---

<sup>117</sup> BERNARDET, Jean-Claude. Op. cit., p. 20.

<sup>118</sup> Esta afirmação é elaborada tendo em vista a possibilidade de construção e consolidação de um cinema nacional. Não está em questão, neste momento, a linguagem estética ou o conteúdo dos filmes.

deram-lhe continuidade. Em síntese, o que se percebe até meados da década de 50 é que a produção cinematográfica brasileira caminhava com seus passos de país subdesenvolvido o trajeto sugerido pela economia internacional do cinema, esta cuja estruturação já posicionava o Brasil como ponto de exibição em detrimento de sua criatividade. A partir dos anos 50, um grupo de cineastas propõe o questionamento dessa estrutura internacional da economia do cinema.

O cinema brasileiro não iniciou tardiamente a sua história. Pouco mais de um ano após o lançamento do cinematógrafo na França, a nova invenção chegou ao Brasil, em 1896. Para Paulo Emílio Sales Gomes, a história do cinema brasileiro sempre foi, em primeira instância, uma trajetória marcada pelas circunstâncias provocadas pelo subdesenvolvimento do país: “O atraso incrível do Brasil, durante os últimos cinquenta anos do século passado [XIX] e outro tanto deste [XX], é um pano de fundo sem o qual se torna incompreensível qualquer manifestação da vida nacional, incluindo sua mais fina literatura (...).”<sup>119</sup> Desde o princípio, o cinema brasileiro expressou uma luta material que posteriormente transformou-se também em conceitual. Em realidade, tal constatação é válida após o fim da chamada Bela Época do cinema brasileiro – de 1908 a 1911, segundo Sales Gomes. Até o fim desse breve período, pode-se dizer que, em função de um público ainda não condicionado por nenhum padrão de filme, a jovem e espontânea produção brasileira não sentia as assimetrias que logo começariam a emergir em relação às produções estrangeiras.

Embora o cinematógrafo tenha desembarcado cedo no Brasil, sua exploração comercial não foi imediata devido a uma questão de infraestrutura: não havia produção de energia elétrica capaz de suprir o funcionamento de salas de cinema, tampouco em grande número. Apenas no final da primeira década do século XX essa carência foi corrigida e começaram a pipocar salas de exibição no eixo Rio-São Paulo para a apresentação de fitas importadas da Europa e dos Estados Unidos, além dos primeiros filmes brasileiros cuja produção foi crescente – pois absorvida pelo consumo – entre 1908 e 1911, a já mencionada Bela Época. Nesse pequeno período, as filmagens cresceram de imagens naturais, as chamadas “vistas”, a reconstrução de crimes passionais, filmes, curtos ou longos, sobre temas religiosos, fatos políticos e costumes populares, como o Carnaval do Rio de Janeiro, além dos chamados “filmes cantados”, cujas imagens eram acompanhadas pelas vozes de atores posicionados atrás da tela. Tanto a exploração inicial da atividade exibidora quanto as primeiras aventuras no campo da produção de filmes foram encabeçadas por imigrantes no

---

<sup>119</sup> GOMES, Paulo Emílio S. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 1996. p. 8.

Brasil, principalmente italianos. Na década que se seguiu ao final da Bela Época, apesar da escassa produção brasileira, esse quadro foi se diluindo com a incorporação de brasileiros interessados pelo desafio de produzir cinema.

Entre o fim da Bela Época do cinema brasileiro e o início dos anos 20, materializam-se as circunstâncias externas que interfeririam decisivamente no desenvolvimento do cinema brasileiro. Com o avanço de Hollywood nas atividades de distribuição e exibição de outros países, chegavam ao Brasil as companhias cinematográficas Paramount, Universal, Warner e outras. A atuação dessas empresas fez do cinema – uma atividade cultural – uma atividade em conformidade com as formas capitalistas. No Brasil, um país de inserção periférica no capitalismo, os setores de distribuição e exibição nacionais inseriram-se com êxito no processo produtivo do cinema brasileiro, pois estavam articulados com os monopólios estrangeiros no mercado interno. Em contrapartida, o setor da produção, da realização de películas nacionais, seguiu os tropeços e dificuldades da indústria nacional propriamente dita. Aqueles aventureiros e até apaixonados exibidores do início do século XX evoluíram, apoiados na produção dos EUA, na direção do capitalismo competitivo e foram estabelecendo barreiras cada vez mais difíceis aos produtores nacionais de aproximação com o público e, portanto, de sobrevivência.

A produção cinematográfica brasileira, como outras cinematografias nacionais, foi marcada por ciclos, batalhas de uma luta pela autossustentabilidade. Após a Bela Época, até os primeiros anos da década de 20, o período foi muito pouco fértil, com destaque para algumas filmagens inspiradas em obras da literatura brasileira, não chegando, no entanto, a compreender um ciclo marcante. A partir de 1920, surgiram e sobressaíram-se os chamados ciclos regionais, além dos tradicionais polos produtores, embora ainda em desenvolvimento. Assim, além do Rio de Janeiro e de São Paulo, tivemos os ciclos de Campinas (SP), Recife (PE), Belo Horizonte e Cataguases (MG), Porto Alegre e Pelotas (RS). Com algumas exceções, os filmes produzidos nessas cidades não alcançavam repercussão nacional, mas atraíam grande atenção do público local. É bonita a imagem que Sales Gomes desenha sobre as sessões das produções pernambucanas, flagrando seu caráter artesanal:

As fitas eram exibidas num pequeno cinema da Rua Nova, o ‘Royal’, onde o coproprietário Joaquim Matos transformava cada estreia de fita pernambucana numa verdadeira festa, com a rua embandeirada, a fachada

enfeitada com rosas e a sala perfumada com folhas de canela profusamente espalhadas pelo chão.<sup>120</sup>

Ao final da década de 20, quando o cinema brasileiro demonstrava certa maturidade técnica e estilística em sua produção, Hollywood despontou com o cinema falado. A partir daí foi praticamente um novo começo. Em certa medida, as décadas de 30 e 40 trouxeram uma boa reação a essa situação, pois apresentaram ao público brasileiro as chamadas *chanchadas*, dramas ou comédias de baixo custo e com grande apelo popular, cuja produção esteve por conta das primeiras companhias cinematográficas brasileiras, a Cinédia e a Atlântida Cinematográfica, ambas no Rio de Janeiro. Essas duas décadas foram o cenário para o surgimento de conhecidos nomes do cinema nacional, como Grande Otelo, Oscarito, Anselmo Duarte e Humberto Mauro. Este último dirigiu, inclusive, o filme consagrado por Glauber Rocha, *Ganga Bruta*, produzido pela Cinédia em 1933.

Na virada dos anos 40 para os 50, os produtores paulistas estavam dispostos a modificar o predomínio da produção carioca das décadas de 30 e 40 e fazer de São Paulo um grande polo cinematográfico firmado em bases industriais e inspirado em padrões internacionais de cinema comercial. Surgiram, portanto, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, a Maristela Filmes e a Multifilmes. A Vera Cruz lança um dos maiores sucessos de bilheteria do cinema nacional, o ator e cineasta Amácio Mazzaropi, responsável por um cinema popular cujo mérito artístico divide opiniões entre os críticos. Ademais, outro grande feito da Vera Cruz foi a produção, coordenada por Alberto Cavalcanti, do primeiro longa-metragem premiado no exterior, *Caiçara* (1950). A obra ganhou, em 1951, o prêmio de melhor filme sul-americano no Festival de Punta del Este, Uruguai. No entanto, na metade da década de 50, a empreitada paulista deu sinais de fragilidade, sobretudo pelo processo de falência da Vera Cruz. Começou aí um movimento mais organizado e visível de defesa do cinema brasileiro, dadas as suas dificuldades para encontrar uma continuidade, uma harmonia entre produção, distribuição e exibição.

Nos anos 50, surgem, então, “ações e medidas que constituirão os germes das futuras modificações que irão determinar as atividades cinematográficas.”<sup>121</sup> Os debates foram formalizados inicialmente nos primeiros congressos brasileiros de cinema, o primeiro em 1952 e o seguinte em 1953, e propunham a reflexão sobre o estágio de desenvolvimento em que se encontrava o cinema brasileiro na tentativa de traçar caminhos possíveis para o seu

---

<sup>120</sup> GOMES, Paulo Emílio S. Op. cit., p. 59.

<sup>121</sup> RAMOS, José Mario O. Op. cit., p. 15.

crescimento. Em São Paulo, esses debates ganharam força sob os contornos de pretensões industriais para o cinema, em consonância com o clima de industrialização não autônoma promovido por Kubitschek. Porém, essa vertente não era a única, embora dominante. Havia um outro grupo de cineastas para os quais uma possível industrialização do cinema brasileiro não poderia se dar em detrimento da afirmação nacional, o que não representava apenas a inclusão de temas nacionais nos filmes, mas uma mudança na forma de realizá-los. Desse grupo, destacavam-se, já em 1950, os cineastas Alex Viany e Nelson Pereira dos Santos.

Durante o período de 1955 ao início dos anos 60, esses dois grandes grupos protagonizaram as reivindicações de apoio estatal para o cinema nacional. Divididos, no entanto, entre *industrialistas-universalistas* e *nacionalistas*<sup>122</sup>, os dois expressavam nuances desenvolvimentistas no sentido de resgatar o cinema brasileiro de sua condição de subdesenvolvido, com a profunda diferença de que, para os primeiros, o desenvolvimento era econômico, enquanto que, para os segundos, era antes de tudo cultural. Essa dicotomia revela a divergência de concepções do filme de enredo entre mercadoria e produto artístico, este último um extrato do plano cultural e ideológico. Os dois grupos estavam de acordo, não obstante, sobre a necessidade inadiável de uma intervenção do Estado que garantisse, no mínimo, dispositivos legais mais incisivos de estímulo e proteção à produção nacional.

Os universalistas liderados pelos profissionais de São Paulo seguiram articulando-se, mas foi o emergente Cinema Novo que entrou a década de 60 mostrando ao mundo, especialmente à Europa, maturidade estética e criatividade nunca antes reconhecidas no Brasil. Ainda que o centro paulista tenha conseguido conformar algumas organizações<sup>123</sup>, o cinema brasileiro chegava ao início dos anos 60 sem importância econômica e cultural, sobretudo para as elites, e sem um projeto estatal forte a nível federal. No entanto, conforme observa Ortiz Ramos, diante dos impasses nacionalistas da época e da condição marginal em que se encontrava o cinema, paradoxalmente, o Cinema Novo logra uma significativa repercussão cultural, apresentando uma “síntese criativa conseguida no interior de um

---

<sup>122</sup> Conforme termos trabalhados por Ortiz. RAMOS, José Mario O. Op. cit., p. 23.

<sup>123</sup> Credita-se ao grupo paulista a influência que resultou na criação, em 1958, do Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica (GEIC), vinculado ao Ministério da Educação e Cultura. Enquanto proposta industrializante para o cinema, a vinculação ao MEC não parecia significar alguma grande investida do governo na área, tampouco cultural, dada a ausência de um plano geral para a cultura. Em 1961, outra conquista dos industrialistas, a criação do Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica, o GEICINE, posto sob jurisdição do Ministério da Indústria e Comércio a partir de 1963. Esses órgãos, apesar de não conquistarem um forte projeto cultural junto ao governo federal até 1964 e configurarem um cenário de iniciativas isoladas, lograram medidas legislativas básicas, como a cota de tela anual de 56 dias e a regulamentação da remessa ao exterior dos rendimentos de filmes estrangeiros, a fim de estimular a produção nacional via aliança com o capital internacional.

borbulhante processo político.”<sup>124</sup> A referência de Ortiz ao quadro político ao qual estava integrada a gênese do Cinema Novo quer mostrar que este movimento não nasceu inspirado pela modernização dos anos JK, senão pela inquietação diante de suas contradições. “Era o momento em que, no Brasil, há um deslocamento fundamental nas posições nacionalistas, quando se passa de uma forma mais amena de entender a questão do atraso econômico para uma forma mais radical, que cobra ações urgentes na esfera política.”<sup>125</sup> Embora a explosão tanto do Cinema Novo como deste processo político citado por Ortiz resida nos anos Jânio-Jango, as ideias motivadoras dos cinemanovistas já borbulhavam desde meados dos anos 50, sendo seu primeiro indício o lançamento de *Rio, 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos, em 1955.

O Cinema Novo emergia com seus contornos originais no amanhecer da década de 60, fruto de uma classe média compactuada com as camadas populares e a situação global do país. A desconstrução do isolamento popular provocado pela modernização da década de 50 gerou, em contrapartida, uma conscientização desses segmentos da classe média a respeito da ameaça de descaracterização cultural patrocinada pela modernização dependente. Ou seja, o aspecto cultural era um dos fatores que, ao mesmo tempo, sofria com o desenvolvimento acríptico e contribuiria em longo prazo para a sua manutenção. Portanto, os embates políticos travados sob a atmosfera das reformas de base eram canalizados pela cultura através do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). O CPC propunha aos artistas uma arte popular que pudesse despertar no indivíduo a sua consciência coletiva.

Os movimentos de descolonização na África e na Ásia e a Revolução Cubana, em especial, ecoavam na América Latina convidando os seus grupos de esquerda a uma reinterpretação da realidade regional. Começava-se a perceber que a industrialização dos anos 50 não estava levando o país a uma autodeterminação nacional, isto é, não provocava mudanças sociais capazes de democratizar e “internalizar os centros de decisão da economia nacional.”<sup>126</sup> Pelo contrário, o quadro apontava para a doença crônica da concentração de

---

<sup>124</sup> RAMOS, José Mario Ortiz. Op. cit., p. 34. É importante trazer a ressalva que, na esteira da dicotomia de opiniões sobre o tipo de desenvolvimento almejado para o cinema brasileiro, Ortiz elabora (p. 38). Trata-se da CAIC, Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica, criada em 1963 no Estado da Guanabara e que, não obstante seu caráter mais próximo ao perfil dos industrialistas, contribuiu para a viabilidade financeira do Cinema Novo, ao conceder prêmios adicionais de renda por qualidade às obras *Vidas secas*, *Porto das caixas* e *Garrincha, alegria do povo*. A tese de que o adicional de renda foi importante para o Cinema Novo é defendida em debates pelo cineasta e ex-Diretor-geral da EMBRAFILME, Roberto Farias, a exemplo do exibido no programa “Coisas pelas quais vale a pena viver”, episódio Cineastas 2, reexibido no dia 30 de maio de 2012, no Canal Brasil.

<sup>125</sup> XAVIER, Ismael. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 26.

<sup>126</sup> MARTINS, Carlos Eduardo. O pensamento latino-americano e o sistema mundial. In: BEIGEL, Fernanda; FALERO, Alfredo; KOHAN, Néstor; MAHÓN, Cecilia; MARTINS, Carlos Eduardo; SALGADO, José G. G.;

renda e da desvalorização da relação capital-trabalho, que corroborava com o fluxo do capital internacional – ou seja, na direção de aglomerados de mão de obra barata –, com as assimetrias estruturais da economia global e, conseqüentemente, com a estrutura de poder político mundial. Para os teóricos da nascente teoria da Dependência<sup>127</sup>, como Celso Furtado, o imperativo tecnológico vinculado à noção de desenvolvimento revelava países dependentes na divisão internacional do trabalho.<sup>128</sup> Dessa forma, esses países dependentes ficavam sujeitos aos monopólios tecnológicos que orientavam a circulação de capitais e mercadorias e, portanto, tendiam a ajustar seu aparato produtivo, comercial e financeiro a esse fluxo. Em conseqüência, as decisões estruturais estavam condicionadas pela economia mundial capitalista e as classes dominantes dos países dependentes respondiam positivamente a esses condicionamentos.<sup>129</sup> Portanto, o entendimento acerca do subdesenvolvimento se desvendava não como um estágio de não desenvolvimento produtivo, mas como o “desenvolvimento de uma trajetória subordinada dentro da economia mundial.”<sup>130</sup>

A palavra que regia o pensamento desenvolvimentista na América Latina e com expressiva repercussão no Brasil dos anos 60 era libertação. Nesse contexto, economia, política e cultura estavam orientadas a um mesmo debate que tinha em seu centro o nacionalismo como fim e não como meio para propagar esquemas que seguiam subordinando o País às elites estrangeiras. No cinema brasileiro, *Arraial do Cabo* (1959), de Paulo César Saraceni e Mario Carneiro, e *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha, abrem, junto com os anos 60, as portas para um grupo de cineastas que foi brilhante na percepção de seu tempo e se propôs a filmar pelo futuro do cinema e da sociedade, entendendo o amadurecimento vital para a evolução do outro de forma concomitante: o Cinema Novo. O que desejavam os cineastas desse grupo era modificar a forma de fazer e de consumir cinema, buscando dar vazão a uma dialética entre estética e política.

---

SCHORR, Martín; VÁSQUEZ, Ladislao L. **Crítica y teoría en el pensamiento social latinoamericano**. Buenos Aires: CLACSO, 2006. p. 162. Disponível em: <<http://biblioteca.virtual.clacso.org.ar/ar/libros/becas/critica/C03CMartins.pdf>>. Acesso em: 29 mar. 2012.

<sup>127</sup> A teoria da Dependência nasceu no início dos anos 60 como resposta às teorias latino-americanas ocupadas com a questão do subdesenvolvimento regional sem, no entanto, compreendê-la a partir do prisma do sistema mundo. Os teóricos da Dependência assinalavam que “o desenvolvimento do capitalismo havia estabelecido uma divisão internacional do trabalho hierarquizada constituída por classes e grupos sociais que se articulavam em seu interior, mas que pertenciam, muitas vezes, a estruturas jurídico-políticas distintas.” MARTINS, Carlos Eduardo. Op. cit., p. 171. Portanto, a superação do subdesenvolvimento teria que considerar decisões políticas internas que implicassem em uma posição de enfrentamento da estrutura internacional.

<sup>128</sup> FURTADO, Celso. **O longo amanhecer**: reflexões sobre a formação do Brasil. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999. p. 20.

<sup>129</sup> MARTINS, Carlos Eduardo. Op. cit., p. 171.

<sup>130</sup> Idem.

O Cinema Novo, em sua forma original, nasceu sob o signo da estética da fome, proposta por um de seus mais expressivos nomes, Glauber Rocha. Em seu famoso manifesto, “Eztetyka da fome”, lançado em 1965, durante uma retrospectiva de filmes do Cinema Novo no evento Resenha do Cinema Latino-Americano<sup>131</sup>, em Gênova, Glauber equaciona: “somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente.”<sup>132</sup> Glauber parece indicar que o rompimento com essas estruturas começaria por mobilizar a sociedade com imagens de sua própria miséria, criando uma estética violenta que, paradoxalmente, teria como objetivo despertar o amor pelo homem brasileiro: “O amor que esta violência encerra é tão brutal quanto a própria violência, porque não é um amor de complacência ou de contemplação, mas um amor de ação e transformação.”<sup>133</sup> Daí entende-se por que a transformação na relação com a produção e o consumo do cinema é tão importante para minar as estruturas da fome. Glauber sabe que os mesmo caminhos que levam à miséria são também os que permitem a colonização cultural, ou seja, são oriundos da relação entre colonizador e colonizado que enraízam na cultura deste último hábitos de “raquitismo filosófico e impotência”.<sup>134</sup> Talvez a noção mais profunda e desafiadora que Glauber tenha lançado é esta de problematizar a fome como uma luta de corações e, portanto, inserir o cinema como peça fundamental para a compreensão global da fome pelo homem brasileiro, latino-americano e europeu:

Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entende. Para o europeu é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro é uma vergonha nacional. Ele não come, mas tem vergonha de dizer isto; e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que *a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do technicolor não escondem mais agravam seus tumores* (grifo nosso).<sup>135</sup>

Ainda no mesmo manifesto, a crítica ilustrativa de Glauber às relações internacionais subordinadas e acríicas dos países subdesenvolvidos com os centros de poder é certa: “os relatórios oficiais da fome pedem dinheiro aos países colonialistas com o fito de

<sup>131</sup> Nesta ocasião, o texto original foi apresentado com o título *Cinema novo e cinema mondiale*, mais curto do que a versão que Glauber reescreveria para sua publicação no Brasil pela extinta Revista Civilização Brasileira, agora sob o título “Estética da fome”.

<sup>132</sup> ROCHA, Glauber. **Eztetyka da fome**. Tempo Glauber. Disponível em: <<http://www.tempoglauber.com.br/glauber/Textos/eztetyka.htm>>. Acesso em: 28 mar. 2012.

<sup>133</sup> Idem.

<sup>134</sup> Ibid.

<sup>135</sup> Ibid.

construir escolas sem criar professores, de construir casas sem dar trabalho, de ensinar ofício sem ensinar o analfabeto.”<sup>136</sup> Nessa esteira, critica o costume de se fazer arte no Brasil de maneira apenas contemplativa, enquadrando a pobreza como se as flores que nascem na secura do asfalto encerrassem uma beleza que indicasse à cultura uma única função, qual seja, a de preservação reducionista e banalizada:

até hoje, somente mentiras elaboradas da verdade (os exotismos formais que vulgarizam problemas sociais) conseguiram se comunicar em termos quantitativos, provocando uma série de equívocos que não terminam nos limites da arte mas contaminam o terreno geral do político.<sup>137</sup>

As últimas palavras desta citação oferecem ênfase clara na estreita relação entre a cultura, em especial o cinema, e a transformação social a partir da tomada de consciência. Xavier pontua esse aspecto do Cinema Novo ao observar que, à diferença de um pensamento oligárquico para o qual a cultura é apenas patrimônio a preservar, o cinema que nasceu nos anos 60 “tendeu a pensar a memória como mediação, trabalhando a ideia de uma nova consciência nacional a construir.”<sup>138</sup>

A concepção de cinema incorporada e trabalhada pelo Cinema Novo se traduz num “instrumento de análise e de luta contra uma sociedade e uma cultura inaceitáveis, é uma procura de caminhos sociais, políticos, culturais e estéticos novos”.<sup>139</sup> Para realizar essa proposta, o Cinema Novo tinha como princípio o enfoque na realidade tal qual esta se apresentava, sem filtrar ou distorcer seus aspectos feios, sujos e agressivos. Esse era o caminho escolhido para transformar a fraqueza em força. Antes de ser caminho, era a própria inspiração. Questionado por Paulo Roberto Ramos sobre como surgiu a ideia de filmar *Vidas secas* (1963), um dos títulos fortes do Cinema Novo, Nelson Pereira dos Santos declarou:

Em 1958, estávamos em Juazeiro da Bahia, quando acontecia a seca, conhecida como ‘a seca do Juscelino. Filmamos as cenas de socorro aos flagelados, espetáculo cuja lembrança me comove até hoje. Ao presenciar a chegada daquela gente esquelética, principalmente as crianças, senti-me na obrigação de fazer um filme. Escrevi o primeiro roteiro, o segundo, tentei mais uma vez, mas só conseguia produzir matérias de *foca*, reportagens vazias de essência humana. Em todas as tentativas, consultava, entre outros

---

<sup>136</sup> Ibid.

<sup>137</sup> Ibid.

<sup>138</sup> XAVIER, Ismael. Op. cit., p. 23.

<sup>139</sup> BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro**: proposta para uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 140.

livros, o *Vidas secas*. Não demorou muito para que me desse conta de que estava pronta a escritura do filme, já tinha sido criada por Graciliano Ramos.<sup>140</sup>

Além de tirar o seu substrato da paisagem subdesenvolvida, o Cinema Novo precisava registrá-la de maneira igualmente subdesenvolvida, sem grandes recursos – dos quais nem dispunha –, pois nada havia de ser mascarado, num “corpo-a-corpo com uma realidade que nada venha a deformar, uma câmera na mão e uma ideia na cabeça, apenas.”<sup>141</sup> Por isso, *Aruanda* assinou a lição ao Cinema Novo. “O que fazer? *Aruanda* o dizia. Como fazer? Também o dizia.”<sup>142</sup> É desse realismo crítico que deriva a hipótese da influência do cinema neorrealista italiano na formação dos cinemanovistas. Comprometidos com a realidade social da Itália do pós-guerra, para Hennebelle, “o Neorrealismo italiano foi historicamente a primeira afirmação coerente de um cinema tipicamente nacional”<sup>143</sup> Foi, portanto, diversas vezes lembrado como referência dos novos cinemas que emergiram no mundo em caráter de resistência cultural nos anos 60. É provável que o que Ricci e o menino Bruno de *Ladrões de bicicleta* (*Ladri di Biciclette*, 1948), de Vittorio de Sica, tenham despertado em muitos jovens diretores não tenha sido a empatia pelo nacional italiano em primeira instância, senão o amor nascido da identificação com o homem universal oprimido. Ademais, sobre esse possível diálogo com o Neorrealismo italiano, Nelson Pereira dos Santos explica: “No meu entender, a maior lição do Neorrealismo aos cineastas do Terceiro Mundo foi provar que o cinema pode existir com poucos recursos, esquecendo os estúdios, as grandes estrelas e a cenografia. A ideia é ir para a rua e filmar o próprio povo.”<sup>144</sup>

Ao lado da proximidade com o cinema italiano de Vittorio de Sica e Rossellini, havia a percepção de um parentesco com o *cinéma vérité* do movimento francês do final dos anos 50 e início dos 60, a *nouvelle vague*, na medida em que era essa a expressão francesa da resistência aos padrões do cinema comercial. Sobre o ponto de encontro dessas vertentes – italiana, francesa e brasileira –, Glauber Rocha esclarece o que o caracteriza para além de estéticas pré-concebidas: “Não acho estranho incluir Godard como um autor da verdade, assim como Rossellini, pois não consigo entender este cinema como um *tipo de cinema*; antes

<sup>140</sup> RAMOS, Paulo Roberto. Nelson Pereira dos Santos: resistência e esperança de um cinema. **Estudos avançados**, São Paulo, v. 21, n. 59, abr. 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v21n59/a25v2159.pdf>>. Acesso em: 02 abr. 2012.

<sup>141</sup> BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 38.

<sup>142</sup> Idem.

<sup>143</sup> HENNEBELLE, Guy. Op. cit., p. 65.

<sup>144</sup> RAMOS, Paulo Roberto. Op. cit.

prefiro considerar a verdade como subsídio do cinema em qualquer época.”<sup>145</sup> Mais do que encontrar Godard no Cinema Novo, é essencial entender todos esses diretores dentro de suas subjetividades refletidas em suas obras, porém guiadas por um impulso que os fez dialogar e que talvez seja mais importante do que agrupá-las em padrões estéticos: “No cinema, como verdade, creio que determinar princípios para o chamado *cinéma vérité* é limitar as possibilidades do real a um sistema, o que equivale dizer a uma mentira relativa.”<sup>146</sup> Para o nascente Cinema Novo, tão importante quanto os anseios traduzidos em possibilidades dos jovens diretores franceses e italianos, foi haver encontrado na coragem de Linduarte Noronha expressão original desses impulsos universais.

Apesar de todas as discordâncias que possam existir acerca dos nomes que compunham a esfera do Cinema Novo no pré-golpe, é possível citar com segurança os diretores Glauber Rocha, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, Nelson Pereira dos Santos, Carlos Diegues, Ruy Guerra e Joaquim Pedro de Andrade. Após o prenúncio de *Aruanda*, Glauber Rocha lançou *Barravento*, em 1961, mas é com *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) que o diretor se fez mundialmente e fortemente aplaudido. Um filme que coloca em diálogo opostos extremos da dura realidade nordestina, abrindo as veias do Nordeste em seu pior e melhor sentido, deflagrando a ignorância por trás da miséria, bem como a ignorância nascida com ela – os delírios da fome, o fanatismo religioso. *Deus e o Diabo na Terra do Sol* compõe, ao lado de *Vidas secas* e *Os fuzis* (1963), de Ruy Guerra, compõem a tríade do Nordeste que confirmou o Cinema Novo no Brasil e no mundo antes do golpe de 64.

Além dessas três obras citadas, davam corpo e ofereciam sentido ao Cinema Novo do pré-golpe títulos como *Porto das caixas* (1962), de Paulo César Saraceni, *Cinco vezes favela*<sup>147</sup> (1962), de Carlos Diegues, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Marcos Farias e Miguel Borges, *Garrincha, alegria do povo* (1962), de Joaquim Pedro de Andrade e *Ganga zumba* (1964), de Carlos Diegues. Com as exceções *Porto das caixas* e *Cinco vezes favela*, todos os demais foram premiados em festivais internacionais. Assim, o Cinema Novo não foi a expressão dos ideais de um diretor, mas um conjunto de filmes genuinamente comprometidos com a verdade da fome. Para Glauber, o que fez do Cinema Novo um

<sup>145</sup> ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 149.

<sup>146</sup> Idem.

<sup>147</sup> *Cinco vezes favela* é um filme composto por cinco episódios, *Um favelado*, *Zé da cachorra*, *Escola de Samba Alegria de Viver*, *Couro de gato e Pedreira de São Diogo*, dirigidos respectivamente por Marcos Farias, Miguel Borges, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman. Foi produzido pelo Centro Popular de Cultural da União Nacional dos Estudantes juntamente com a Tabara Filmes e o Instituto Nacional do Livro. NETO, Antônio L. da S. **Dicionário de Filmes Brasileiros**. São Paulo: A. L. Silva Neto, 2002. p. 191.

fenômeno de importância internacional foi justamente esse alto nível de compromisso com a verdade, seu próprio miserabilismo, que antes poetizado como denúncia social pela literatura de 30, fora agora fotografado como problema político pelo cinema. O resultado do ímpeto criativo dos cinemanovistas era uma estética – com suas variações pertinentes a um movimento que não tinha como prioridade construir os limites de um tipo de cinema, mas em filmar sob um mesmo espírito – considerada por muitos primitiva, feia e mal feita, mas que conquistou um prestígio cultural, sobretudo europeu, distinto daquele conquistado por obras brasileiras também premiadas no exterior naqueles anos, como *O pagador de promessas*<sup>148</sup> (1962), de Anselmo Duarte, e *Assalto ao trem pagador* (1962), de Roberto Farias (que também estavam envolvidos com novas propostas para o cinema nacional).

Não há como formar um panorama do cinema brasileiro no pré-golpe de 64 sem percorrer os caminhos do Cinema Novo. Considerando o propósito deste trabalho, não houve outra maneira senão priorizar o movimento, não obstante outras produções em curso. O apogeu do Cinema Novo, expresso nas citadas obras *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Vidas secas* e *Os fuzis*, não por acaso, trouxe o campo como cenário, a fome como tema, o Nordeste das secas como espaço simbólico para discutir a realidade social do país, o regime de propriedade da terra, a revolução<sup>149</sup>, em pleno clima de luta pelas reformas de base. Foi especialmente esse cinema que mais sofreu a fratura do golpe, enquanto mostrava o Brasil e um novo cinema brasileiro ao mundo, justificando seu protagonismo.

## 2.2. A EMBRAFILME: Uma política cinematográfica oficial?

O Itamaraty, por meio da Divisão de Difusão Cultural de seu Departamento Cultural e de Informação era o organismo governamental responsável pela promoção cultural brasileira, incluindo a seleção do material a ser divulgado. Desempenhou, inclusive, um papel de aliado ao Cinema Novo em sua difusão mundial, especialmente pela atuação do diplomata Arnaldo Carrilho, funcionário do Departamento Cultural no pré-golpe e admirador da sétima arte e do Cinema Novo. As embaixadas e consulados do Brasil no exterior trabalhavam em

<sup>148</sup> *O pagador de promessas* foi o primeiro filme brasileiro a conquistar o prêmio principal do Festival de Cannes, a Palma de Ouro, em 1962, e a ser indicado para concorrer na categoria de Melhor Filme Estrangeiro do *Academy Awards*, o Oscar.

<sup>149</sup> XAVIER, Ismael. Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor. In: BERNARDET, Jean-Claude; PEREIRA, Miguel; XAVIER, Ismael. **O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985. p. 8.

conjunto com o Departamento Cultural na tarefa de organizar as projeções e apoiar com o que mais fosse necessário a circulação do cinema brasileiro pelo mundo.

A estrutura orgânica do Itamaraty herdada pelo governo de Castelo Branco contemplava o Departamento Cultural e de Informação, a Divisão de Difusão Cultural e uma Comissão de Seleção de Filmes Brasileiros para Festivais Internacionais de Cinema, com status de órgão vinculado criado no organograma do Ministério na gestão do Ministro Francisco Clementino de San Tiago Dantas (1961-1962). Para chegar a essa configuração, o aspecto cultural das relações internacionais foi inserido pela primeira vez na estrutura do Itamaraty em 1945, pelo Ministro Pedro Leão Velloso, como parte do Departamento Político, Econômico e Cultural diretamente subordinado à Secretaria de Estado das Relações Exteriores<sup>150</sup>. Em 1946, sob a gestão de João Neves da Fontoura, esse departamento foi modificado para Departamento Político e Cultural, ainda ligado à Secretaria de Estado, e ganhou a Divisão Cultural. Com o Ministro Raul Fernandes (1946-1951), foi editado um Manual de Serviços que trazia um corpo de instruções para a consulta dos funcionários do Ministério. O Manual ficou dividido em livros, dentre os quais coube um exclusivo à Difusão Cultural, termo pela primeira vez utilizado em sua organização. Em 1961, na breve gestão de Afonso Arinos de Mello Franco, o Departamento Político e Cultural foi desmembrado dando origem ao Departamento Cultural e de Informação com a Divisão de Difusão Cultural. Foi somente com o Ministro José de Magalhães Pinto, já sob o período de exceção, que o Departamento Cultural e de Informação foi reduzido a Departamento Cultural, vinculado diretamente à Secretaria Geral de Política Exterior e indiretamente à Secretaria de Estado das Relações Exteriores.

Para realizar a divulgação cultural do Brasil por meio do recurso audiovisual, o Itamaraty lançava mão do melhor da produção nacional, bem como produzia seu próprio material. É claro que o juízo sobre a qualidade artística das obras seria priorizado de acordo com a mentalidade de cada governo. No pré-golpe, conforme já mencionado, e até mesmo nos meses que o seguiram, o Cinema Novo era apresentado como a fina produção brasileira. Antes do golpe, possivelmente pela intervenção da figura de Arnaldo Carrilho no Departamento Cultural e de Informação do Itamaraty, o Cinema Novo era concebido como valioso bem cultural de exportação. A admiração por Glauber, peça inegavelmente substancial

---

<sup>150</sup> O histórico aqui traçado sobre a evolução do Departamento Cultural do Itamaraty foi formulado a partir das informações contidas no livro: CASTRO, Flávio M. de O. **Dois séculos de história da organização do Itamaraty (1808-2008)**. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2009. Vol. I.

no movimento cinemanovista, fica clara no inédito texto “A fome como ameaça”, de Arnaldo Carrilho, que traz a versão restaurada e remasterizada do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*<sup>151</sup>. O texto encontra-se nos extras do DVD e não há registros de sua publicação em outro veículo. Nele, Arnaldo Carrilho dá pistas do trabalho de divulgação cultural desempenhado pelo Itamaraty:

Em meados do quarto trimestre do fatídico 1964, pela terceira e última vez, o Itamaraty da Rua Larga de São Joaquim (Marechal Floriano) mandou Glauber Rocha ao exterior. Tal como dois anos e pouco antes e a cinco dias do golpe contra Jango, naquela feita o baiano também partia com seu mais recente filme na mala, misturado a pertences de uso pessoal.

Após o golpe, os filmes do Cinema Novo, especialmente *Deus e o Diabo*, *Vidas secas*, *Os fuzis* e *Garrincha, alegria do povo* seguiam circulando entre as embaixadas brasileiras no exterior devido, especialmente, a uma demanda de festivais internacionais que dedicavam mostras à cinematografia latino-americana. Por exemplo, a Carta-Telegrama do Departamento Cultural e de Informação do Itamaraty ao Consulado do Brasil em Munique<sup>152</sup>, em agosto de 1964, informa sobre o fato de a Direção do Festival Internacional de Cinema em Berlim ter remetido à UFA<sup>153</sup>, em Munique, a cópia em versão alemã do filme *Os fuzis* para fins de demonstração comercial. Considerando que a referida cópia pertence ao Itamaraty (grifo nosso), o documento instrui que a mesma seja enviada à Embaixada do Brasil em Viena após sua exibição na UFA e que uma possível projeção pelo Consulado de Munique estaria autorizada; em carta enviada pela Embaixada do Brasil em Paris à Secretaria de Estado das Relações Exteriores do Brasil em julho de 1967<sup>154</sup>, informa-se sobre o programa da Semana de Cinema da América Latina realizado em Evian, França, naquele mesmo mês, com a exibição dos filmes *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Os fuzis*, além de *Selva trágica* (Roberto Farias, 1964); da Embaixada em Bogotá, em fevereiro de 1968, recomenda-se o atendimento do pedido da Direção de Belas Artes e Extensão Cultural de Valle de exibição dos filmes *Vidas secas*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Rio, 40 Graus* no VIII Festival Nacional de Artes, em Cali. No documento, o diplomata ainda acrescenta: “Existe aqui

<sup>151</sup> A restauração digital desta e de outras obras de Glauber é uma iniciativa da Riofilme, distribuidora de cinema da prefeitura do Rio de Janeiro, em parceria com a Versátil Home Vídeo, lançada a partir de 2002.

<sup>152</sup> Carta-Telegrama nº 42, da Secretaria de Estado das Relações Exteriores do Brasil, Divisão de Difusão Cultural, para o Consulado do Brasil em Munique, em 12/08/1964.

<sup>153</sup> A UFA era uma companhia cinematográfica alemã privada que antes do Terceiro Reich foi encampada pelo Estado e serviu aos interesses do governo como instrumento de propaganda.

<sup>154</sup> Carta nº 546, da Embaixada do Brasil em Paris para a Secretaria de Estado das Relações Exteriores do Brasil, em 12/07/1967.

crescente interesse pela indústria cinematográfica e o cinema brasileiro tem sido bem recomendado pela crítica local”<sup>155</sup>.

Quanto ao material produzido pelo próprio Itamaraty, em 1964, foram lançados *Integração Racial*, de Paulo Cesar Saraceni, e *O circo*, de Arnaldo Jabor. Essas duas películas foram realizadas no âmbito de um convênio entre a Divisão de Difusão Cultural (DDC) do Departamento Cultural e de Informação com a Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN), sendo que *O circo* teve também como coprodutor o Instituto Nacional de Cinema Educativo, o INCE. O acordo entre DDC e DPHAN se deu no afã da nova possibilidade tecnológica para o cinema, o “som direto sincrônico”, que permitiria mais liberdade e dinamicidade nas filmagens de uma série de filmes de caráter educativo, cultural e de divulgação no mercado interno e externo que o convênio tinha como objetivo.<sup>156</sup> Na proposta que enviou ao INCE para este entrasse como coprodutor de *O circo*, naquele momento já em etapa de finalização, Mario Dias Costa, então chefe da DDC, salientava que, com a produção desses filmes a partir da técnica do som direto sincrônico, o “cinema-direto”, estaria o Brasil “à altura das produções atuais de entidades estrangeiras como o British Film Institute, o Unit Five Seven da Manchester TV, a Radio Télévision Française, o Musée de l’Homme e o National Film Board of Canada.”<sup>157</sup> Estavam encaminhados para produção outros dois filmes, um sobre o “Roteiro do Ouro” e outro versaria sobre o “Ciclo do Diamante”, sendo o primeiro dirigido por Gustavo Dahl e o segundo por David Neves, “jovens cineastas do mais alto gabarito profissional e solidamente preocupados com seus respectivos temas.”<sup>158</sup> Não foram encontrados registros da finalização dessas duas películas.

Na metade da década de 60, a divulgação audiovisual do Brasil parece sofrer mudanças face aos critérios artísticos priorizados pelo Departamento Cultural quando nele atuava Arnaldo Carrilho. O eixo de atuação, ao menos formalmente, voltou-se para lugares comuns brasileiros, como a paisagem tropical, o futebol, além de filmagens, sobretudo estrangeiras, que focalizassem o crescimento industrial nacional. Um exemplo dessa diferença de visão sobre o material audiovisual exportável pode ser notado ainda no ano de 1964, quando o Departamento Cultural do Itamaraty recebeu da Embaixada do Brasil em Argel uma

---

<sup>155</sup> Carta-Telegrama nº 39, da Embaixada do Brasil em Bogotá para a Secretaria de Estado das Relações Exteriores do Brasil, em 21/08/1968.

<sup>156</sup> Memorandum s/n, da Divisão de Difusão Cultural do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores para a Diretoria do Instituto Nacional de Cinema Educativo do Brasil, em julho de 1964.

<sup>157</sup> Idem.

<sup>158</sup> Memorandum nº 217, do chefe da Divisão de Difusão Cultural para o chefe do Departamento Cultural e de Informação do Ministério das Relações Exteriores, em 15/07/1964.

recomendação para aquisição de uma cópia do filme “*Garrincha, alegria do povo*”, a fim de munir aquela missão diplomática de um instrumento que como nenhum outro veículo poderia ser útil para despertar a maior simpatia de massas dos demais povos para com o povo brasileiro, visto que o interesse pelo futebol na Argélia era total.<sup>159</sup> O fato curioso neste caso é que o referido filme se trata de uma obra do Cinema Novo que, antes de promover o Brasil por meio do esporte, movimentava-se no sentido do contexto social do jogador de futebol. O filme soa muito mais como uma ironia do que como uma ode ao futebol brasileiro.<sup>160</sup> Nas palavras de Glauber Rocha:

Um poema épico, maior do que todos até hoje escritos na literatura brasileira, eis *Garrincha, alegria do povo*, documentário sobre o futebol brasileiro, mas antes de tudo visão do povo, do amor do povo, da miséria, da alegria, da superstição e da grandeza do povo na figura do menino das pernas tortas, que é o imprevisto sofrido do povo.<sup>161</sup>

Outras correspondências diplomáticas permitem enxergar o perfil da imagem exterior do Brasil desejada pelo regime. Em março de 1970, o chefe do Departamento Cultural, Vasco Mariz, solicitou ao Secretário Geral do Ministério das Relações Exteriores autorização para que os direitos autorais do filme *Crônica da cidade amada*<sup>162</sup> fossem comprados pelo Itamaraty. Mariz justificou o pedido apontando que a película inaugurou com êxito o Festival do Rio de Janeiro em 1966, os melhores atores foram contratados, a fotografia é excelente e “uma cópia do referido filme tem sido usada no exterior com resultado favorável, pois apresenta excelente imagem do Rio”<sup>163</sup> (grifo nosso). Em 1971, a Embaixada em Oslo, Noruega, recomendou ao MRE apoiar nova exibição nesta cidade do filme *Brazil – Portrait of a Country*, do diplomata Raul Smandek, tal como fora realizado com acentuado

<sup>159</sup> Carta-Telegrama nº 138, da Embaixada do Brasil em Argel para o Departamento Cultural e de Informação do Ministério das Relações Exteriores, em 10/08/1964.

<sup>160</sup> Ao encontro dessa ideia, é pertinente o apurado comentário escrito por Sebastião Uchôa Leite: “Garrincha não é visto só sob o ângulo do mito futebolístico, mas como um personagem integrante de uma situação determinada: a do jogador de futebol. Com isso o filme ganha uma maior amplitude e generalização. É possível que por isso o filme não corresponda plenamente ao gosto popular. A função artística entretanto não é a de mimar o público, colaborando com a sua deseducação. É de lhe dar a obra de arte, e esta será aceita cada vez mais na medida em que o público se aperceba progressivamente da existência dos valores estéticos.” LEITE, Sebastião U. Cinema, realidade e invenção. Sobre Garrincha, alegria do povo. **Revista Contracampo**, n. 85. Artigo publicado originalmente no jornal Última Hora, 20 out. 1963. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/85/artuchoaleite.htm>>. Acesso em: 20 maio 2012.

<sup>161</sup> ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 149.

<sup>162</sup> *Crônica da cidade amada* é um filme de 1965, produzido por Paulo Serrano e dirigido por Carlos Hugo Christensen, que faz uma homenagem ao Rio de Janeiro através de onze episódios curtos baseados em contos de escritores brasileiros famosos.

<sup>163</sup> Memorandum nº 48, do chefe do Departamento Cultural para o Secretário Geral do Ministério das Relações Exteriores, em 18/03/1970.

sucesso em dezembro de 1970. No documento, o diplomata sugeriu que uma segunda projeção seja de maiores proporções, a fim de alcançar maior repercussão nos meios oficiais, econômicos e jornalísticos, e que da mesma ocasião também participe o filme “Viagem pelo Brasil”, de Jean Manzon<sup>164</sup>, destinado a plateias dos países estrangeiros e que focaliza aspectos econômicos, políticos, culturais e históricos do Brasil que adentrava os anos 70. Ademais, no filme documentário de Manzon que sintetiza a *realidade brasileira* (grifo nosso), foram retratadas as principais indústrias de base, as grandes hidroelétricas, os poços e indústrias petrolíferos, os estaleiros navais e as indústrias automobilísticas, bem como as regiões do Amazonas e do Nordeste, em que é realçada a obra de integração nacional.<sup>165</sup> Encerrando, declarou ainda que o Presidente da Islândia, em visita à Noruega, manifestou interesse em conhecer o Brasil através de um documentário, porquanto seria interessante promover a exibição dos filmes também neste país, estando seguro que ambas as projeções cinematográficas “muito contribuirão para contrarrestar a distorção da realidade brasileira que tantos prejuízos têm trazido ao Brasil de hoje.”<sup>166</sup> Raul Smandek é também produtor do filme *Aquarelas do Brasil*, utilizado pelo Itamaraty.

Havia uma demanda considerável de produtoras estrangeiras interessadas em filmar matérias ou documentários sobre o Brasil e, em menor ocorrência, filmes de enredo ambientados no País. Por vezes, os pedidos de autorização ao governo brasileiro eram intermediados pelas embaixadas ou consulados brasileiros, de forma que é possível perceber a ordem de material incentivada. Do consulado geral em Nova York, em junho de 1964, informava-se, a fim também de expressar apoio, que uma equipe cinematográfica da “National Educational Television and Radio Center” chefiada por Warren Wallace desejava fazer um filme sobre o Brasil focalizando alguns pontos até então pouco abordados, como a existência e expansão da nova classe média, o crescimento da indústria e diversidade de formação da composição étnica brasileira, além de outros aspectos da vida cultural

---

<sup>164</sup> Jean Manzon é um fotógrafo francês que veio para o Brasil ainda jovem. É conhecido por ter contribuído para a inovação do fotojornalismo brasileiro e por ter enquadrado apenas os aspectos belos da realidade nacional, ou até mesmo por embelezá-la. Os artistas nacionais, os costumes regionais, o Carnaval e os fatos históricos importantes do país foram alvos de suas fotos, muitas posadas e produzidas para causarem boa impressão. Seu inegável talento se estendeu ao audiovisual, sendo Manzon o diretor de diversos vídeos documentários. Suas fotos e vídeos estão disponíveis no acervo virtual “*Jean Manzon: Memórias do Brasil*”, realizado com patrocínio da Petrobrás: <<http://www.acervojeanmanzon.com.br/>>. É possível acessar documentários curiosos, a exemplo do “Amazônia vai ao encontro de Brasília”, que enaltece as obras da Transamazônica.

<sup>165</sup> Carta-Telegrama nº 229, da Embaixada do Brasil em Oslo para a Secretaria de Estado das Relações Exteriores do Brasil, em 24/05/1971.

<sup>166</sup> Idem.

nacional.<sup>167</sup> Em abril de 1965, a embaixada do Brasil em Washington informou o MRE sobre a visita a esta missão do representante do Canal 2 da TV alemã, Sr. Eckstein, com o objetivo de comunicar a ida de dois profissionais ao Rio de Janeiro, a fim de complementar a equipe de produção dessa emissora na cidade brasileira. O detalhe mais interessante nesta correspondência é o reforço oferecido pelo diplomata brasileiro ao explicar que o Sr. Eckstein já havia estado no Brasil diversas vezes para realizar reportagens filmadas, dentre elas uma recente, naquele tempo, sobre o papel dos militares no Brasil, sob o título “não somos gorilas.”<sup>168</sup> Em 1968, a Embaixada do Brasil em Tóquio encaminhou ao Itamaraty uma recomendação de autorização para filmagens no País da companhia japonesa de cinema Toho voltadas à produção do longa-metragem em cores “Young Guy in Rio”<sup>169</sup>. Segundo o telegrama, a Toho foi a primeira companhia cinematográfica estrangeira a filmar no Brasil, 12 anos antes, e justificou a importância desta realização como

um fato de singular importância para a divulgação e propaganda do Brasil perante um numerosíssimo público em várias regiões do mundo, visto que o cinema tem, em termos de propaganda, uma produtividade específica superior a qualquer outro meio de divulgação.<sup>170</sup>

Sobre a relevância do cinema como meio de divulgação, nota-se nas correspondências diplomáticas do regime uma atenção das missões diplomáticas brasileiras com o que acontecia no universo cinematográfico mundial, expressando o que poderia representar o cinema para o Brasil. Da Embaixada em Roma para o MRE, informava o diplomata em novembro de 1964 que, por meio de uma interessante iniciativa japonesa, acabava-se de instituir naquela cidade italiana o “Japan Films Center”, com a finalidade de expandir a penetração do cinema japonês na Itália. Criado por cinco das maiores casas cinematográficas japonesas, o Japan Films Center pretendia promover a importação de filmes japoneses para a Itália, por meio de encontros, campanhas jornalistas, projeções para produtores e distribuidores.<sup>171</sup> Em 1966, uma coprodução entre os países socialistas da URSS, Polônia, Tchecoslováquia, Hungria, Iugoslávia e RDA (República Democrática Alemã) foi

<sup>167</sup> Carta-Telegrama nº 154, do Consulado Geral do Brasil em Nova York para o Ministério das Relações Exteriores do Brasil, em 10/06/1964.

<sup>168</sup> Carta-Telegrama nº 441, da Embaixada do Brasil em Washington para a Secretaria de Estado das Relações Exteriores do Brasil, em 16/04/1965.

<sup>169</sup> Verificou-se que este filme foi realizado e lançado em 1968, e que no seu cartaz de comercialização apresenta-se uma nítida imagem de uma praia carioca.

<sup>170</sup> Carta-Telegrama nº 79, da Embaixada do Brasil em Tóquio para o Ministério das Relações Exteriores do Brasil, em 19/03/1968.

<sup>171</sup> Carta-Telegrama nº 439, da Embaixada do Brasil em Roma para o Departamento Cultural e de Informação da Secretaria de Estado das Relações Exteriores do Brasil, em 20/11/1964.

formada para a realização do filme *Libertação da Europa* e o fato foi informado ao Itamaraty desde Moscou por meio de uma correspondência que também trazia a informação de que no Festival de Cannes de 65, ano do 20º aniversário do Festival, a coprodução soviético-polonesa “*Lenine na Polônia*” seria exibida, sendo a primeira vez que um filme sobre Lênin seria exibido em um festival internacional.<sup>172</sup> Ainda em 1966, a Embaixada em Jacarta informa e enaltece a nova política cinematográfica do governo ditatorial de Suharto que, no pretexto de conter o avanço do comunismo organizado, empreendeu sangrento golpe de Estado na Indonésia, em 1965. O diplomata explicou que o novo governo via no cinema um dos instrumentos mais importantes do que ele denomina como *revolução* (grifo nosso) e que, portanto, promoveria a reabertura de casas de espetáculos e procuraria desenvolver a indústria cinematográfica até que películas indonésias de boa qualidade ganhem a preferência de público dentro do país e se transformem em produto de exportação.<sup>173</sup> A Embaixada em Bogotá fazia saber o Departamento Cultural do Itamaraty que, em 1969, realizava-se o Festival de Cinema Argentino nesta cidade, cumprindo salientar que “no campo cultural a atuação da Argentina tem sido considerável, em toda a Colômbia, sendo lícito acreditar que faça parte de um vasto plano de divulgação para a América Latina”. Por isso, sugeriu a produção de um festival de cinema brasileiro em Bogotá para o ano seguinte, em caráter estritamente não lucrativo, para atrair a atenção de empresas e distribuidoras na colocação dos filmes brasileiros no mercado colombiano. E completa:

Desnecessário seria salientar a importância do cinema como fator de divulgação cultural e o decorrente interesse que haveria para a Embaixada do Brasil em Bogotá em poder promover iniciativa semelhante, tanto mais que seu êxito estaria de antemão assegurado dada a superior qualidade da cinematografia brasileira.<sup>174</sup>

Neste último caso, está implícita uma percepção de não perder tempo para a Argentina, vista na época como rival geopolítica do Brasil no continente sul-americano. Além disso, ressalta-se que a qualidade da cinematografia brasileira é sublinhada, e que as obras responsáveis por essa qualificação, ao final dos anos 60, são substancialmente representadas pelo Cinema Novo.

---

<sup>172</sup> Carta-Telegrama nº 184, da Embaixada do Brasil em Moscou para o Departamento Cultural e de Informação da Secretaria de Estado das Relações Exteriores do Brasil, em 12/05/1966.

<sup>173</sup> Carta-Telegrama nº 321, da Embaixada do Brasil em Jacarta para a Divisão de Difusão Cultural do Departamento Cultural e de Informação do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, em 17/06/1966.

<sup>174</sup> Carta-Telegrama nº 520, da Embaixada do Brasil em Bogotá para a Divisão de Difusão Cultural do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, em 26/09/1969.

Considerando os fatos expostos, vai-se revelando de forma mais contextualizada o nascimento de um órgão governamental voltado à difusão no exterior do filme brasileiro em seus aspectos culturais, artísticos e científicos. Aparentemente encarregada de exercer as atividades de divulgação na área cinematográfica até então delegadas ao Departamento Cultural do Itamaraty, a Empresa Brasileira de Filmes S.A., EMBRAFILME, ergue-se, no entanto, vinculada ao Ministério da Educação e Cultura, e não ao das Relações Exteriores.

### **2.2.1. Antecedentes, objetivos e expectativas**

Identificar os pilares que sustentam a criação da EMBRAFILME implica, para esta pesquisa, apontar três principais variáveis: as conquistas da classe cinematográfica, em especial, do grupo paulista, junto ao governo, culminando na construção do Instituto Nacional de Cinema (INC), considerado o embrião da empresa; a investida do regime no campo cultural, permitindo que, entre outros, o projeto do INC fosse concretizado; e as medidas governamentais direcionadas à promoção do Brasil no exterior.

O Instituto Nacional de Cinema foi criado pelo Decreto-lei nº 43, de 18 de novembro de 1966 e regulamentado pelo Decreto nº 60.220, de 15 de fevereiro de 1967. Não é segredo de Estado que uma peça fundamental nesse passo foi a figura do realizador Flávio Tambellini. Este era ligado ao grupo de produtores paulistas que, como já citado, defendiam a industrialização do cinema brasileiro de forma conciliada com os padrões internacionais comerciais de produção cinematográfica, com a mentalidade capitalista dos exibidores nacionais e com a manutenção do gosto do público por obras de estética comercial. O grupo paulista, o dos já identificados como universalistas, vinha desenhando há anos o projeto de criação de um órgão nos moldes do INC, moldes esses aos quais eram contrários os cinemanovistas. Flávio Tambellini era figura forte no grupo paulista e também cunhado do Ministro do Planejamento de Castelo Branco, Roberto Campos. Arnaldo Carrilho afirma que o parentesco entre Tambellini e Campos foi decisivo para a aprovação do INC. Desta condição também compartilham as afirmações de Durval Garcia e Roberto Farias.

Até a criação do INC, ocupavam-se, em nível federal, do cinema brasileiro o Departamento Federal de Segurança Pública, por meio do Serviço de Censura de Diversões Públicas (cujas atividades estavam regulamentadas pelo Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro

de 1946), o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE)<sup>175</sup>, o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICINE) e, de sua difusão no exterior, o Departamento Cultural do Itamaraty. Pode-se dizer que o GEICINE foi o primeiro acordo firmado entre a classe cinematográfica e o Estado para começar a transformar as relações econômicas na área do cinema. Uma das principais conquistas do Grupo foi a inclusão do cinema na Lei nº 4.131, de 3 de setembro de 1962, que disciplinou a aplicação do capital estrangeiro no Brasil e a remessa de lucros para o exterior. Por meio do Artigo 45 do referido dispositivo, 40% do imposto devido sob os rendimentos oriundos de exploração de películas cinematográficas, com exceção dos exibidores não importadores, poderiam ser destinados, mediante autorização do GEICINE, à produção de filmes nacionais. Porém, como fica claro, o investimento na produção nacional era optativo e liderado por seu maior concorrente.

Flavio Tambellini foi o primeiro presidente do GEICINE, e participou junto com a frente paulista – com a qual já vinha trabalhando por apoio regional – dos passos que levaram a sua criação. O GEICINE é resultado de uma adaptação do Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica, o GEIC, que por sua vez representou uma pequena evolução a partir da Comissão Federal de Cinema, criada em 1956, e numa perspectiva mais ampla esse caminho institucional tem origem nos congressos nacionais de cinema do início da década de 50. Tambellini foi também presidente da Comissão Municipal de Cinema de São Paulo, organização que, em 1961, realizou a I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, a fim de concretizar maior apoio estatal do governo de Jânio Quadros, que já havia apoiado o grupo paulista quando fora governador de São Paulo. Com Flavio Tambellini estavam, essencialmente, os defensores paulistas de uma indústria cinematográfica que poderia crescer sem romper com os monopólios estrangeiros estabelecidos no Brasil. Esse discurso encontrou abrigo no governo federal a partir da metade da década de 50, pois, conforme avalia Ortiz Ramos,

---

<sup>175</sup> O INCE foi criado oficialmente em janeiro de 1937 pelo governo de Getúlio Vargas, por estímulo, no entanto, de Joaquim Canuto Mendes de Almeida e Roquete Pinto, tendo como principal fim a produção e distribuição de filmes educativos. Vinculado ao Ministério da Educação e Saúde Pública, suas diretrizes estavam fincadas em objetivos educativos e culturais voltados exclusivamente a mostrar o Brasil ao Brasil, sem que para tanto fosse proporcionado ao cinema brasileiro suporte competitivo para participar da dinâmica cultural do país. O INCE não foi planejado para servir ao desenvolvimento industrial do cinema brasileiro. Apesar disso, a persistência do exercício de suas funções permitiu que profissionais brasileiros aprimorassem suas habilidades criativas e técnicas, servindo de laboratório para nomes como o diretor Humberto Mauro. No âmbito do governo getulista, a proposta de um órgão como o INCE foi bem recebida pelo gabinete governamental por trazer a possibilidade de auxiliar a legitimação de Vargas frente à nação e o próprio processo de construção identitária da sociedade.

o período 55-60, em que a maior complexidade e a concentração de poder estatal ocorrem numa situação de internacionalização da economia, difusamente justaposta a uma perspectiva nacionalista, (...) revela e expõe também no campo cinematográfico as contradições e lutas vivenciadas no país. *É assim que o grupo paulista se aproxima mais do Estado, amparado na competência técnica e num longo trabalho anterior junto às instâncias municipal e estadual* (grifo nosso). Este setor chega à década de 60 adotando uma perspectiva próxima da legada pelo desenvolvimentismo, no sentido de reconhecimento e capitulação diante da presença – favorecida pelo Estado – do capital internacional.<sup>176</sup>

O delineamento do perfil do GEICINE foi sendo traçado de acordo com a visão dos industrialistas, que buscavam uma associação, em certa medida acrítica – ou mais realista –, entre produção nacional e exibidor. O órgão defendia, por exemplo, a coprodução internacional como medida de atração de recursos para a produção nacional, tal como pretendia o dispositivo jurídico que regulamentava a remessa ao exterior de lucro decorrente da exploração de películas estrangeiras. Essas ações eram criticadas pela ala dita nacionalista dos cineastas por exporem a produção nacional ao crivo estético de produtoras estrangeiras, o que não possuía potencial para resolver na raiz a questão da identidade cinematográfica nacional. Glauber Rocha, símbolo do nacionalismo cinematográfico da década de 60, se referia ao grupo paulista como o

bando de comerciantes que deslizam pelos corredores de ministérios e instituições – na maioria estrangeiros. Estes, como pode ser verificado, são os nomes que o Estado apoia e incentiva, inclusive com a participação do Sr. Flávio Tambellini, agente inócuo do GEICINE. É bom revelar, concluindo, que o Sr. Tambellini declarou-me que não dava filmes aos jovens porque ‘eles não conheciam a estrutura’. Estrutura, para o Sr. Tambellini, é o argumento e roteiro de *Ravina*. Estrutura, para o Sr. Tambellini é a linguagem dos documentários de Jean Manzon ou das propagandas falsificadas que saem da televisão. Estrutura, para o Sr. Tambellini, é conservadorismo, academia, gramatiquice. Estrutura, para o Sr. Tambellini, é covardia e inércia e repetição de fórmulas. É assim que ele dirige o GEICINE – envolvendo a imprensa com demagogia, servindo a interesses de coproduções, concedendo documentários a amigos incapazes que, às vezes, nem são brasileiros.<sup>177</sup>

Se para os nacionalistas o cinema deveria ser tratado desde a primeira manobra legal como um produto do governo, porém com larga margem para que pudessem produzir o que os realizadores desejassem, para os industrialistas não estava mal aceitar o apoio governamental para produzir um cinema que não afrontaria os prejuízos silenciosos que o

<sup>176</sup> RAMOS, José Mario Ortiz. Op. cit., p. 28.

<sup>177</sup> ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 147-48.

mero entretenimento poderia gerar a cultura nacional e à sociedade, num contexto em que a questão do desenvolvimento estava tão latente no País. Foi, no entanto, como enfatizou Glauber, esse grupo que seguiu logrando representatividade institucional na esfera federal, e do GEICINE deram mais um passo à frente: o Instituto Nacional de Cinema.

Por ordem de Getúlio Vargas, o primeiro projeto para o INC foi escrito por Alberto Cavalcanti, em 1951, com as contribuições de Vinícius de Moraes e Décio Vieira Otoni, e enviado por Vargas à Câmara dos Deputados em 1952, onde sofreu várias reconsiderações – inclusive um texto formulado pelo GEICINE e apresentado ao Ministério da Indústria e do Comércio em 1963 – até a sua formatação final aprovada pelo Decreto-lei nº 43, de 18 de novembro de 1966.<sup>178</sup> Sob os efeitos do AI-2 e após quase duas décadas tramitando no Congresso, o sonho do INC, alentado sob diferentes formatos pela classe cinematográfica brasileira, encontrou a disposição do regime – em permanecer no poder e em conferir importância ao cinema. Para este último, porém não sem pensar no primeiro, elegeu formalmente como aliado o grupo de cineastas cuja obra não produzia críticas incômodas ao país das elites. Por isso, dentro de um contexto que tem AI-2 e INC selados pela mesma firma, esclarece Simis: “Com a dissolução dos partidos e a delicada posição do novo governo, que instaurava as eleições indiretas para a Presidência e os governos estaduais, houve uma confluência entre os interesses do regime e a persistência de Tambellini na criação do órgão (...)”.<sup>179</sup>

Novamente esclarecendo, esse grupo de cineastas tanto quanto os seus colegas opositores, defensores de um fazer cinematográfico livre dos impositivos mercadológicos, também desejava resolver os entraves ao desenvolvimento do cinema nacional; desejava, por fim, um cinema nacional, e sabia que a conquista do público era condição *sine qua non*. Não almejava, no entanto, um cinema como arte revolucionária, e estava convencido de que o problema do cinema brasileiro não era estético, e sim político. Não obstante, Anita Simis, ainda que reconheça os acertos da distinção entre nacionalistas e universalistas de Ortiz Ramos, alerta para o cuidado com a nomeação de pertencentes deste ou daquele grupo, pois, exemplifica que, em uma das falas de Glauber Rocha percebe-se um núcleo de reivindicações em comum com o pensamento do GEICINE – limitação da importação de filmes estrangeiros, por meio de taxas alfandegárias significativas, censura pelos critérios do MEC, e etc.: “O que

---

<sup>178</sup> SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume; Fapesp; Itaú Cultural, 2008. p. 157-58, 230.

<sup>179</sup> SIMIS, Anita. Op. cit., p. 256.

interessa aos independentes [nacionalistas]? Três coisas já vimos: mercado desafogado, censura no MEC, facilidades de exportação. Interessam mais: facilidades de importação de película virgem, facilidades de importação de material técnico moderno. Nada mais.”<sup>180</sup> Ou seja, Simis reconhece que as mudanças de ordem regulatória que vinham sendo impulsionadas pela pressão sobretudo do GEICINE beneficiavam o cinema brasileiro como um todo, e que diante de tais benefícios “a cisão entre estratégias de desenvolvimento da pequena e a grande produção deixou vagos os limites entre os diversos grupos.”<sup>181</sup>

Feita a ressalva sobre essa ponderável dicotomia ideológica entre os cineastas brasileiros, abre-se o caminho para, sem contradições, observar que havia tensões entre grupos que se corporificavam na disputa pela direção do novo órgão, o INC. E o Estado pós-64, na condição de mediador que passava a encampar as demandas da cadeia produtiva cinematográfica,

procurava orientar-se tanto pela negação de qualquer forma de nacionalismo que pudesse ser associada ao governo anterior, como pela desconfiança diante de uma produção que se caracterizasse pela imersão e desenvolvimento dos fundamentos da sociedade brasileira.<sup>182</sup>

Buscou-se apoiar, portanto, um discurso mais industrializante e moderadamente liberal, que não fugisse, não obstante, ao sentimento nacional. Para Ortiz Ramos, a situação que se configurava com o nascente acordo, materializado na criação do INC, entre parte do cinema e Estado pode ser assim visualizada:

Criava-se, desta forma, um órgão que não escapava dos parâmetros mais gerais traçados pela ditadura nascente. Dentro destas perspectivas, o grupo que assumiu a implantação do INC, com Flávio Tambellini (ligado ao ministro Roberto Campos) à frente, seguiu e atendia as expectativas do novo regime. Eram mantidas as balizas do ‘desenvolvimento cinematográfico’ oriundo do período anterior, com uma proposta de cinema brasileiro definida: um cinema de dimensões industriais, associação em coproduções com empresas estrangeiras, e medidas modestamente disciplinadoras da penetração do filme estrangeiro.<sup>183</sup>

A “harmonia” de interesses que permeava o INC é bendita por Flávio Tambellini em nota publicada na revista *Filme Cultura*, em 1967: “O INC foi criado; já em 1952 tinha

---

<sup>180</sup> Idem. p. 267.

<sup>181</sup> Ibid., p. 268.

<sup>182</sup> RAMOS, José Mario Ortiz. Op. cit., p. 55.

<sup>183</sup> Idem, p. 53.

projeto enviado pelo Executivo ao Congresso, mas foi preciso que surgisse no país um governo realmente dotado de sentido de reforma (...) para que o INC se transformasse numa realidade.”<sup>184</sup> Destacando que a relação Estado e cinema no Brasil entrava em um novo patamar, agora voltada a modificar substancialmente as condições industriais no cinema brasileiro, Tambellini sublinha: “(...) a criação do INC foi o depoimento mais importante, mas não o único, dessa rigorosa verdade histórica: jamais o cinema no Brasil contou, como no governo Castelo Branco, com tão nítido apoio.”<sup>185</sup>

O Instituto Nacional de Cinema foi criado como uma autarquia federal, com autonomia técnica, administrativa e financeira, e diretamente subordinado ao Ministério da Educação e Cultura. Segundo o Artigo 1º do Decreto nº 60.220, de 15 de fevereiro de 1967 que o regulamentou, o INC tinha por finalidade formular e executar a política governamental relativa à produção, importação, distribuição e exibição de filmes, ao desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira, ao seu fomento cultural e a sua promoção no exterior. Estava estruturado pela Presidência, por um Conselho Deliberativo, um Conselho Consultivo e por uma Secretaria Executiva. No Deliberativo estavam representados os Ministérios da Educação e Cultura, da Justiça e Negócios Interiores, da Indústria e Comércio, das Relações Exteriores, além do Ministro Extraordinário para o Planejamento e Coordenação Econômica e a representação do Banco Central da República, a fim de que o INC pudesse se ocupar de forma abrangente dos vetores que atingiam a cadeia produtiva de cinema, não apenas do financiamento à produção de filmes. Sobre a atribuição de promover o filme brasileiro no exterior, é apropriado destacar que, conforme o item X do Artigo 3º caberia ao INC selecionar filmes para participar em certames internacionais e orientar a representação brasileira nessas reuniões. Ou seja, antiga competência do Departamento Cultural do Itamaraty era, agora, transferida ou compartilhada com o novo órgão.

Entender o INC enquanto antecedente da EMBRAFILME, e o próprio momento de fundação desta implica num esforço de compreensão de um diálogo entre setor e Estado no qual as razões das duas partes devem ser consideradas. Difícil seria identificar todas as boas relações e episódios de bastidores que favoreceram o apoio governamental ao cinema a partir de 1964, permitindo que a organização dos realizadores e interessados na produção nacional tomasse o discurso oficial e a esse se mesclasse. Irresponsabilidade seria conferir tanta

---

<sup>184</sup> TAMBELLINI, Flávio. Insurreição contra a derrota. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 4, mar./abr. 1967. p. 2.

<sup>185</sup> Idem.

importância a esses movimentos a ponto de negligenciar o interesse do regime em intervir na produção cultural do país. Antes mesmo da concretização do INC, o governo pós-64 já vinha manifestando atenção ao cinema brasileiro. Por meio de decretos e leis o Estado atendeu a exigências básicas para a sustentação de uma indústria cinematográfica, quais foram, concessão de isenção de impostos por tempo determinado para a importação de material e equipamento cinematográfico; precisou os critérios de definição de filme brasileiro e tornou obrigatório que a apresentação de adaptações cinematográficas fossem realizadas por brasileiros ou estrangeiros residentes no Brasil há pelo menos cinco anos; e ampliação do alcance da obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais em todas as salas de cinema das grandes cidades. Tambellini discorre com mais ênfase sobre essas medidas:

Não foram somente isenção de impostos para filmes virgens e equipamentos, nem a nacionalização mais ampla da definição do filme nacional; foi a liberação nacional dos preços de ingresso (fundamental, mas, a curto prazo, impopular); foi a fixação do critério para conceituar o que deveria ser considerado filme nacional inédito, para efeito da sua exibição compulsória (medida fundamental dos produtos, mas extremamente conflitante para os exibidores); foram a fixação da alíquota máxima de 10% para o desconto do Imposto sobre Serviços Municipais e a extinção da taxa de estatística também sobre o valor dos ingressos de cinema, ambas de extraordinária significação e rentabilidade para todo o complexo da economia do cinema no país e para a integração nacional do mercado brasileiro de cinema. Não foi somente o convênio com o Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica que lhe forneceu recursos importantes e autoridade suficiente para que, ele próprio, fiscalize as leis que presidem a exibição compulsória de filmes nacionais; nem foi somente o volume de recursos postos à disposição do Instituto Nacional de Cinema Educativo para produzir em larga escala, editar esta revista, reequipar-se tecnicamente, reformar as suas instalações. Não. Foi todo um conjunto de providências, sem possibilidade de confronto com qualquer outro período passado do país.<sup>186</sup>

Tambellini, embora possa ter cedido à parcialidade, constata o que, como já alertado, não pode ser negligenciado: com o regime, a cultura de um modo geral, não somente o cinema passou a ser alvo de uma reestruturação no âmbito do apoio estatal, sendo reposicionada num patamar quase tão importante quando o da educação. Sintomática foi, portanto, a criação de um Conselho Federal de Cultura (CFC), em 1966, tal como havia para a Educação. O Conselho tinha por finalidade elaborar a Política Nacional de Cultura. Em realidade, de acordo com o Decreto-Lei nº 74, que deu origem ao CFC e estabeleceu que as funções de conselheiro seriam consideradas de relevante interesse nacional, a formulação da

---

<sup>186</sup> TAMBELLINI, Flávio. Op. cit.

política cultural nacional constava como uma de suas competências decretadas, dentre as quais destacavam-se também as de promover intercâmbio com entidades estrangeiras, mediante convênios que possibilitassem: exposições, festivais de cultura artística e congressos de caráter científico, artístico e literário; de superintender, ouvido o Ministério das Relações Exteriores, cursos e exposições de cultura brasileira no exterior; e de promover, articulando-se com os Conselhos Estaduais de Cultura, exposições, espetáculos, conferências e debates, projeções cinematográficas e toda qualquer outra atividade, dando, também, especial atenção o meio de proporcionar melhor conhecimento cultural das diversas regiões brasileiras. Em linhas gerais, as atribuições do Conselho preparavam medidas que tratariam desde a preservação do patrimônio cultural histórico até o estímulo ao desenvolvimento do potencial artístico da sociedade e a difusão da produção artística tanto para o intento de integração nacional, quanto para a divulgação do País no exterior.

O Conselho Federal de Cultura nasceu para dar suporte normativo ao Ministério da Educação e Cultura no planejamento de ações culturais planejadas. A partir de 1966, notadamente, passou a ser meta do governo a defesa e a valorização da cultura nacional, num diálogo imprescindível com a educação. O conhecido depoimento de Castelo Branco mostra essa complementaridade entre educação e cultura vislumbrada pelo governo:

Não estaria concluída a obra da Revolução no campo intelectual se, após trabalhos tão profícuos em benefício da educação, deixasse de se voltar para os problemas da cultura nacional. Representada pelo que através dos tempos se vai sedimentando nas bibliotecas, nos monumentos, nos museus, no teatro, no cinema e nas várias instituições culturais, é ela naturalmente, nesse binômio educação e cultura, a parte mais tranquila e menos reivindicativa. Poderia dizer que é a parte dos cabelos brancos, e, talvez, por isso, já segura do que fez e do que fará pelo Brasil. Cumpre porém, dar-lhe, principalmente, condições de preservação, e, portanto, de sobrevivência e evolução.<sup>187</sup>

O CFC é erguido como um centro de organização de órgãos já existentes vinculados ao MEC, como a Biblioteca Nacional, o Museu Histórico Nacional, o Museu de Belas Artes, o Serviço Nacional de Teatro, e de “redimensionamento do papel do Estado, que visava aprimorar os instrumentos de criação e propagação da cultura.”<sup>188</sup> Até 1975 sem uma

<sup>187</sup> BRANCO apud RAMOS, José Mário Ortiz. Op. cit., p. 54.

<sup>188</sup> COSTA, Lílian A. L. da. **A Política Cultural do Conselho Federal de Cultura (1966-1976)**. 2011. 127 f. Dissertação (Mestrado em História, Política e Bens Culturais) – Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2011. p. 40. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/8980/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20L%C3%ADlian%20Lustosa%20-%20vers%C3%A3o%20final.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 10 jul. 2012.

política nacional de cultura e um orçamento correspondente, muito embora o órgão tivesse elaborado um plano nunca votado, o CFC operou conforme os seus objetivos fundadores. Dentre as suas principais ações, registra-se o estímulo à criação de Conselhos Estaduais de Cultura, que de apenas dois em 1967 passaram a vinte e dois em 1971<sup>189</sup>, medida importante para integrar o País em torno de um projeto cultural conciso. Além disso, repassava parte de sua verba a projetos culturais, como mostras, exposições, peças teatrais, e publicava um boletim mensal – que a partir de 1971 passou a ser trimestral – contendo as transformações na legislação cultural e textos dos conselheiros.

Com o anunciar dos anos 70, a proposta cultural do regime começou a tomar formas mais definidas. Além da criação da EMBRAFILME, em 1969, o Ministério da Educação e Cultura, agora sob a gestão de Jarbas Passarinho, sucessor de Tarso Dutra, sofreu uma reorganização administrativa, a fim de coordenar os órgãos direta e indiretamente vinculados ao MEC, sem, no entanto, citar o INC ou a EMBRAFILME. Desta reforma resultou a criação do Departamento de Assuntos Culturais, o DAC, deslocando a centralidade do CFC e assumindo funções executivas. Havia uma demanda do novo ministro pela apresentação de um plano de ação cultural nacional e, embora o CFC tenha publicado as “Diretrizes para uma política nacional de cultura”, um Plano de Ação Cultural (PAC) foi apresentado sem a sua interferência direta. Calabre traz a informação de que o PAC tinha como uma de suas principais metas a realização de um calendário de eventos culturais nas áreas de música, circo, teatro, folclore e cinema, o qual foi concretizado com o intuito de promover a mobilidade dos artistas: “grupos do sul se apresentavam em Recife; artistas catarinenses em Belém; músicos cariocas em Fortaleza ou amazonenses em Florianópolis, provocando uma intensa circulação e interação cultural nas mais diversas regiões brasileiras.”<sup>190</sup>

Ainda que não seja possível desconsiderar traços conservadores nas ações culturais do regime, e que seja penoso tracejar e visualizar um projeto bem desenhado que possa ser caracterizado como uma verdadeira política cultural, Renato Ortiz reconhece a manobra dos governos militares em direção à cultura e identifica em que ponto ela se deu sem precedentes na história do País. Para o autor, há uma explicação esperada para que o Estado do pós-golpe promovesse e censurasse a cultura, ou seja, por sua origem na Doutrina de

---

<sup>189</sup> CALABRE, Lia. Políticas Culturais no governo militar: O Conselho Federal de Cultura. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA ANPUH-RIO, XIII, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <[http://encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212692933\\_ARQUIVO\\_Anpuh2008.pdf](http://encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212692933_ARQUIVO_Anpuh2008.pdf)>. Acesso em: 10 jul. 2012.

<sup>190</sup> CALABRE, Lia. Política Cultural no Brasil: um histórico. In: ENECULT, I, Salvador, 2005. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecul2005/LiaCalabre.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2012.

Segurança Nacional, é um Estado concebido como “centro nevrálgico de todas as atividades sociais relevantes em termos políticos”, levando-o a desenvolver meios tanto de contenção das práticas dissidentes, como de integração nacional em torno de valores e objetivos nacionais.<sup>191</sup> Ortiz revela que para este Estado existe, portanto, uma face do poder na cultura, que pode ser maléfica quando nas mãos de opositores ao regime, mas benéfica quando planejada pelo governo.<sup>192</sup> Segundo o autor, esta dimensão da cultura é recalculada pelo regime, pois a partir de 1964 o País sofre uma reorganização econômica que o insere tardiamente no processo de internacionalização do capital, o que impulsiona o crescimento das trocas culturais através de bens simbólicos (produtos artístico-culturais) no mercado interno. Não fosse tal conjuntura, a investida dos governos da Segurança Nacional possivelmente seria muito semelhante ao discurso puramente educativo e impositivo da ação cultural durante o Estado Novo, no qual foram produzidos pelo INCE dezenas de vídeos educativos. Comparando os dois momentos históricos, Ortiz parece encontrar o ponto de separação:

Talvez pudéssemos dizer que o Estado militar tem uma atuação mais abrangente, uma vez que a política cultural de Capanema tinha limites impostos pelo próprio desenvolvimento da sociedade brasileira. Porém, o que diferencia esses dois momentos é que em 64 o regime militar se insere dentro de um quadro econômico distinto. A relação que se estabelece, portanto, entre ele e os grupos empresariais é diferente, eu diria, mais orgânica, pois somente a partir da década de 60 esses grupos podem se assumir como portadores de um capitalismo que aos poucos se desprende de sua incipiência.<sup>193</sup>

Sodré também caminha por este terreno para explicar o estreitamento da relação entre o Estado e os realizadores culturais durante o regime. Para o autor, o recrudescimento das relações capitalistas no País passa a imprimir uma característica cada vez mais forte à sociedade, em um período que tem início ainda em 1945, que é “a função predominante dos meios e das técnicas de cultura de massa.”<sup>194</sup> Com o crescimento do mercado de produtos culturais, quem agora legitima a cultura artística são os seus consumidores, não mais os críticos especializados em cada área, o que torna possível forjar valores de um modo aparentemente natural para quem o absorve. “Porque, realmente, a publicidade através dos

<sup>191</sup> ORTIZ, Renato José P. **A moderna tradição brasileira**. Cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 115.

<sup>192</sup> ORTIZ, Renato José P. Op. cit., p. 116.

<sup>193</sup> Idem, p. 117.

<sup>194</sup> SODRÉ, Nelson W. **Síntese de História da Cultura Brasileira**. 12ª ed. São Paulo: DIFEL, 1984. p. 75.

meios de comunicação de que dispõe a sociedade capitalista pode operar prodígios.”<sup>195</sup> Além do aspecto publicitário, há a questão da internacionalização do produto artístico-cultural. Com o suporte da reflexão de Rodrigues (1968), Sodré expõe que esta internacionalização torna-se um problema nacional quando não fortalecidas as culturas nacionais.

Quando não é mantida uma relação constante com as formas de expressão popular, quando ela não é encarada como algo a preservar e estimular, quando vigora uma mentalidade de simples importação de cultura, as culturas nacionais destinam-se ao desaparecimento ou entram em acelerado processo de debilitação.<sup>196</sup>

Para o plano externo, as ações culturais do regime tiveram alguns desdobramentos identificáveis, em conformidade com o desejado para o exterior dentre os objetivos fundadores do Conselho Federal de Cultura. No âmbito da promoção educacional vinculada ao intercâmbio cultural, em 1967, é normatizado de forma permanente pelo MEC em conjunto com o MRE o Programa Estudante-Convênio de Graduação, o PEC-G, resultado da intensificação espontânea de estudantes estrangeiros no Brasil, que ao longo dos anos, desde a década de 20, foi sendo absorvida por acordos bilaterais. Foi em 1967, no entanto, que esses acordos foram definitivamente organizados por um único protocolo, cujo antecedente normativo encontra-se em 1965, quando o programa já havia recebido tal denominação apenas pelo MRE. O programa, que existe até hoje, nasceu com o objetivo de divulgar a capacitação educacional e científica brasileira por meio da concessão de facilidades para que alunos estrangeiros de países em desenvolvimento, especialmente América Latina e África, estudassem no Brasil.

Entre 1966 e 1969, há registros de dois acordos culturais bilaterais em andamento. Ao menos há registros de que duas comissões foram formadas exclusivamente para a implantação de tais acordos: Comissão Mista do Acordo Cultural Brasil-Bélgica e Comissão Mista do Acordo Cultural Brasil-Portugal. Da primeira há apenas uma menção na correspondência diplomática vinda da Embaixada do Brasil na Bélgica para o MRE, informando que o Museu do Cinema de Bruxelas realizaria uma retrospectiva com as melhores películas suecas, o que suscitou a sugestão de planejar uma semana de cinema brasileiro naquele país; tema que, conforme segue informando o documento, foi discutido nas reuniões da Comissão Mista do Acordo Cultural entre os dois países, ocorridas em janeiro de

---

<sup>195</sup> Idem. p. 76.

<sup>196</sup> Ibid., p. 77.

1966.<sup>197</sup> Sobre o acordo entre Brasil e Portugal, constata-se que eram intenções do governo a tradução de obras literárias brasileiras ao português de Portugal, bem como a obrigatoriedade da disciplina Literatura Brasileira nas escolas superiores portuguesas.<sup>198</sup>

O fator cultural parecia estar frequentemente envolvido com outras frentes de promoção do Brasil no exterior. Ou, em realidade, melhor inferindo, o projeto de inserção econômica do País durante o regime implicava em uma difusão cultural em amplo sentido, ora como fim, ora como meio, alcançando os campos da educação e do turismo. Como outro exemplo pode-se apontar o esforço de convencimento feito pelo Consulado do Brasil em Miami, EUA, em 1971, para que fosse executado nesta cidade e em Nova York um plano de ações de divulgação cultural e turística do Brasil, por haver nestas cidades uma grande concentração de poder aquisitivo.<sup>199</sup> Ademais, argumenta o Cônsul que, ao proporcionar uma visão de aspectos positivos do Brasil, estar-se-ia neutralizando a imagem negativa gerada por vários anos de críticas ao governo brasileiro na imprensa internacional. Cita que recentemente realizara conjuntamente com a Varig e com a Sociedade Cultural Brasileira em Miami uma recepção para 600 convidados estrangeiros, onde apresentou aspectos da economia brasileira com o apoio de imagens em *slides* e de documentário cinematográfico. Sugere a participação brasileira, por meio de apresentações artísticas, em eventos já agendados de promoção de empreendimentos privados em Miami, além de palestras sobre o Brasil nos clubes Lions e Rotary. Sublinha que as atividades sugeridas teriam finalidade puramente cultural e publicitária, sem qualquer conotação política.

O último documento acima citado é amostra pequena e revela que a liberação de verba para eventos de divulgação cultural não parecia obedecer a um orçamento generoso – “este Consulado, conquanto até hoje sem nenhuma verba específica, vem se esforçando para tornar o Brasil conhecido e apreciado aqui”.<sup>200</sup> No entanto, traz a percepção do tempo vivido pelo País e das possíveis prioridades estabelecidas pelo governo. Durante a presidência de Médici, sobretudo, o turismo ganhou forte destaque, em alinhamento com os objetivos de desenvolvimento econômico do País. Já em 1966 foi criada a EMBRATUR, Empresa

---

<sup>197</sup> Carta-Telegrama nº 140, da Embaixada do Brasil em Bruxelas para o Ministério das Relações Exteriores do Brasil, em 04/04/1966.

<sup>198</sup> Memorandum nº 168, do Chefe da Divisão de Cooperação Intelectual do Ministério das Relações Exteriores do Brasil para o Secretário Geral do Ministério, em 02/06/1969; e Memorandum nº 183, do Chefe da Divisão de Cooperação Intelectual do Ministério das Relações Exteriores do Brasil para o Secretário Geral do Ministério, em 10/06/1969.

<sup>199</sup> Carta nº 251, do Consulado da República Federativa do Brasil em Miami para a Secretaria de Estado do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, em 30/07/1971.

<sup>200</sup> Idem.

Brasileira de Turismo, pelo mesmo Decreto-Lei que lançou a Política Nacional de Turismo e o Conselho Nacional de Turismo.<sup>201</sup> É interessante destacar o que o texto define como Política Nacional de Turismo: “A atividade decorrente de todas as iniciativas ligadas à indústria do turismo, sejam originárias do setor privado ou público, isoladas ou coordenadas entre si, desde que reconhecido seu interesse para o desenvolvimento econômico do país” (Art. 1º). É pertinente extrair desta diretriz elementos que estão presentes no plano turístico e cultural, quais sejam, o caráter industrial como finalidade por meio da articulação entre setor público e privado para o alcance do objetivo maior de desenvolvimento econômico do País. Claro está que a questão da imagem e da propaganda está indissociável quando o Estado, especialmente o ditatorial, investe em determinados setores, como é o caso do cultural e turístico. Mas neste caso nota-se que tal investimento se deu num patamar de atividade econômica, buscando o sintomático entrelaçamento com a iniciativa privada, incentivando suas atividades. Indo ao encontro de Renato Ortiz na assertiva sobre a razão econômica para o golpe de 64, Miyamoto e Gonçalves analisam seus desdobramentos na política externa,:

(...) o que diferenciou esse golpe das intervenções armadas anteriores foi o seu caráter calculista. Conquanto não houvesse uma estimativa do tempo necessário para concluir a intervenção, as elites militares [e civis] contavam com um programa de ação, concebido e amadurecido com antecedência. Dispunham de um dispositivo teórico-doutrinário a partir do qual tencionavam liquidar a luta entre capital e trabalho e promover o desenvolvimento do país. A execução desse programa supunha a promoção de uma guinada igualmente radical na política externa.<sup>202</sup>

A política externa do regime, inicialmente pautada pelo conflito Leste-Oeste, não tardou muito para passar a considerar como importantes aos interesses nacionais vitais estabelecidos pelo regime os imperativos do questionamento à ordem de poder estabelecida pelas grandes potências da faixa Norte do globo em detrimento da ascensão dos países subdesenvolvidos localizados na porção Sul, como a América Latina e a África. Desde a transição de Castelo Branco para Costa e Silva, o olhar do poder decisório na política externa brasileira foi deslocando-se, sem o filtro das lentes dos Estados Unidos na Guerra Fria, para todas as possibilidades que conviessem ao acréscimo de poder do Brasil. Assumindo uma postura realista frente a um cenário anárquico em que a busca por equilíbrio de poder é orientada pelos interesses nacionais, a política externa brasileira corrigiu a rota em direção aos

<sup>201</sup> Decreto-Lei nº 55, de 18 de novembro de 1966.

<sup>202</sup> GONÇALVES, Williams da S.; MIYAMOTO, Shiguenoli. Os militares na política externa brasileira: 1964-1984. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 12, dez. 1993. p. 213.

caminhos de novos mercados e alianças. Dentro desse contexto, a EMBRATUR, vinculada ao Ministério da Indústria e Comércio e criada para incrementar o desenvolvimento da indústria do turismo, era peça de um projeto de expansão comercial regulamentado pelo Decreto nº 62.204, de 1º de fevereiro de 1968. Pelo instrumento legal, ficava constituída no Ministério das Relações Exteriores a Comissão Coordenadora da Promoção Comercial, integrada, dentre outros, pelo novo cargo de Secretário-Geral Adjunto para Promoção Cultural, ao qual estavam subordinadas três divisões, dentre elas, a de Turismo (Art. 4º). O decreto organizava o papel do Itamaraty nas ações de expansão comercial do governo federal, cabendo à Divisão de Turismo: coordenar a representação brasileira em certames turísticos no exterior; coordenar a divulgação turística do Brasil no exterior, de acordo com programas estabelecidos pelo Conselho Nacional de Turismo (CNTur); e realizar estudos e pesquisas, no exterior, sobre o mercado turístico, para encaminhamento ao CNTur e à Empresa Brasileira de Turismo (EMBRATUR), visando ao incremento do turismo estrangeiro no Brasil. Ficou determinado também pelo decreto que a rede de missões diplomáticas e repartições consulares do Brasil no exterior deveria estar envolvida na execução das ações planejadas, de qualquer natureza, com vistas a promoção comercial.

Reforçando que a coordenação entre EMBRATUR, CNTur e Itamaraty era objetivo concreto do governo federal e colocando luz sobre os desdobramentos das políticas nacionais no plano exterior, o memorandum do Terceiro Secretário para o Chefe da Divisão de Propaganda e Expansão Comercial, em março de 1968, orienta:

O Itamaraty, como órgão do Sistema Nacional de Turismo, responsável pela execução, no âmbito externo, das atividades de promoção turística, deve esboçar um plano de ação – cujas linhas específicas e definitivas dependerão, obviamente, dos elementos que o CNTur e a EMBRATUR fornecerem (...).<sup>203</sup>

A comunicação segue esclarecendo os artigos do decreto relacionados à competência do Itamaraty. Outro documento, redigido pelo próprio Secretário Geral Adjunto para Promoção Comercial e enviado à Câmara Municipal de Poços de Caldas, Minas Gerais, ao levar o agradecimento pelo envio, por esta prefeitura ao Itamaraty, de material turístico impresso intitulado “Brasil: o país do turismo”, formula pleno êxito aos empreendimentos de

---

<sup>203</sup> Memorandum nº 81, do Terceiro Secretário Francisco de Paula Junqueira para o Chefe da Divisão de Propaganda e Expansão Comercial do Ministério das Relações Exteriores, em 20/03/1968.

promoção turística realizados pela cidade por se coadunarem com a então atual política de expansão comercial do governo federal.<sup>204</sup>

A EMBRAFILME emerge desse emaranhado de decretos e leis que criam órgãos, os orientam ao trabalho conjunto em determinadas matérias e os situam no esforço de desenvolver o País. Antes de seu decreto fundador, a tarefa de alinhar o desenvolvimento do cinema com a política de comércio exterior do País foi exercida pelo Ministério das Relações Exteriores em parceria com o da Educação e Cultura, por meio do Instituto Nacional de Cinema. Em janeiro de 1968, os dois órgãos firmaram um convênio para o fomento do cinema brasileiro no exterior. A resolução de tal pacto se deu sob as seguintes considerações:

Que urge estabelecer perfeita coordenação das atividades exercidas pelos órgãos incumbidos de promover o desenvolvimento da indústria cinematográfica e a sua promoção comercial no exterior, com o propósito de criar clima propício à prática de uma política realista de exportação, visando especialmente a harmonizar, facilitar e dar rapidez às decisões sobre a matéria; Que é indispensável prevenir a descoordenação de normas e a prática de atos, de repercussão interna ou externa, que, embora tendentes a beneficiar isoladamente a exportação ou o mercado interno, deixem de atender ao interesse global do desenvolvimento da indústria cinematográfica.<sup>205</sup>

Avaliar tais argumentos aliados ao teor do convênio permite enxergar o encadeamento das circunstâncias que se apresentam como os pilares da EMBRAFILME, ou seja, investimento na cultura, especificamente no cinema, e promoção do Brasil no mercado externo. Tal lógica fica ainda mais visível se analisadas as cláusulas terceira e quarta do convênio, respectivamente: o Ministério das Relações Exteriores dará execução a este Convênio através da Secretaria-Geral Adjunta para Assuntos Econômicos (SGAAE); O INC e a SGAAE elaborarão, em conjunto, o Plano de Promoção Externa do Cinema Brasileiro. Nota-se, imediatamente, que a divisão do Itamaraty encarregada de atuar neste plano conjunto com o MEC não foi o Departamento Cultural, mas sim uma secretaria adjunta relacionada a assuntos econômicos. Nesse sentido, extrai-se também que a ação conjunta não deflagra um movimento em direção somente ao desenvolvimento do cinema, como execução de metas apenas do INC, mas incluem-se tais metas nos instrumentos auxiliares de uma política de exportação estabelecida pelo Conselho Nacional do Comércio Exterior (CONCEX).

---

<sup>204</sup> Memorandum s/n, do Secretário Geral Adjunto para Promoção Comercial para a Câmara Municipal de Poços de Caldas, em 21 de setembro de 1971.

<sup>205</sup> MELLO, Alcino T. de. **Cinema**: Legislação atualizada, anotada e comentada. Ministério da Educação e Cultura, 1972. p. 186.

Conforme previsto pelo convênio, em março de 1968 foi lançado o Plano de Promoção Externa do Cinema Brasileiro (PPECB), com o fim de fomentar a penetração no filme brasileiro no mercado internacional.<sup>206</sup> Com o plano, ficava estabelecido, dentro do INC, o Grupo Coordenador do Plano de Promoção Externa, tendo entre seus integrantes o Chefe da Divisão de Propaganda e Expansão Comercial da SGAAE do Ministério das Relações Exteriores. Além da significativa existência e presença desse cargo na composição do referido grupo, destaca-se do texto do plano que estariam automaticamente habilitados a participar das ações do PPECB os filmes que obtivessem da censura o certificado de “Livre para Exportação”, mostrando assim a outra face da relação do Estado com a produção cinematográfica brasileira e de que forma dialogavam o incentivo oficial e a censura para um mesmo fim.

A revista *Filme Cultura* noticiou, em julho de 1968, como resultado da parceria entre INC e Ministério das Relações Exteriores a realização da Semana do Cinema Brasileiro, no final de 1967 e início de 68, em três cidades da União Soviética: Moscou, Baku e Alma-Ata. Na ocasião, foram exibidos os seguintes longas-metragens: *A hora e a vez de Augusto Matraga*, de Roberto Santos; *O Padre e a Moça*, de Joaquim Pedro; *Todas as mulheres do mundo*, de Domingos Oliveira; *O caso dos Irmãos Naves*, de Luís Sérgio Person; *Menino de Engenho*, de Walter Lima Júnior; e *Rio Verão e Amor*, de Watson Macedo; além de alguns curtas-metragens. A matéria também anunciou que o INC planejava realizar o mesmo tipo de evento na América Latina e em Madri, esta última prevista para outubro do mesmo ano.<sup>207</sup>

Quando apontamos que a EMBRAFILME nasceu de um encadeamento de circunstâncias que têm como fatores centrais o apoio estatal à cultura, no sentido de reestruturá-la, e a tentativa de promoção comercial como resultado de um projeto de desenvolvimento econômico, buscamos manter presente o interesse do Estado num processo que, em partes, se deu pelos critérios daqueles que ocupavam os cargos decisórios e de planejamento dos órgãos criados para a cultura, em especial, o INC. Esta visão global dos fatos é, de certa forma, assumida por Durval Garcia quando reconhece, ao falar sobre a hora primeira do INC, a abrangente relevância do cinema para um país:

Na atualidade, com a diversificação dos países produtores – o que conseqüentemente eleva a oferta de filmes no mercado mundial e ao mesmo

---

<sup>206</sup> Idem., p. 194.

<sup>207</sup> SEMANA DO CINEMA BRASILEIRO NA UNIÃO SOVIÉTICA. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 10, jul. 1968. p. 46-47.

tempo torna o cinema um *eficiente instrumento cultural e veículo de educação* (grifo nosso) –, torna-se evidente que o INC possui decisiva influência no que poderá vir a representar o cinema no Brasil, econômica, técnica e culturalmente falando.<sup>208</sup>

Se for possível entender a EMBRAFILME como resultado de um cruzamento de interesses, seria importante, não obstante, compreendê-la também como um passo dado no andamento dos trabalhos realizados pelo INC. Durval Gomes Garcia, presidente do órgão na data de criação da empresa, revela que havia a constatação de que um dos problemas do cinema nacional era o produto fílmico. Ou seja, o produto precisava ser vendido ao público, e a EMBRAFILME surgiu como uma peça importante do INC encarregada inicialmente de fazer propaganda do produto fílmico brasileiro para o público interno e externo.<sup>209</sup> Antes mesmo que o Plano de Promoção Externa para o Cinema Brasileiro fosse lançado, Durval Garcia mencionava nas mesmas linhas sobre o primeiro momento do INC que estava em estudo dentro do órgão a criação da Unibrasil, voltada a planejar e executar uma política intensiva de promoção e comercialização do filme brasileiro no exterior.<sup>210</sup> Dividindo o mesmo berço de órgãos como a EMBRATEL e a EMBRATUR, a nova extensão do INC não poderia ser a imagem e semelhança de seu par francês, a Unifrance. Em pleno governo transitório da Junta Militar e sob os efeitos do AI-5, pelo Decreto-Lei nº 862, de 12 de setembro de 1969, é criada a Empresa Brasileira de Filmes S.A., EMBRAFILME.

Sociedade de economia mista<sup>211</sup> com personalidade jurídica de direito privado e vinculada ao Ministério da Educação e Cultura, a EMBRAFILME teria por objetivo, conforme o conhecido artigo 2º do decreto-lei que a fundou, a distribuição de filmes no exterior, sua promoção, realização de mostras e apresentação em festivais, visando à difusão do filme brasileiro em seus aspectos culturais, artísticos e científicos. Para o cumprimento desta finalidade, o estatuto da empresa indicava como objetivos derivados o financiamento da

<sup>208</sup> GARCIA, Durval G. INC: Hora Primeira. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 5, jul.-ago. 1967. p. 2.

<sup>209</sup> GARCIA, Durval G. Entrevista presencial concedida à autora, em 02 de novembro de 2011, Rio de Janeiro. Cf. Apêndice.

<sup>210</sup> GARCIA, Durval G. INC: Hora Primeira. Op. cit.

<sup>211</sup> Inicialmente totalizado em Cr\$ 6.000.000,00 (seis milhões de cruzeiros), o capital social da EMBRAFILME ficava subscrito, através de ações, em 70% pela União, representada pelo Ministério da Educação e Cultura, e em 30% por entidades de direito privado ou público. Desses 30%, que representavam 180.000 ações, detinha o INC a maior parte (176.750 ações), restando apenas 0,6% a produtoras de realizadores como Roberto, Reginaldo e Riva Farias, Luis Carlos Barreto, Carlos Diegues, Jece Valadão, entre outros. O resultado prático era a participação destes sócios nas assembleias da empresa: “Os sócios da EMBRAFILME participavam das assembleias gerais e influenciavam muito. Reclamavam, exigiam, mas em termos de decisão representavam apenas 0,6% contra 94% do governo. *Todas as decisões tomadas em favor do cinema brasileiro só foram possíveis porque o governo concordou com as reivindicações dos cineastas que participavam dessas assembleia* (grifo nosso). Eles enchiam um plenário, de modo que não eram poucos... (FARIAS, 18. out. 1999)” SELIGMAN, Flávia. Op. cit. p. 6.

elaboração de filmes capazes de bem representar o Brasil no exterior, por seu valor cultural, artístico e científico, a elaboração dos estudos e projetos ou programas de desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira, com a finalidade de exportação, a serem executados de acordo com a política do INC, dentre outros. Já em seu início de atividade, a EMBRAFILME descentralizava a responsabilidade do INC visto que este acumulava as funções de legislação, fomento, incentivo, fiscalização, além de coordenar, em conjunto com o MRE, as tarefas de promoção externa e representações culturais. Embora identificada como uma fonte de recursos a serviço do mercado interno, a função de administração dos financiamentos visava incentivar a produção de filmes que concorressem para a crescente afirmação do cinema nacional no mercado interno para criar reais possibilidades no mercado internacional.<sup>212</sup> Dessa forma, a empresa herdou os recursos oriundos dos impostos sob os lucros da exploração de películas por empresas estrangeiras importadoras, retidos por força de lei que, com a criação do INC, fazia dessa retenção obrigatória.<sup>213</sup>

Para efeito político-administrativo, a empresa cumpriria o papel de promotora do cinema brasileiro no exterior, exercendo, para tanto, as funções que se fizessem necessárias. Como era de se esperar, a parte que cabe ao regime na concepção da EMBRAFILME foi entendida como um instrumento de controle autoritário e conservador. Para Amancio, é relevante considerar que “naquele momento o cinema brasileiro mais engajado, formal e politicamente, gozava ainda de grande prestígio internacional, [o que] torna evidente o interesse do regime [civil] militar em manter um controle efetivo sobre a atividade.”<sup>214</sup> Também nessa direção, Arnaldo Carrilho não deixa escapar o objetivo dos militares na parceria que se estabelecia com o cinema: “a promoção do Brasil, histórico como em *Independência ou morte* (1972), de Carlos Coimbra.”<sup>215</sup> Mas era também o Brasil literário e histórico de *Macunaíma* (1969), filme de Joaquim Pedro de Andrade realizado com o mecanismo do INC de incentivo à produção e, sobretudo, um sinal de que aqueles cineastas comprometidos com o cinema como instrumento de transformação social e afirmação

---

<sup>212</sup> MELLO, Alcino T. de. Op. cit., p. 92.

<sup>213</sup> Quando recolhidos os impostos sob os lucros das distribuidoras estrangeiras, obrigatoriamente deveriam ser depositados 40% desse valor em conta bloqueada no Banco do Brasil. Dentro do prazo de 18 meses a partir do depósito, a companhia estrangeira poderia apresentar um projeto de produção cinematográfica ao INC, que teria 60 dias para avaliá-lo, caso contrário o valor referente seria transferido aos recursos do Instituto como receita extraordinária.

<sup>214</sup> AMANCIO, Tunico. Pacto Cinema e Estado: os anos Embrafilme. In: GATTI, André P. (org.). **Embrafilme e o cinema brasileiro**. Coleção Cadernos de Pesquisa. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2008. p. 90.

<sup>215</sup> CARRILHO, Arnaldo. Entrevista via e-mail concedida à autora, em 16 de outubro de 2011. Cf. Apêndice.

nacional, em princípio excluídos do diálogo entre a presidência do INC e o Estado autoritário, encontrariam uma forma de negociar com o Estado.

A necessidade e a convicção da importância de encontrar no governo um parceiro na luta pelo cinema brasileiro fizeram com que cineastas do Cinema Novo buscassem meios de lidar com o poder sem abandonar suas principais noções do que significava fazer cinema nacional. Por isso, uma das tendências dos filmes nacionais durante o regime foi o reforço da aproximação já realizada entre o cinema e a literatura brasileira. Assim, cumpria-se uma das expectativas do governo, na medida em que tanto o INC quanto a EMBRAFILME estabeleceram mecanismos de premiação para filmes baseados em obras nacionais de reconhecido valor literário. No entanto, não se deve perder de vista que o INC e a EMBRAFILME eram frutos “de uma política oficial de convivência com as oposições e integrada numa forma de capitalismo de Estado que não excluía os setores da indústria cultural”, conforme complementa Amancio a sua observação inicial sobre a pretensão de controle estatal da atividade cinematográfica. Isto quer dizer que qualquer direcionamento da produção fílmica pretendido pelo Estado, no sentido de respaldar o regime, não se traduzia, nesses órgãos, em demandas por materiais pedagógicos. Ou seja, não bastavam filmes históricos ou baseados em obras literárias que, no entanto, não apresentassem potencial comercial. Assim, a propaganda, a legitimação, se realizaria pelo fluxo natural da indústria cultural, revestindo-a de uma roupagem democrática. Como bem relaciona Celso Amorim, “os dois aspectos, cultural e econômico, do filme coexistem; um não prescinde do outro. Se é o interesse cultural que justifica o apoio do Estado, é a presença econômica no mercado que torna real o potencial cultural do filme”<sup>216</sup>; inclusive, na origem deste interesse cultural podem, também, residir motivações políticas.

Nesse sentido, Sérgio Villela amplia o ângulo de análise sobre a EMBRAFILME como ramificação do INC e ilumina o seu perfil voltado ao mercado externo.<sup>217</sup> Em primeiro lugar, o autor considera que não faltou ao Estado a intenção de praticar na área cinematográfica uma política cultural polida na Escola Superior de Guerra, cuja prática se revelou de maneira mais óbvia nos trabalhos da AERP e do Departamento de Filme Educativo do INC, ambos produtores de materiais audiovisuais curtos e diretos quanto aos seus propósitos informativos. No campo do longa-metragem, no entanto, Villela identifica que não houve nenhuma prática sistemática de dirigismo cultural, salvo na atuação da censura, que o

---

<sup>216</sup> AMORIM, Celso. Op. cit., p. 143.

<sup>217</sup> VILLELA, Sérgio Renato Victor. **Cinema brasileiro: capital e Estado**. Rio de Janeiro: CNDA/FUNARTE, 1979. Mimeo. p. 46-47.

autor denomina de *indirigismo cultural*. Porém, o que ele constata de mais substancial é que, na relação cinema e Estado, este último mostrava saber se valer das contradições inerentes à relação para articular a seu favor aquilo que o cinema, em sua autonomia artística, produzia como discurso. Oferecendo espaço à produção civil, o governo garantia a existência de uma margem de normalidade ao processo ditatorial. Ou seja,

com isto cumpria o governo a sua finalidade de se revestir, no plano cultural, do aparato necessário a render coerência e credibilidade, interna e externamente, a seu *processo de desenvolvimento como país capitalista e civilizado* (grifo nosso). Notadamente, em nível internacional, era preciso mostrar que o Brasil continuava produzindo um cinema *culto e inteligente*, sob um regime democrático. Esse é um dado concreto na lógica estabelecida pelo poder público em busca do respaldo cultural para coonestar o regime de força em transição. De Castelo Branco a Geisel, o cinema brasileiro não deixou de sofrer atentados em sua busca artística e criativa, mas também não deixou de receber o salvo-conduto político e econômico a garantir o seu percurso.<sup>218</sup>

É nessa ordem de raciocínio que Carlos Fico oferece outros elementos de análise.<sup>219</sup> Segundo o autor, sempre houve entre a elite brasileira a preocupação do que pensavam as sociedades de outros países sobre o Brasil, especialmente da Europa, de onde o país sempre tentou importar sistemas e princípios políticos, além de valores comportamentais elevados. Essa importância com a opinião europeia desencadeou uma outra percepção entre a elite e alguns intelectuais brasileiros, a de que sempre houve um grande desconhecimento sobre o Brasil no exterior, conforme expressam as palavras de Alfredo de Carvalho, no início do século XX, citadas por Fico:

(...) já estamos tão habituados a verificar sem surpresa as contínuas manifestações da ignorância do verdadeiro grau de civilização do nosso país prevalecente no estrangeiro, mesmo entre os povos mais cultos do Ocidente, que não podemos mais suspeitar da necessidade de combater semelhante ignorância por todos os meios de vulgarização inteligente e de considerar obra de genuíno patriotismo qualquer esforço empregado neste sentido.<sup>220</sup>

Para Fico, passadas as décadas e chegando ao contexto da ditadura brasileira, esse complexo pouco havia mudado. Agora, fundamentava-se nos problemas expostos pelas

---

<sup>218</sup> Idem., p. 48.

<sup>219</sup> FICO, Carlos. **Reinventado o otimismo**: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997. p. 45-52.

<sup>220</sup> Idem, p. 46.

“zonas marginalizadas” do país, e agravava-se, deslocando-se para uma questão moral, pela repercussão externa das restrições políticas impostas aos brasileiros pela ditadura, o que sempre foi motivo de grande constrangimento para os militares. Segundo o autor, esse tipo de percepção resultou em mais tentativas de propaganda estatal, como a proposta da AERP, no início da década de 70, para a criação de um órgão executivo, com recursos próprios e vinculado ao Ministério das Relações Exteriores, a fim de divulgar a *verdadeira imagem do Brasil* no mundo.<sup>221</sup> Nesse sentido também tentou-se a promoção externa pela realização de 12 documentários sobre o País, sendo que um deles, que mostrava as praias brasileiras ao lado de imagens de desenvolvimento e tecnologia, ganhou um prêmio na Bienal Pan-Americana do Filme Turístico. Essas e outras tentativas, que giram em torno de assessorar os correspondentes estrangeiros com informações selecionadas sobre o Brasil, nunca avançaram muito. O que, no entanto, elas podem revelar é a coerência do perfil estatutário da EMBRAFILME com as preocupações do governo quanto à imagem externa do País. Conforme observa Fico,

Na trajetória conflituosa das tradições de pensamento otimista e pessimista sobre o Brasil – consideradas em relação aos anos de domínio dos militares e na perspectiva da preocupação com a imagem externa –, o dado mais revelador é realmente a expectativa criada em torno da noção de ‘grande potência’. Situar o Brasil entre os grandes países sempre foi um desejo da elite brasileira. Mesmo antes do ‘milagre econômico’ esse anseio já se impunha entre aqueles que imaginavam uma grande influência do país no cenário internacional.<sup>222</sup>

Essa tradição do sonho de grande potência enraizada no imaginário da elite brasileira é a origem dos desconfortos gerados com aquela constatação sobre o desconhecimento no exterior acerca do grau de civilização do Brasil, bem como das tentativas de reverter com imagens e informações essa percepção externa. No Brasil dos militares, seria perfeitamente aceitável, portanto, o suporte de um órgão voltado a desenvolver a indústria cinematográfica do País, ainda mais para a sua exportação. Mas o que Carlos Fico apresenta com margem a outra interpretação são as ideias de *civilidade* e de *verdadeira imagem do Brasil* contidas nas intenções de propaganda governamental, sobretudo durante o regime. Se por um lado o raciocínio do autor nos permite encontrar um lugar de fácil acesso para o entendimento sobre a criação da EMBRAFILME, por outro, possibilita questionar se o desenvolvimento da empresa durante a década de 70 não suscita noções menos evidentes do

---

<sup>221</sup> Ibid., p. 47.

<sup>222</sup> Ibid., p. 48.

que seria apresentar no exterior um país civilizado e o que seria a sua real imagem, dadas as circunstâncias em que o regime se desenvolvia: com o compromisso de defesa da democracia frente às variações nas oportunidades internacionais para o projeto de desenvolvimento econômico do Brasil potência.

Os quatro primeiros anos de atividade da EMBRAFILME foram de experimentação e de formatação de seu perfil. Efetivamente, nesse período foram liberados os primeiros financiamentos nos moldes de empréstimo bancário a partir de propostas de produtoras cuja experiência e potencial comerciais seriam os critérios prioritários para a concessão do crédito. De 1970 a 1975, foram financiados 106 longas-metragens, alguns expressivos como *São Bernardo* (1970), do cinemanovista Leon Hirszman, *Independência ou morte* (1972), de Carlos Coimbra, *Toda nudez será castigada* (1972), de Arnaldo Jabor e *O amuleto de Ogum* (1974), de Nelson Pereira dos Santos. Os diretores-gerais, que seriam nomeados pelo Presidente da República para um mandato de quatro anos, foram quatro nomes distintos de 1969 a 1974, começando pelo próprio Durval Gomes Garcia, passando por Ricardo Cravo Albin e pelo embaixador José Osvaldo de Meira Penna, e encerrando o primeiro período da empresa com Walter Borges Graciosa, chamado pelo então ministro do MEC, Jarbas Passarinho. Em comparação ao mandato que faria Roberto Farias a partir de 1974, esses primeiros anos foram caracterizados por uma proximidade maior dos diretores ao grupo dos militares. Portanto, é interessante trazer algumas linhas do discurso de posse de Walter Graciosa, em 1972, pois revelam como a EMBRAFILME era concebida, inclusive em sua função de promover a imagem cinematográfica do País no exterior, por alguém mais afastado da classe cinematográfica:

O Brasil já se projetou em vários setores culturais e artísticos, com a sua literatura das mais ricas e originais do continente; com sua música popular conquistando auditórios de todo o mundo; com seus artistas plásticos se distinguindo nas bienais da Europa e das Américas; com seus projetistas levando para outras terras o arrojo e a beleza das formas da nossa moderna arquitetura. Precisamos, portanto, fazer com que o cinema nacional atinja níveis de desenvolvimento e maturidade, de modo a multiplicar efetivamente as obras dignas de aplausos que já tem apresentado, com louvores inclusive no exterior, e possa vencer a competição, dentro de nossas fronteiras, com o cinema estrangeiro, se possível abdicando de privilégios e concessões; sem o paternalismo estatal de que tanto é acusado, *esse mesmo paternalismo, no entanto, que em outros países sempre existiu e existirá* (grifo nosso), representado por barreiras alfandegárias, taxações, etc.<sup>223</sup>

<sup>223</sup> GRACIOSA, Walter B. Novo diretor-geral da EMBRAFILME. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 22, nov./dez. 1972. p. 3-4.

O novo diretor, admirador da figura de Jarbas Passarinho, mostra o reconhecimento acerca da projeção do País por meio da cultura, a exemplo da música popular, para citar a modalidade artística mais forte; demonstra, também, ciência sobre a importância da intervenção estatal na construção de uma indústria cinematográfica ao citar, de maneira geral, outros países. Graciosa salienta que à produção cinematográfica não lhe faltam temas nacionais a serem explorados, bastando-lhe recorrer à literatura, ao folclore e às páginas da História pátria para que se verifique que “o Brasil, no campo cinematográfico, tem uma contribuição pessoal e inconfundível a dar ao mundo.” Sendo o País tão rico em temas para grandes filmes, conclui o diretor que à produção cinematográfica brasileira lhe faltava justamente o incentivo e o apoio financeiro do Estado, “justificável por se tratar de indústria pioneira com amplas implicações culturais”. E que, portanto, é preciso continuar apoiando o empresário, flexibilizando e simplificando os mecanismos de financiamento da EMBRAFILME.<sup>224</sup>

A gestão de Walter Graciosa sinalizava o início de uma nova fase na empresa, embora o seu pouco tempo de vida, caracterizada pelo estreitamento do diálogo entre Estado e cinema e por certa democratização dos representantes deste último. Em outubro de 1972, o INC realizou no Rio de Janeiro o I Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira, como produto de uma confluência mais aguda entre os interesses dos produtores e do Estado. Ortiz Ramos identifica nos discursos pronunciados durante o congresso uma engenhosidade dos realizadores cinematográficos em moldar suas reivindicações aos parâmetros do regime, destacando a proximidade das palavras de Luiz Carlos Barreto ao vocabulário da Doutrina de Segurança Nacional e dos anseios de potência econômica daqueles governos:

Vejamos então a importância do cinema nacional como elemento de integração nacional (...). Quando mostramos os produtos manufaturados dentro de um filme brasileiro que está sendo exibido no Ceará, o *Roberto Carlos em ritmo de aventura*, ou um *Macunaíma*, ou *As deusas*, ou mesmo *Independência ou Morte*, estamos, ao mesmo tempo, dando uma visão do desenvolvimento brasileiro. (...) Divulgando as nossas coisas, fazendo divulgação do turismo interno, fazendo divulgação dos produtos manufaturados, vamos provocar toda uma corrente. Então a partir disso, vamos partir para os mercados, vamos levar o nosso estilo de vida aos povos latino-americanos, aos povos africanos, que são mercados naturais do Brasil, onde precisamos abrir linhas de exportação.<sup>225</sup>

---

<sup>224</sup> Idem.

<sup>225</sup> BARRETO apud RAMOS, José Mário Ortiz. Op. cit., p. 112.

Em 1973, novas mudanças começaram a emergir e o governo passou a dar mais acabamento a sua atuação no plano cultural. Após o I Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira, o ministro Jarbas Passarinho nomeou uma comissão para promover as mudanças administrativas na estrutura encarregada do cinema, tais como a criação de um órgão responsável apenas pela fiscalização das medidas legislativas, o serviço de distribuição estatal e a fusão do INC com a EMBRAFILME. Além disso, Gatti acrescenta que um dos resultados mais importantes do congresso, ilustrado pela confecção do documento Projeto Brasileiro do Cinema (PBC), foi o de ter sido plataforma para a apresentação de um grupo de cineastas e produtores que desejavam dirigir a EMBRAFILME, dentre eles, Roberto Farias.<sup>226</sup> Roberto despontava como um ponto de equilíbrio entre os dois extremos ideológicos do cinema, ou seja, os universalistas e os nacionalistas. A nomeação de Farias para a diretoria geral era inclusive bem vista por Glauber Rocha.

Ainda durante o ano de 1973, a EMBRAFILME obteve autorização para dar início a atividades de distribuição nacional e internacional, por meio de dois tipos de contrato, para filmes acabados ou ainda em produção. Havia uma grande movimentação entre o grupo dirigente da EMBRAFILME e deste com o INC e com representantes do MEC para tomar decisões que permitissem à empresa dar suporte à produção cinematográfica a fim de que esta dependesse cada vez menos dos recursos estatais, uma vez que já é perceptível que ela não fora criada para produzir películas oficiais para o governo. A EMBRAFILME mostrava que, na condição de órgão direcionado à exportação internacional do cinema, muito havia de ser fortalecido em âmbito interno para ter o que exportar.

No que tange aos passos dados em direção ao mercado externo nesses primeiros anos, pouco de muito esclarecedor foi encontrado. Porém, há alguns indícios de como a sua função coexistia com a tradicional responsabilidade do Itamaraty de difundir a cultura brasileira por meio do cinema. Em 1971, a Embaixada do Brasil no México esclarecera alguns detalhes ao Itamaraty sobre uma mostra de cinema brasileiro a ser realizada naquele país, porquanto informou que os filmes brasileiros que se encontravam na missão diplomática pertenceriam aos próprios produtores e seriam destinados à venda, uma vez que a mostra, frisa o texto, não apresentaria fins culturais, mas sim comerciais.<sup>227</sup> Por conta disso, o

---

<sup>226</sup> GATTI, André P. EMBRAFILME: cinema brasileiro em ritmo de indústria. In: GATTI, André P (org.). **Embrafilme e o cinema brasileiro**. Coleção Cadernos de Pesquisa. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2008. p. 17-18.

<sup>227</sup> Telegrama nº 220, da Embaixada do Brasil no México para o Departamento de Difusão Cultural do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, em 19/05/1971; e Telegrama nº 225, da Embaixada do Brasil no

diplomata informa que não aceitou a proposta para utilizar o auditório do Museu de Antropologia como local da mostra e estaria buscando uma sala comercial de projeção. A correspondência também comunicou que a Embaixada aguardaria da EMBRAFILME material publicitário referente aos filmes e pedia que a empresa indicasse o encaminhamento a ser dado ao filme *Anjos e demônios* (1969), de Carlos Hugo Christensen, que não havia passado pela censura mexicana. Não há no texto esclarecimento sobre a organização do evento, mas fica implícito que a Embaixada não estava operando sozinha, tampouco no mesmo espírito das mostras culturais de cinema brasileiro anteriores ao INC e à EMBRAFILME. A atividade em questão se realizaria prioritariamente em termos de promoção comercial do cinema, sem negligenciar as intrínsecas repercussões culturais, e é claro o movimento da Embaixada de buscar orientações com a empresa.

Nesse mesmo sentido, em Londres, já havia sido realizada outra mostra, em 1970, organizada pelo INC em parceria com o British Film Institute e com o suporte da Embaixada do Brasil em Londres. Como resultado imediato do evento, registrou-se a assinatura de um contrato de distribuição internacional do filme *A Compadecida* (1969), além de interessados europeus na distribuição de *Macunaíma* e *Os Cafajestes* (1962).<sup>228</sup> Por se tratar de uma mostra ocorrida no início de 1970, a EMBRAFILME parece não ter participado por estar ainda em fase inicial de construção. O importante, porém, é observar o protagonismo do caráter comercial que vinha apresentando a difusão do cinema brasileiro no exterior. O Itamaraty, ainda que operasse para outros fins, com menos recursos e menos agressividade, não estava mais só, e suas atribuições, em certos aspectos, se confundiam com os dos projetos do INC e, posteriormente, da EMBRAFILME.

A partir de 1974, a EMBRAFILME passaria a ser dirigida por Roberto Farias, cujo desempenho multiplicaria as possibilidades da produção nacional transbordar para o exterior, num sinal de seu fortalecimento. No mesmo ano, iniciava-se o mandato de Ney Braga frente ao Ministério da Educação e Cultura. O novo ministro daria seguimento à aproximação dos segmentos militares mais sensíveis à questão da cultura com o cinema, como vinha demonstrando o seu antecessor, Jarbas Passarinho. Aliás, fora por sugestão de Passarinho que o Prêmio EMBRAFILME sofrera a reformulação para tornar-se um incentivo a filmes baseados em obras literárias, nominado posteriormente Prêmio Jarbas Passarinho, conforme proposta de Roberto Farias e Luís Carlos Barreto. É um momento de transição, de

---

México para o Departamento de Difusão Cultural do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, em 22/05/1971.

<sup>228</sup>MOSTRA BRASILEIRA EM LONDRES. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 14, abr./maio 1970. p. 66.

adensamento do envolvimento estatal com a cultura, especialmente por meio da aliança com a iniciativa privada no sentido de fortalecê-la para o mercado de bens culturais. Em relação ao cinema, Gatti enfatiza:

A partir do estreitamento das relações políticas entre os setores militares preocupados com a questão cultural e a direção da classe cinematográfica, as coisas caminhariam para um período em que tudo, ou pelo menos quase tudo, que os dirigentes desejassem, era passível de ser concretizado. Sem o apoio explícito do governo à atuação da EMBRAFILME, ela não teria o peso que teve sobre a formação da indústria cinematográfica brasileira.<sup>229</sup>

### **2.2.2. Cinema brasileiro em ritmo de indústria: a gestão Roberto Farias**

Nomeado pelo novo Presidente Geisel, em 1974, Ney Braga assumiu a pasta da Educação e Cultura. Geisel sinalizava para o início de uma distensão do regime, o que repercutiu em uma nova fase para o diálogo entre setor cultural e Estado.

O governo Geisel iniciou-se sob a égide da distensão, muito embora o novo presidente recém empossado não tenha se manifestado claramente em relação a esse aspecto. Na área cultural, no entanto, a expectativa não poderia ser diferente e as perspectivas de mudança começaram a se concretizar com a indicação de Ney Braga, um militar reformado, que fizera carreira vitoriosa como político, e não um técnico, para o Ministério da Educação e Cultura. A postura de Ney Braga, favorável ao incentivo à produção artística e à revitalização dos órgãos oficiais encarregados da cultura, facilitou enormemente o diálogo com a classe artística, gerando frutos, de forma imediata, principalmente em relação à área teatral e cinematográfica.<sup>230</sup>

Em 1975, com a ampla contribuição do Conselho Federal de Cultura, a esperada Política Nacional de Cultura (PNC) foi publicada. A PNC trazia a preocupação com a extensão, ao homem brasileiro, do desenvolvimento econômico nacional em sua dimensão sociocultural, procurando adequar a política cultural do governo à condição de país democrático e em desenvolvimento:

Uma pequena elite intelectual, política e econômica pode conduzir, durante algum tempo, o processo do desenvolvimento. Mas será impossível a

---

<sup>229</sup> GATTI, André P. EMBRAFILME: cinema brasileiro em ritmo de indústria. Op. cit., p. 23.

<sup>230</sup> MALAFAIA, Wolney V. Op. cit., p. 335-336.

permanência prolongada de tal situação. É preciso que todos se beneficiem dos resultados alcançados. E para esse efeito é necessário que todos, igualmente, participem da cultura nacional.<sup>231</sup>

Seguindo o texto, partindo da noção de cultura como a plenitude da vida humana no seu meio, o objetivo maior de uma política cultural deveria almejar a plena realização do homem brasileiro como pessoa, o que significava garantir-lhe a preservação de sua memória, de seu sentido histórico e de sua identidade cultural, incentivando, por isso, a sua criatividade para interagir de forma plena com o processo dinâmico de formação da cultura. Portanto, na concepção do MEC de então, a política cultural apresentada expressava uma dialética entre preservação da identidade histórica e cultural e estímulo à capacidade criativa, traduzidos, no caso brasileiro, nos seguintes objetivos: a) preservar a identidade e originalidade fundadas nos *genuínos* valores histórico-sociais e espirituais, donde decorre a feição peculiar do homem brasileiro: democrata por formação, espírito cristão e amante da liberdade e da autonomia; b) revigorar o processo da criação, visto que “a sobrevivência de uma nação se enraíza na continuidade cultural e compreende a capacidade de integrar e absorver suas próprias alterações.”<sup>232</sup>

Através do “amálgama do conhecimento [preservação da essência do homem brasileiro via conservação do acervo que guarda essa memória], da preservação da criatividade e da difusão da cultura”<sup>233</sup>, o Brasil poderia cumprir uma das ações fundamentais na sua estratégia de desenvolvimento. Pois não bastariam o desenvolvimento econômico, a ocupação dos espaços abertos, a industrialização, o domínio da natureza, a presença competitiva nas relações internacionais para o que o Brasil assegurasse uma posição de vanguarda, sublinha o documento. Seria necessário, ainda, o desenvolvimento de uma cultura vigorosa, “capaz de emprestar-lhe personalidade forte e influente.”<sup>234</sup> Dessa forma, e em conformidade com o que o regime considerava vocação democrática do País – a qual deveria estar plasmada nessa personalidade –, a PNC entrelaçava-se explicitamente com as políticas de segurança e de desenvolvimento, desdobrando-se, num sentido prático, na presença do Estado “como elemento de apoio e estímulo à integração do desenvolvimento cultural dentro do processo global de desenvolvimento brasileiro.”<sup>235</sup> Cabe salientar que o texto da PNC também era enfático no dever de neutralidade do Estado quanto ao conteúdo da produção

<sup>231</sup> MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. **Política Nacional de Cultura**. Brasília: MEC, 1975.

<sup>232</sup> *Idem*.

<sup>233</sup> *Ibid.*

<sup>234</sup> *Ibid.*

<sup>235</sup> *Ibid.*

cultural que ele se propunha a apoiar e a necessidade de difundir, através dos meios de comunicação em massa, os resultados da criação artístico-cultural e científica.

Em 1974 também houve mudança na EMBRAFILME, da qual assumiu a direção-geral o cineasta Roberto Farias. Como repercussão das definições lançadas pela Política Nacional de Cultura, Farias conseguiu aprovação das primeiras medidas administrativas trazidas por ele em forma de reivindicação do I Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira. Por meio da Lei nº 6.281, o INC foi extinto e a EMBRAFILME teve suas atribuições ampliadas, além de ficar sinalizada a criação do almejado órgão normativo e fiscalizador da atividade cinematográfica, o qual em 1976 ganharia a forma concreta do Conselho Nacional de Cinema, o CONCINE. O alargamento substancial das responsabilidades da empresa implicou num incremento significativo em seu orçamento, possibilitado não somente pelo apoio de Ney Braga, como também pelo aval do então ministro do Planejamento, João Paulo Velloso. A EMBRAFILME passava a operar nos planos comercial, industrial e cultural por meio de uma série de atividades adjacentes, sem abandonar a sua personalidade fundadora de cuidar da promoção externa do cinema brasileiro. O governo também criou, em 1975, a Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), voltada a estimular projetos culturais nas áreas da música, artes cênicas e visuais; e o Serviço Nacional de Teatro (SNT) também teve sua direção modificada, assumida, em 1974, pelo empresário Orlando Miranda.

Em seu discurso de posse, Roberto Farias trouxe diretrizes alinhadas com a Política Nacional de Cultura, e ambos afinados com o clima de revisão da estratégia de desenvolvimento e de abertura que propiciava o governo Geisel:

Nesta etapa de vida do país em que o desenvolvimento provoca alterações básicas no comportamento humano exige-se um cinema brasileiro capaz de contribuir para a formação da nossa comunidade cultural, preservando as raízes da nacionalidade e refletindo as profundas e inevitáveis modificações sociais das últimas décadas, verificadas em todo o país. Um cinema estreitamente ligado às tarefas nacionais de construção de um país independente.<sup>236</sup>

Na mesma sintonia, assumia a presidência do INC, que em 1974 ainda não havia sido extinto, Alcino Teixeira de Mello, acreditando, conforme suas palavras, haver chegado o momento de intensificar as relações com os mercados de idioma português, principalmente

---

<sup>236</sup> FARIAS, Roberto. Novos dirigentes: INC e EMBRAFILME. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 26, set. 1974. p. 3-4.

com os povos da África, aos quais é possível dirigir-se sem legendas ou dublagem. Alcino ainda foi mais longe:

A América Latina pode constituir, a médio prazo, mediante acordos de coprodução e de intercâmbio cultural, apoio economicamente estratégico para dotar nosso cinema de aptidão e penetrar mais assiduamente em países de maior desenvolvimento, exercitando-se para preencher em plenitude seu papel futuro no momento em que o país concretizar a sua vocação de grande potência.<sup>237</sup>

Coincidência ou não, com Geisel o momento ao qual se referiu Alcino havia mesmo chegado. Entretanto, pelos esforços dos dois dirigentes em destacar o papel do cinema na nova fase do País, o setor estava, mais do que nunca, na agenda do governo. Com a transição de Médici para Geisel, o País precisava enfrentar os reverses do milagre econômico frente a um cenário externo que deflagrava, com as repercussões da crise do petróleo, a dependência do País tanto em termos de fonte energética, quanto ao sistema financeiro internacional. Para o cumprimento de seu destino de grande potência, que agora se traduzia melhor na perseguição de objetivos como autonomia e afirmação nacional, agudizava-se a necessidade de abandono dos limites ideológicos da Guerra Fria para uma inserção internacional consonante com os interesses nacionais.

Urgia, portanto, substituir o individualismo típico do período Médici por uma aproximação com o Terceiro Mundo. Uma política que poderia proporcionar ao Brasil uma exploração mais ampla das possibilidades oferecidas pelo mercado mundial e, simultaneamente, engrossar o coro que exigia a estruturação de uma nova ordem econômica internacional, de modo a introduzir mais justiça equitativa na distribuição e usufruto da riqueza mundial.<sup>238</sup>

A exigência de reestruturação da ordem econômica internacional constituiu-se no divisor de águas entre uma postura moderadamente multilateral que já vinha se formando desde Costa e Silva, mas que não se revestia de um posicionamento político em dia com as reais assimetrias das relações internacionais que influenciavam o desenvolvimento do Brasil. Em pronunciamento publicado em jornal da época, Azeredo da Silveira, então Ministro das Relações Exteriores, baseado em declarações do próprio presidente Geisel, explicou que, para o Brasil, o enfrentamento da declarada crise vivida pela economia mundial representava o

<sup>237</sup> MELLO, Alcino T. de. Novos dirigentes: INC e EMBRAFILME. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 26, set. 1974, p. 3-4.

<sup>238</sup> GONÇALVES, Williams da S.; MIYAMOTO, Shiguenoli. Op. cit. p. 230.

esforço da cooperação internacional no sentido de garantir a representatividades das nações “menos aquinhoadas” nos centros de decisão internacional, o que significava alinhar-se ao lado dessas nações:

O universo ocidental, creio eu, é mais amplo e complexo do que muitos países estão dispostos a admitir. Nem sempre existe a consciência de que a América Latina, a África e mesmo o Oriente Médio fazem parte deste universo. Para o Brasil – que, como tive ocasião de afirmar recentemente ‘é e continuará a ser um país radicalmente fiel aos valores da civilização ocidental nos seus aspectos culturais e éticos mais amplos’ – é especialmente claro que esta filiação consciente e desejada precisa ser equilibrada por um acesso maior aos mecanismos decisórios essenciais.<sup>239</sup>

Percebe-se um esforço para conciliar essa revisão dos novos parâmetros de inserção internacional com a tradição democrática do Brasil enquanto país Ocidental. Claro estava que, ao contrário da postura ainda visivelmente ideológica do governo Médici, uma nova leitura das relações internacionais e de como influenciá-las em favor dos interesses nacionais havia tomado a consciência do novo governo:

Força é reconhecer que nossa capacidade de influenciar decisivamente nas áreas centrais do poder encontra limites inelásticos, por ora. Não devemos, entretanto, tirar desta constatação uma inferência de passividade, pois temos a responsabilidade de procurar fazer ouvir nossa voz e, sobretudo, de projetar e defender os interesses nacionais no exterior.<sup>240</sup>

O Conselho de Segurança Nacional, rigidamente orientado pelo antagonismo ideológico entre Oriente e Ocidente, foi perdendo para o Itamaraty a supremacia na condução da análise internacional deliberada com a presidência.<sup>241</sup> Como desdobramentos dessa reorientação estão o reestabelecimento das relações diplomáticas com a República Popular da China e o reconhecimento das independências da Guiné-Bissau e da Angola, que se erguiam sob a ideologia do socialismo. É claro que esses movimentos se inseriam dentro de uma nova estratégia econômica para sustentar o crescimento quantitativo que o País presenciara com Médici, mas que, como dito, reconsiderava os seus vetores políticos. Tal estratégia, resumidamente, consistia na contenção das importações e no estímulo às exportações,

---

<sup>239</sup> SILVEIRA, Antônio Francisco A. da. O Brasil e a crise econômica internacional. **Resenha de política exterior do Brasil**, n. 5, abr./maio/jun. 1975. 2ª ed. dez. 1977. p. 79.

<sup>240</sup> Idem.

<sup>241</sup> GONÇALVES, Williams da S.; MIYAMOTO, Shiguenoli. Op. cit. p. 231.

sustentada pela percepção “de uma complementaridade entre o interesse nacional em ampliar suas exportações e a lógica empresarial em conquistar novos mercados.”<sup>242</sup>

Ao encontro desse paralelo traçado entre a política cultural do País, especialmente seus desdobramentos no cinema, e as medidas tomadas em outras áreas está a observação de Wolney Malafaia:

Analisar essa *política cultural de cinema* significa realizar um trabalho de interação com as demais políticas públicas postas em prática no mesmo período. Dessa forma, não só a própria *política de distensão* desenvolvida na época, como as políticas econômica e externa relacionam-se com a área cultural. Todas constituem um conjunto no sentido de adequação aos novos tempos *pós-milagre econômico* e de busca de novos parceiros internacionais. Para aqueles que consideram uma aberração inexplicável o *encontro* entre o Estado autoritário e os intelectuais cinemanovistas, convém lembrar o imediato reconhecimento por parte do governo brasileiro dos regimes socialistas de Angola, Moçambique, Guiné-Bissau e Cabo Verde (...).<sup>243</sup>

Se essa era a ordem, o cinema a percebia. Selando a posse de Alcino de Mello na presidência do INC, o presidente interino Luiz Eduardo Esteves de Almeida declara, atualizando a sintonia entre o cinema e o tempo do País: “Irretorquivelmente apto para o exercício da função, carrega a bagagem de conhecimentos da problemática da indústria cinematográfica nacional tão necessária neste momento em que são estudados, para serem traçados, os novos caminhos da nossa indústria.”<sup>244</sup>

Com as circunstâncias mais favoráveis a sua atuação e sob a direção de Roberto Farias, “a ‘nova’ EMBRAFILME seria prioritariamente uma área de poder do grupo ‘nacionalista’, associado ao Cinema Novo”.<sup>245</sup> Cabe ressaltar que esse movimento seguiu a sua trajetória ao longo dos anos 70 com algumas modificações impostas pela conjuntura. A força de impulso material ao cinema que se adensava pela conjugação de uma proposta nacionalista estatal para a cultura com o protagonismo da luta por um cinema de qualidade média e com potencial comercial fragmentou o Cinema Novo. Sérgio Villela tece um importante esclarecimento sobre esta mudança:

O Cinema Novo, como movimento definido, esgotara-se com o processo político e ideológico do período anterior, ficando, no entanto, remanescente

<sup>242</sup> SOUZA, Fabiano F. de. A percepção da imagem de potência do Brasil durante o governo Geisel. **Revista Litteris**, n. 3, nov. 2009.

<sup>243</sup> MALAFAIA, Wolney V. Op. cit., p. 335-336.

<sup>244</sup> MELLO, Alcino T. de. Novos dirigentes: INC e EMBRAFILME. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 26, set. 1974, p. 3-4.

<sup>245</sup> AMANCIO, Tunico. Pacto Cinema e Estado: os anos Embrafilme. Op. cit., p. 92.

como identificação pessoal de seus muitos integrantes. Por outro lado, como diversos de seus integrantes, de prestígio e representatividade, mantiveram vínculos pessoais e articulavam-se politicamente, ele jamais deixou de ocupar uma liderança no cinema brasileiro. E desta liderança, partia a política externa do cinema, responsável pelos contatos e conversações com as altas cúpulas oficiais, de onde procedia a última instância do cinema nacional. Eram esses os produtores que se uniam, apesar de divergências internas, ao Estado, para a realização de um projeto nacional de cinema, um projeto global de conquista econômica (a do mercado) e cultural (a do público brasileiro, massificado pela cultura estrangeira).<sup>246</sup>

Alguns diretores, como Glauber Rocha, acreditaram que, em certa medida, dialogar com a estrutura formal era o caminho para levar ao público o que se acreditava verdadeiro enquanto cinema, conforme já esboçado anteriormente e reforçado por Villela. Porém, é importante esclarecer que o que fez Glauber, não apenas em termos de produção como também em apoio a outros diretores e produtores, foi lapidar a forma de sua ideologia em sinal de percepção do tempo vivido, e não uma manobra de traição à essência de suas crenças cinematográficas. Conforme pontua Celso Amorim, Glauber, que vislumbrou em Geisel o anúncio de uma nova era, foi na verdade “o maior crítico do conformismo intelectual, da complacência mercadológica e do capitulacionismo cultural dos pseudo-críticos do regime.”<sup>247</sup>

Opositores a essas ideias deram origem a um movimento chamado de Marginal. Os que ficaram, ou seja, não se marginalizaram (embora seja delicado posicionar cada nome num determinado grupo), realizaram obras importantes com o apoio da política de estímulo ao filme mediano da EMBRAFILME, que buscava qualidade a partir da quantidade (aperfeiçoamento através da prática). O próprio Glauber reconheceu esse quadro: “Cadê o cinema *underground*? Desapareceu. O *cinema novo* fez a EMBRAFILME, fez um benefício à Nação, e os filmes que fazem sucesso são os nossos filmes e os dos novos cineastas.”<sup>248</sup> Do ponto de vista estatal, para Wolney Malafaia, o que ele denomina de *encontro* entre os cinemanovistas e o Estado a partir de 1974 (embora as aproximações já estivessem ocorrendo um pouco antes), “tem como motivação a necessidade desse mesmo Estado de se legitimar perante setores até então arredios às suas propostas políticas e culturais, de forma a solidificar seu projeto mais amplo de democratização.”<sup>249</sup>

<sup>246</sup> VILLELA, Sérgio Renato Victor. Op. cit., p. 107.

<sup>247</sup> AMORIM, Celso. Op. cit., p. 23

<sup>248</sup> ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 374.

<sup>249</sup> MALAFAIA, Wolney Vianna. Op. cit., p. 333.

Com Roberto Farias a EMBRAFILME atuou incisivamente para investir na produção e distribuição, bem como, ao lado do CONCINE, para regular a atividade cinematográfica a fim de equilibrar a relação do cinema nacional com o estrangeiro dentro do País. Não cabe aqui detalhar e discutir todas as medidas adotadas para o âmbito interno, senão desenhar um panorama para que se possa demonstrar a expressividade que alcançou a empresa. A partir de 1974, a EMBRAFILME consolidou os seus programas de coprodução e de distribuição lançados em 1973. O realizador tinha a possibilidade de ter adiantados, em forma de investimento da empresa, até 60% de seu orçamento para o filme. Ou seja, a EMBRAFILME poderia investir até 30% de um orçamento de teto limitado, tendo por isso os direitos de distribuição para o cinema e televisão, no País e no exterior. Além disso, havia o mecanismo de adiantamento sobre a renda do filme, equivalente também a até 30% do orçamento. Tinha-se, assim, o sistema de coprodução com adiantamento de distribuição – CO-DIS. Amancio resume os bônus deste esquema:

Os 60% investidos, além de possibilitarem ao produtor fazer seu filme, se transformariam, para a EMBRAFILME, em 50%, de retorno mais imediato: os 30% que ela colocava a risco, como dona patrimonial, e os outros 20% que viriam da Comissão de Distribuição, pelos quais se cobravam os serviços da Distribuidora.<sup>250</sup>

Os financiamentos também continuavam, mas agora com critérios mais flexíveis de seleção de projetos, que não favorecessem somente os grandes produtores. Com as novas regras de concessão de recursos à produção, a EMBRAFILME passa de uma rigidez, no sentido de condicionar os seus financiamentos à capacidade do produtor em honrar o compromisso, para uma relação de cumplicidade com o filme no qual investe, fazendo-a avaliar melhor o seu conteúdo tendo em vista o risco associado e a responsabilidade adquirida pela sua comercialização e promoção. A distribuidora ainda operava para filmes prontos, sem vínculo anterior com a empresa. Daí surgiram películas como *Lição de amor* (1975), de Eduardo Escorel, *Xica da Silva* (1976), de Cacá Diegues, *Aleluia, Gretchen* (1976), de Silvio Back, *A dama do loteação* (1976), de Neville de Almeida, *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), de Bruno Barreto, *Se segura, malandro* (1977), de Hugo Carvana, *O cortiço* (1978),

---

<sup>250</sup> AMANCIO, Tunico. **Artes e manha da EMBRAFILME: cinema estatal brasileiro em sua época de outro** (1977-1981). Niterói: EdUFF, 2000. p. 50.

de Francisco Ramalho Júnior, em meio a filmes dos Trapalhões e comédias eróticas que conquistaram mais de 500.000 mil espectadores.<sup>251</sup>

Atuando junto ao CONCINE, a EMBRAFILME aumentou de 84 dias, em 1974, para 140 dias, em 1979, a reserva de mercado para o filme nacional (Art. 14 da Lei nº 6.281: Todos os cinemas existentes no território nacional são obrigados a exibir filmes brasileiros de longa-metragem, durante determinado número de dias por ano). Também estabeleceu a obrigatoriedade de exibição do curta-metragem brasileiro antes das projeções dos filmes estrangeiros (Art. 13 da referida lei: Nos programas de que constar filme estrangeiro de longa-metragem, será estabelecida a inclusão de filme nacional de curta-metragem, de natureza cultural, técnica, científica ou informativa, além de exibição de jornal cinematográfico, segundo normas a serem expedidas pelo órgão a ser criado na forma do artigo 2º [CONCINE]) e o recolhimento compulsório de 5% da renda destes filmes para o pagamento dos curtas, além da “Lei da Dobra”, que previa a permanência dos filmes brasileiros que alcançassem quantitativamente bom público. Implantou também o controle de bilheteria para fins de taxaço e produço de estatística.

Todas essas medidas causaram reações negativas das companhias estrangeiras, pese a que, entre 1974 e 1979, a venda de ingressos para filmes nacionais teve um incremento de 16%, enquanto que a de filmes estrangeiros diminuiu 1,6%.<sup>252</sup> Em meio a muitos mandados de segurança que essas companhias logravam lançar contra as manobras legais da EMBRAFILME e do CONCINE, há o famoso caso da vinda ao Brasil de Jack Valenti, presidente da Motion Pictures, no segundo semestre de 1977, para uma audiência com o ministro Ney Braga na qual tentaria negociar a exibição do curta-metragem brasileiro acoplada à do longa estrangeiro, a reserva de mercado e a obrigatoriedade de copiagem de filmes em laboratórios nacionais.<sup>253</sup> A classe cinematográfica estava inquieta com um acordo que Valenti havia selado com o então Ministro da Fazenda, Mário Henrique Simonsen, visando suavizar a carga fiscal brasileira sobre as remessas de lucro das empresas estadunidenses, oferecendo em troca a defesa do Brasil junto ao Congresso dos EUA para evitar prejuízos às exportações brasileiras ao mercado estadunidense.<sup>254</sup> O clima de otimismo com as conquistas do cinema nacional era tanto, e o desconforto com a presença de Jack

---

<sup>251</sup> ANCINE. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. Relatórios. Filmes brasileiros com mais de 500.000 espectadores – 1970 a 2011.

<sup>252</sup> AMANCIO, Tunico. Pacto Cinema e Estado: os anos Embrafilme. Op. cit., p. 94.

<sup>253</sup> VALENTI vem aí. Vamos enfrentá-lo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 20 set. 1977, p. 36. Acervo Folha.

<sup>254</sup> O CURTA nacional pede passagem. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 04 out. 1977, p. 37. Acervo Folha.

Valenti tamanho que em reunião com o Ministro Ney Braga, em outubro de 1977, os representantes brasileiros do setor cinematográfico nacional, ao lado de Roberto Farias, observaram:

No momento em que nosso cinema se prepara para ganhar terreno no mercado internacional e se consolida internamente, lembramos às autoridades que muito ainda resta a fazer, para que nossa indústria cinematográfica possa um dia competir em pé de igualdade, dentro do Brasil e lá fora, com os poderosos interesses representados por mister Valenti.<sup>255</sup>

Em matéria publicada pela Revista *Cultura*, no primeiro semestre de 1977, Aluizio Garcia aponta que o ano de 1976 teve uma importância capital para os propósitos da conquista do mercado internacional pelo cinema brasileiro, referindo-se à conscientização da classe para o aprimoramento da qualidade técnica dos filmes brasileiros.<sup>256</sup> Lembra Aluizio que, ao assumir a direção-geral da EMBRAFILME, Roberto Farias pediu aos realizadores brasileiros que lhe dessem bons filmes, pois com eles a empresa iria aceitar o desafio da conquista do mercado externo. Constata, portanto, que esse desafio estava sendo vencido, pois o Brasil contava com excelentes filmes que poderiam representar e suprir as necessidades do mercado externo com excelentes perspectivas no que diz respeito à divulgação da cultura brasileira. De fato, Farias declarou que em sua gestão a tarefa de projeção do cinema no mercado externo ganhou ênfase.<sup>257</sup> Em termos de estrutura para tal, a EMBRAFILME contava com um representante em Nova York e outro na Europa, em Paris – este último já existia em Roma e foi transferido para Paris por Roberto Farias. Os dois representantes estavam encarregados de articular a participação brasileira nos principais festivais internacionais, bem como facilitar e negociar a comercialização dos filmes com interessados estrangeiros. A EMBRAFILME contava também com um Departamento de Mercado Externo, que em 1979 se transformaria em Superintendência de Comercialização Externa, a Sucex, dirigida na gestão de Celso Amorim por Jorge Peregrino, que sob a direção de Roberto Farias já havia ocupado o cargo de superintendente de controle da indústria.

Na segunda metade da década de 70, a EMBRAFILME tentava se voltar para a América Latina e para África, conforme Alcino de Mello já havia apontado ser o caminho. Nesse sentido, merece destaque o I Encontro sobre a Comercialização dos Filmes de

<sup>255</sup> UMA PROMESSA ao cinema nacional. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15 out. 1977. p. 31. Acervo Folha.

<sup>256</sup> GARCIA, Aluizio L. As possibilidades do cinema brasileiro no mercado exterior. **Cultura**, Rio de Janeiro, n. 24, jan./mar. 1977. p. 30-33.

<sup>257</sup> FARIAS, Roberto. Entrevista presencial concedida à autora, em 03 de novembro de 2011, Rio de Janeiro. Cf. Apêndice.

Expressão Portuguesa e Espanhola, idealizado por Roberto Farias e realizado em Brasília, de 22 a 29 de agosto de 1977, no âmbito das recomendações da UNESCO, proferidas na 19ª Conferência do órgão, em Nairóbi, 1976, no sentido de que os países em desenvolvimento formassem agrupamentos para a defesa de seus patrimônios culturais com vistas a promover a livre circulação de ideias através da palavra e da imagem.<sup>258</sup> O encontro visava debater as possibilidades de criação de um Mercado Comum Cinematográfico integrado por Angola, Argentina, Brasil, Colômbia, Espanha, México, Paraguai, Peru, Portugal, Uruguai e Venezuela, reservando 20% de seus mercados à produção regional, a fim de formar uma barreira de resistência à influência da direção única da informação formulada pelos países desenvolvidos, bem como de estimular o intercâmbio cultural entre esses países e a formação de mercado para as suas próprias obras, tendo em vista as mesmas dificuldades de distribuição e exibição que enfrentam.

### 2.2.3. Um diplomata na diretoria-geral: a gestão Celso Amorim

Após a transição de Geisel para João Figueiredo e de Ney Braga para Euro Brandão, em 1978, – logo sucedido por Rubem Ludwig –, Roberto Farias, em 1979, passava a diretoria-geral para o diplomata Celso Amorim. Embora a gestão de Amorim coincida com alguns êxitos cinematográficos vinculados à EMBRAFILME, também coincide com a desaceleração econômica do País que afetou as atividades da empresa, já permeada pelo início de uma crise de legitimidade levantada por aqueles que não conseguiam seus recursos, por críticos que insistiam em não reconhecer seus acertos e pelos reflexos das intermináveis disputas ideológicas dentro da classe cinematográfica. Amancio acredita que, sendo Amorim um estranho ao cotidiano do setor, sua indicação caracterizou uma intervenção que delimitava um novo processo de afastamento entre Estado e cinema.<sup>259</sup> No entanto, tal observação não parece tão pertinente tendo em vista a própria formação diplomática do novo Diretor-geral, que aliada a sua experiência em produção cinematográfica lhe permitiu demonstrar grande sensibilidade à questão do cinema e elevado pragmatismo em relação ao seu papel para o País. De 1979 a 1982, tempo em que esteve à frente da EMBRAFILME,

---

<sup>258</sup> EMBRAFILME. **Mercado Comum do Cinema**: Uma proposta brasileira. Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1977.

<sup>259</sup> AMANCIO, Tunico. **Artes e manha da EMBRAFILME**: cinema estatal brasileiro em sua época de outro (1977-1981). Niterói: EdUFF, 2000. p. 107.

Celso Amorim, ao lado de Jorge Peregrino e dos diplomatas Samuel Pinheiro Guimarães e Edgard Telles Ribeiro, acentuou ainda mais a ênfase no mercado externo.

Amorim defendeu que o amplo esforço empreendido pela EMBRAFILME na produção e distribuição do cinema nacional teve como corolário a expansão do filme brasileiro para o exterior. Como diplomata que enxergava o órgão para além do ângulo do diretor/produtor, ele enfatizava que essa abertura ao exterior tinha um sentido muito importante, “pois a mesma capacidade que tem o cinema de agir como transmissor e sedimentador de hábitos e valores de uma nação faz dele o veículo por excelência para a difusão de culturas nacionais e aproximação entre os povos.”<sup>260</sup>

Certo de que o raio de ação do filme brasileiro havia se tornado mais abrangente, chegado a países com os quais até então havia tido contato restrito, e afirmando que os filmes mais premiados em 1981 haviam sido apoiados financeiramente, total ou parcialmente, pela EMBRAFILME, Amorim ofereceu um panorama em números: em 1981, a empresa, em parceria com o Ministério das Relações Exteriores, no âmbito do convênio para a promoção do cinema brasileiro no exterior, apresentou 84 películas brasileiras em mais de 30 eventos internacionais, entre festivais, mostras, semanas do cinema brasileiro, etc. Os resultados destes esforços foram a conquista de 22 distinções internacionais para filmes como *Eles não usam Black-tie* (1981, Leon Hirszman), *Pixote, a lei do mais fraco* (1980, Hector Babenco), *O homem que virou suco* (1979, João Batista de Andrade), e a efetivação de 87 negociações para o mercado externo destes mesmos filmes, além de *Bye, Bye Brasil* (1979, Cacá Diegues) e *Eu te amo* (1980, Arnaldo Jabor). Amorim também destacou que houve relação entre a multiplicação das premiações externas com o aumento das vendas internacionais.<sup>261</sup>

Quando assumiu a direção-geral do órgão, Amorim planejou ação prioritária em três áreas: televisão, exibição e mercado externo. Era o momento em que a sobrevivência do cinema dependia, em certa medida, de vínculos com a televisão, situação que nunca mais se reverteu. Os exibidores que desde o início daquele século, via de regra, não tinham por objetivo desfazer os rentáveis acordos com as distribuidoras e seus lotes de filmes (para comprar um grande lançamento, o exibidor era obrigado a adquirir outras tantas películas de baixíssima qualidade embutidas no lote) em prol do fortalecimento do cinema nacional, travaram guerra contra as medidas legais que a EMBRAFILME e o CONCINE lograram estabelecer e controlar. Celso Amorim sabia que havia espaço para o filme brasileiro no

---

<sup>260</sup> AMORIM, Celso. Op. cit., p. 145.

<sup>261</sup> Idem., p. 145-146.

exterior, portanto, transformou o departamento responsável pelo mercado externo em uma superintendência. Assim, devido às próprias circunstâncias econômicas desfavoráveis, a produção dividiu em grau de igualdade as atenções da administração da empresa. Porém, há de se reconhecer que os acertos com o mercado internacional planejados por Amorim não teriam sido tantos – em termos qualitativos, sobretudo – sem o fortalecimento interno proporcionado pelo seu antecessor, Roberto Farias, e a sua agressiva ação junto a produção nacional e a regulação do mercado.

Sinteticamente, a gestão de Amorim foi marcada pela redução dos recursos à produção e pelo escoamento mais acelerado ao mercado externo. Nesse sentido, Amancio lança um panorama claro da administração do diplomata:

Se a gestão Celso Amorim, também atravessada pela crise econômica, acena com a melhoria do nível competitivo dos filmes produzidos, pela concentração financeira em um número menor de projetos, é porque dois fatores contribuem para isto: a escassez de recursos e a perspectiva de captação de reservas no exterior. O quarto item no Relatório de Atividades da Diretoria de 1980 dá conta dessa estratégia, incluída nos objetivos da empresa: ‘Dinamizar o cinema como veículo de valores brasileiros também no exterior, contribuindo, assim, para a execução da política exterior e para o balanço comercial e de serviços.’<sup>262</sup>

Da sua gestão, destacaram-se também dois fatos que reforçam o exposto e ilustram a sobrevivência do aspecto voltado ao exterior no perfil da EMBRAFILME e a absorção por esta de parte das atividades culturais do Itamaraty ao invariavelmente lidar com o fator cultural na articulação econômica do cinema nacional. O primeiro versa sobre a assinatura do Memorando de Entendimento entre a EMBRAFILME e o National Film Board do Canadá, em 1982, no espírito de unir forças em prol do cinema cultural dos dois países. O segundo, de claro ânimo comercial, é a realização, em Brasília, novembro de 1980, da I Feira Internacional do Cinema Brasileiro (I CINEX). O detalhe curioso é que a Feira foi copatrocinada pela EMBRATUR, com o apoio do Itamaraty e do SECOM (Setor de Promoção Comercial). Conforme declarou em entrevista da época, Amorim descortina: “Ela [EMBRATUR] está fazendo isso porque entende que o cinema é um vendedor de turismo.”<sup>263</sup>

Entre coproduções, distribuições acopladas (CO-DIS) e distribuições, marcam a passagem de Amorim pela EMBRAFILME filmes como *O homem que virou suco*, *Eles não*

---

<sup>262</sup> AMANCIO, Tunico. **Artes e manha da EMBRAFILME**: cinema estatal brasileiro em sua época de outro (1977-1981). Niterói: EdUFF, 2000. p. 115.

<sup>263</sup> AMORIM, Celso. Op. cit., p. 173.

usam *Black-tie*, *Beijo no asfalto* (1980), de Bruno Barreto, *Cabra marcado para morrer* (1980), de Eduardo Coutinho, *Eu te amo*, *O sonho não acabou* (1981), de Sérgio Rezende e *Pra frente, Brasil* (1982), de Roberto Farias, este último marcando a razão de seu afastamento do cargo por conta do incômodo causado pela obra aos militares e revelando a face mais óbvia do interesse estatal na produção cinematográfica, ou seja, a vigilância.

Durante a administração de Amorim, em função de sua formação diplomática, a articulação entre a EMBRAFILME e o Departamento Cultural do Itamaraty se mostrou um pouco mais clara, embora até o fim da ditadura nunca tenham sido lançadas diretrizes que envolvessem o MEC e o MRE em um mesmo objetivo, exceto na Política Nacional de Cultura de 1975, na qual se insere como uma das formas de ação para o cumprimento dos objetivos da Política (capítulo 9) a cooperação com o Ministério das Relações Exteriores, por intermédio de seu Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica. Ainda assim, Edgard Telles Ribeiro considera, em razão da clara comunhão de interesses que representou, que em termos de promoção cultural brasileira a divulgação e comercialização do cinema brasileiro no exterior exemplificam um caso de coordenação interna bem sucedida entre a área operativa do Itamaraty e a EMBRAFILME, a exemplo dos êxitos com as semanas de cinema brasileiro na Argentina nos anos de 1978, 79 e 80.<sup>264</sup> Nota-se que Ribeiro utiliza os termos *divulgação* e *comercialização* para descrever a conjunção das duas forças, Itamaraty e EMBRAFILME. O trabalho de promoção cultural nunca abandonou o domínio teórico e as tarefas do Itamaraty, ainda que as ações decorrentes não representassem um trabalho sistemático dos governos nesse sentido. No entanto, a EMBRAFILME, no exercício de suas atividades comerciais, “conciliando o semi-capitalismo de sua política empresarial para a conquista do mercado, com o paternalismo cultural para a defesa de valores da cultura brasileira”<sup>265</sup> sob a justificativa de empresa exportadora do cinema brasileiro, atingiu a relevância do trabalho realizado pelo Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores.

Uma coordenação horizontal entre o Itamaraty e o Ministério da Educação e Cultura fundamentada em princípios claros de uma política cultural para o exterior somente foi explicitada em 1987, por meio do documento *Política Cultural Brasileira no Exterior*. Neste acordo constam os objetivos do que poderia se concretizar como uma diplomacia cultural brasileira, ou seja, a execução de um planejamento para a valorização e utilização dos recursos culturais do país a fim de facilitar, por via indireta, a consecução de objetivos

---

<sup>264</sup> RIBEIRO, Edgard T. **Diplomacia cultural**: seu papel na política externa brasileira. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2011. p. 93.

<sup>265</sup> VILLELA, Sérgio Renato Victor. Op. cit., p. 115.

políticos, comerciais, econômicos e quaisquer outros a que a política externa se proponha com vistas ao desenvolvimento nacional.<sup>266</sup> É relevante lançar o conceito de diplomacia cultural, mesmo que sucintamente e somente neste ponto, pois o mesmo se fez implícito tanto em breves considerações no interior da Escola Superior de Guerra, quanto nas comunicações diplomáticas expostas e, ainda, no objetivo e desempenho da EMBRAFILME. Não obstante, sua utilização como fundamento teórico não se impôs, dada a ausência de um plano de ação orientado por determinação de uma diplomacia cultural de fato, ainda que a força produtiva e distributiva gerada pela EMBRAFILME tenha oferecido uma importante possibilidade – aproveitada, em considerável medida – de cooperação horizontal com o Itamaraty e que seus alcances tenham se aproximado aos efeitos almejados por uma diplomacia cultural.

Essa falta de diretrizes orientadas a um mesmo propósito não é percebida nos mecanismos de restrição que poderiam interferir na transmissão ao exterior de valores culturais e ideológicos durante a ditadura. A seguir, será analisada, portanto, a relação do Serviço Nacional de Informações e da censura de diversões públicas com a produção cinematográfica brasileira no tocante ao seu alcance do mercado externo.

---

<sup>266</sup> RIBEIRO, Edgard Telles. Op. cit., p. 43-49.

### **3. OS LIMITES: O ESTADO E A AUTONOMIA DA PRODUÇÃO E DA DISTRIBUIÇÃO CINEMATOGRAFICAS**

Se as razões governamentais que estruturam o incentivo oficial ao cinema brasileiro durante a ditadura oferecem caminhos a serem decifrados para a sua compreensão, o mesmo não se aplica ao controle de informações exercido pelo Serviço Nacional de Informações e pela Censura aos meios de diversão pública. Isto é, seus relatórios e pareceres são mais objetivos em suas considerações e intenções. Porém, o ponto de aparente contradição aparece quando se encontram incentivo à produção e controle estatais tal como se deu durante a ditadura civil militar brasileira.

Até aqui buscamos demonstrar que o diálogo empreendido pelo regime com o setor cultural tinha como ponto de partida a necessidade de integração nacional que, ademais, nascia de um projeto de desenvolvimento pautado pela inserção do País no capitalismo avançado. Nesse contexto, o meio mais apropriado para a difusão de valores nacionais – dentre eles, a democracia – seria o de massa: rádio, cinema, televisão e mercado editorial. Essa prerrogativa se fez mais evidente com o lançamento da Política Nacional de Cultura, em que figuram dentre os seus componentes básicos a dinamização do mercado de publicações (livros, revistas, jornais especializados, suplementos), promovendo o financiamento e a comercialização destes; e, de um modo geral, a difusão da cultura através dos meios de comunicação de massa, a fim de assegurar o controle dos meios técnicos de comunicação como canais de produção cultural qualificada. Buscava-se fazer fluir a cultura pela força do mercado, ou seja, embutidos em bens culturais que, pela sua natureza, eram bens simbólicos, não obstante, de um país sob um regime ditatorial. Retomando as considerações de Renato Ortiz, resulta, assim, que o movimento cultural pós-64 se caracterizou por duas vertentes que não são contraditórias: é um período da história brasileira até então em que mais são

produzidos e difundidos os bens culturais; por outro lado, se define claramente pela repressão ideológica e política.<sup>267</sup>

Roberto Farias comenta que é realmente curioso o fato de a EMBRAFILME haver operado com tanta liberdade durante a década de 70.<sup>268</sup> Pode-se deduzir que essa liberdade decorre justamente da principal característica do apoio estatal conferido à cultura, ou seja, o estímulo à iniciativa privada produtora de bens simbólicos. Desse modo, como já veio sendo observado, não houve qualquer dirigismo oficial na produção cultural, em especial, nas obras cinematográficas, salvo por alguma tentativa de estímulo ao filme histórico.<sup>269</sup> No entanto, pela constante presença da censura, a outra vertente descrita por Ortiz, apontou-se que o Estado exerceu, segundo Villela, um *indirigismo cultural*, ou seja, direcionava a produção ao impor limites a sua exposição. Ortiz explica que a censura possui uma face repressiva e outra disciplinadora, sendo esta última um modo de afirmar e incentivar um determinado tipo de orientação.<sup>270</sup> Isto é, a censura repressiva apenas veta, enquanto que a disciplinadora normatiza e aponta a existência de espaços que permitem produzir um discurso ou imagem ao possibilitarem passagem de algumas manifestações artísticas que, de certa forma, possam estar em sintonia com determinadas premissas assumidas pelo regime. Assim, “durante o período 1964-1980, a censura não se define exclusivamente pelo veto a todo e qualquer produto cultural; ela age como repressão seletiva que impossibilita a emergência de um determinado pensamento ou obra artística.”<sup>271</sup> Censuravam-se os filmes, mas não o cinema; as peças teatrais, mas não o teatro; os livros, mas não a produção editorial. Para Celso Amorim, embora pudesse e devesse haver coerência entre os objetivos gerais da ação da EMBRAFILME e a política do governo no sentido mais amplo, aquele órgão não poderia e não era instrumentalizado “para atender a objetivos políticos específicos, estimulando filmes com esta ou aquela mensagem e desestimulando obra com tal ou qual conteúdo.”<sup>272</sup> O que a

---

<sup>267</sup> ORTIZ, Renato. Op. cit., p. 114-115.

<sup>268</sup> FARIAS, Roberto. Entrevista presencial concedida à autora, em 03 de novembro de 2011, Rio de Janeiro. Cf. Apêndice.

<sup>269</sup> Em convênio com o Ministério da Educação e Cultura, através de seu Departamento de Assuntos Culturais, a EMBRAFILME lançou, em 1977, o Programa Especial de Pesquisas de Temas para Filmes Históricos. Pouco se obteve de resultado com o Programa, podendo citar a obra de Joaquim Pedro de Andrade, *O homem do Pau-Brasil* (1981).

<sup>270</sup> ORTIZ, Renato. Op. cit., p. 114.

<sup>271</sup> Idem.

<sup>272</sup> AMORIM, Celso. Op. cit., p. 84-85.

censura faria com o filme acabado, complementa Amorim, era questão que não deveria ser misturada com o objetivo essencialmente estimulador das entidades culturais.<sup>273</sup>

A ausência de qualquer direcionamento de conteúdo oriunda do Ministério da Educação e Cultura, ao qual essas entidades culturais estavam vinculadas, não implica que os órgãos de informação e de cerceamento estivessem acordados com aquele Ministério sob o mesmo grau de compreensão acerca da importância interna e externa do cinema, tampouco como essa importância se manifestaria em termos de conteúdo. Roberto Farias relata, por exemplo, que recebeu recomendação do SNI para não financiar o filme *Gaijin*, quando o mesmo já estava sendo rodado com o financiamento da EMBRAFILME.<sup>274</sup> Souza Pinto, por outro lado, observa que embora a censura tenha representado um dos mais competentes órgãos de repressão cultural interna da ditadura e, portanto, um dos pilares de sustentação desta, paralelamente, “uma inteligente política de difusão da imagem ‘democrática’ do país no exterior [foi] montada. Para isso, [lançaram] mão da excelente produção cinematográfica brasileira. O mesmo cinema que, internamente, [combateram] ferozmente.”<sup>275</sup> Apesar de ser delicado afirmar que esta política foi efetivamente planejada, o que identificou a autora ao debruçar-se sobre os pareceres da censura é que a construção da legitimidade interna e externa do regime por meio do cinema requeria caminhos distintos. Isto começa a ficar visível quando nos deparamos com um parecer de 1972 uma solicitação especial de liberação para o exterior da película *São Bernardo*, no qual é possível ler:

a película para exibição interna está sujeita a algumas restrições, mas, como se trata de solicitação de certificado especial para exibição em festival no exterior, opino pelo atendimento, ficando condicionado um novo exame do filme por ocasião do seu lançamento no mercado interno brasileiro.<sup>276</sup>

Tendo em vista esses desacordos entre um órgão estatal e outro, bem como as ponderações entre público interno e externo feitas – eventual ou sistematicamente – pela censura, cabe analisar algumas considerações do SNI realizadas pela Agência Central e por suas divisões junto aos Ministérios da Justiça e da Educação e Cultura, bem como as

<sup>273</sup> Idem, p. 96.

<sup>274</sup> FARIAS, Roberto. Entrevista presencial concedida à autora, em 03 de novembro de 2011, Rio de Janeiro. Cf. Apêndice.

<sup>275</sup> PINTO, Souza L. **O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964-1988**. Texto integrante do projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro – 1964-1988. Disponível em: <[http://www.memoriacinebr.com.br/Textos/O\\_cinema\\_brasileiro\\_face\\_a\\_censura.pdf](http://www.memoriacinebr.com.br/Textos/O_cinema_brasileiro_face_a_censura.pdf)>. Acesso em: ago. 2011.

<sup>276</sup> Parecer de 20 de março de 1972, assinado pelo Técnico de Censura Sebastião Minas Brasil Coelho. Cópia do documento original disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0130096C00301.pdf>>. Acesso em: 28 ago. 2012.

avaliações da censura para os filmes que foram lançados ao exterior com alguma repercussão, tendo ou não sido produzidos com incentivo governamental. Dessa forma, transita-se por todas as instâncias nas quais o Estado, sob os governos do regime, influenciou ou buscou influenciar a inserção internacional do cinema brasileiro.

### 3.1. SNI, INC e EMBRAFILME

O Serviço Nacional de Informações era o órgão centralizador de um sistema de controle da informação que se ramificava desde a esfera federal por meio de divisões e assessorias alocadas nos ministérios e em outros organismos governamentais. Criado logo após o golpe, em junho de 1964, o SNI representava um espaço ocupado pela linha dura do regime. Segundo Carlos Fico, esses que defendiam a dura condução do processo de exceção formaram as “comunidades de informações e de segurança”, pois criaram e passaram a controlar a espionagem e a polícia política a fim de guardar os fundamentos mais rígidos da “revolução”.<sup>277</sup> Enquanto outros integrantes dos governos autoritários estudavam as possibilidades de retomada gradativa da democracia, aqueles responsáveis pela vigilância da sociedade seguiam avaliando que todo e qualquer fato julgado como subversivo era fomentado pelo “‘movimento comunista internacional’ com o propósito de abalar os fundamentos da família, desencaminhar os jovens e disseminar maus hábitos”<sup>278</sup>, para, então, atingir seus fins políticos. As Divisões de Segurança e Informações que operaram juntas aos Ministérios da Justiça e da Educação e Cultura passaram, especialmente, toda a década de 70 questionando os movimentos do Instituto Nacional de Cinema e da EMBRAFILME, demonstrando estranhamento com os ousados perfis destes órgãos, notadamente deste último a partir da metade da década de 70. Os relatórios emitidos são bastante repetitivos, porquanto serão expostas partes daqueles documentos que melhor exprimem a visão do SNI sobre a condução do incentivo estatal ao cinema brasileiro.

Quando Ricardo Cravo Albin ainda era presidente do INC, em 1970, a DSI junto ao Ministério da Justiça acreditava que ele estava servindo apenas como canal para os

---

<sup>277</sup> FICO, Carlos. “Prezada Censura”: cartas ao regime militar. **Topoi**, Rio de Janeiro, dez. 2002. p. 260.

<sup>278</sup> Idem.

interesses da “esquerda cinematográfica”<sup>279</sup>, que estaria dominando os órgãos de apoio ao cinema:

Após ter conquistado inesperadamente o domínio do INC, a esquerda empenhou-se em obter também o controle da EMBRAFILME, outro órgão governamental de cinema e, aliás, de *grande importância política* (grifo nosso), porque é o órgão capaz de projetar a imagem brasileira no exterior, através da venda e distribuição de filmes nacionais. O meio de conquistar a EMBRAFILME era, simplesmente, induzir o Ministério da Educação a nomear para o cargo de diretor-geral da sociedade de economia mista o mesmo Ricardo Cravo Albin. A ideia foi levada avante. Com o INC e a EMBRAFILME, a esquerda passa a ter o controle total de um veículo de comunicação de *vital importância* (grifo nosso), utilizando com êxito a técnica de manipulação de um inocente útil.<sup>280</sup>

O informe aponta onze argumentos que fundamentam a conclusão apresentada, a começar pela nomeação de Jacques Dehenzelein para Secretário de Planejamento e de David Neves para diretor do Departamento de Filme Educativo, ambos do INC, apontados como parceiros de outros membros da “subversão cinematográfica”, tais quais, Luiz Carlos Barreto, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Arnaldo Jabor, Glauber Rocha, etc. Para os autores deste informe, a Cinemateca Brasileira e a Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM) também figuram como áreas de ação da esquerda, tendo em vista a presença de comunistas como Paulo Emílio Sales Gomes, Jean-Claude Bernardet, Cosme Alves Neto, José Carlos Avelar, José Wolf, etc. Resgatam os antecedentes de Cravo Albin, que antes de assumir a presidência do INC fora diretor do Museu da Imagem e do Som, onde havia instituído um curso de cinema do qual participavam como professores Ruy Guerra e Neville de Almeida, além de outros nomes já citados, como Joaquim Pedro, David Neves e Leon Hirszman. De acordo com o relatório,

através desses cursos, os referidos professores vão catequizando os jovens que se interessam por cinema, geralmente estudantes. A Cinemateca do MAM também promove cursos semelhantes, inclusive volantes, que vão aos bairros e subúrbios em missão de propaganda político-cinematográfica.<sup>281</sup>

<sup>279</sup> Utilizamos o termo “esquerda cinematográfica” a fim de reproduzir a forma como era denominado pelo SNI o grupo formado por todo e qualquer realizador cinematográfico que produzisse filmes de conotação política.

<sup>280</sup> Ministério da Justiça. Divisão de Segurança e Informações. Informe nº 40/DSI/MJ. Encaminhamento nº 156/DSI/MJ. Data: 19 de agosto de 1970. Assunto: A esquerda domina o Instituto Nacional de Cinema. Difusão: SNI/AC. nº ACE: A0322120. O documento original pertence ao Arquivo Nacional.

<sup>281</sup> Idem.

O fato mais destacado ainda no mesmo relatório é, no entanto, a participação de representantes brasileiros nas discussões que envolveram a desclassificação do filme *O.K.*, da Alemanha Ocidental, do 20º Festival de Cinema de Berlim, resultando no seu encerramento antecipado. A película trazia cenas de violência sexual cometida por soldados estadunidenses contra mulheres vietnamitas durante a guerra. O relatório defende que o filme fora desclassificado pelo júri internacional por justa causa, uma vez que ofendia os Estados Unidos e, dessa forma, feria o regulamento dos festivais internacionais de cinema, “*que buscam estabelecer a aproximação entre os povos*”.<sup>282</sup> Conforme relatam, a delegação brasileira havia sido a mais ativa na defesa pela permanência do filme, agravando o fato de que os delegados brasileiros lá estavam por determinação oficial de um órgão governamental. Esclarecem que a representação para o referido festival fora diretamente organizada por Cravo Albin, que encaminhara expediente ao Itamaraty propondo os nomes que deveriam constituir a delegação oficial, e que após esta tramitação o ato fora levado ao Presidente da República e por este assinado, com publicação no Diário Oficial. Para os relatores, o mais grave consistia no fato de a presidência do INC ter levado às autoridades máximas do País nomes conhecidos pelos seus envolvimento políticos e ideológicos (compunham a delegação: João Lufti, Dib Lufti, Ruy Guerra e Othon Bastos), permitindo que figuras associadas com a esquerda fossem designadas para representar oficialmente o Brasil no Festival de Berlim, uma vez que as autoridades do governo confiavam nos escalões imediatos.

Os relatórios das divisões que vigiaram a regulação e fomento da atividade cinematográfica no âmbito estatal revestiam todas as atitudes aparentemente desconexas com os princípios do regime com uma roupagem de escalada silenciosa da “esquerda”. Ou seja, tudo que na esfera estatal não representasse o comportamento esperado pela linha dura do regime era interpretado pelo SNI como um comportamento não oficial e um indício de que aquela instância governamental estava sendo dominada pela “esquerda”. Não pareciam cogitar qualquer consentimento consciente do Ministério da Educação e Cultura, a ponto de considerar toda a nomeação suspeita para os cargos dos dois órgãos, INC e EMBRAFILME, como uma indução do MEC por parte de intermediadores entre a “esquerda” e o governo. Declararam que a “esquerda” vinha tomando uma série de medidas para assegurar futuras aprovações de seus projetos de filmes, tais como a indicação de Noenio Spínola para o cargo de diretor comercial e a aprovação de um novo regulamento para a concessão de

---

<sup>282</sup> Ibid.

financiamentos, deixando de exigir a análise prévia do roteiro para a aprovação do projeto de filme, o que era criticado pela DSI por não permitir o controle governamental do conteúdo produzido.<sup>283</sup> Acreditavam que havia uma estratégia de aprovação dos financiamentos, a fim de não levantar suspeitas:

Alguns financiamentos serão concedidos a produtores não esquerdistas – e, por uma questão de tática (já assentada por Albin, Spinola, Barreto e Glauber), os primeiros a sair serão justamente os desses não esquerdistas, como Jece Valadão, Herbert Richers, Roberto Farias (simpatizante, só), Jarbas Barbosa. Mas, logo depois, sairão os dos esquerdistas declarados – e destes será a grande maioria dos financiamentos da EMBRAFILME.<sup>284</sup>

Quando Roberto Farias assumiu a diretoria geral da EMBRAFILME e enfatizou o apoio financeiro aos projetos de diretores apontados pelas divisões do SNI como subversivos, a tese de que a postura da estatal se justificava pelo domínio estratégico da “esquerda” ganhou ainda mais corpo, conforme um entendimento de que a estratégia adotada pelo movimento comunista internacional considerava que a tomada pacífica do poder pelos comunistas dependia, fundamentalmente, da infiltração nos órgãos de comunicação social e nas atividades culturais e artísticas. Afirmavam, portanto, que no Brasil tal estratégia vinha se desenvolvendo pela infiltração sub-reptícia, lenta e progressiva na maioria das empresas jornalísticas, de rádio e televisão, de cinema e de teatro.<sup>285</sup> Tal atuação, segundo o SNI, havia sido incrementada “desde quando o ‘trabalho de massa’ passou a predominar sobre a chamada ‘linha militarista’, para a tomada do poder”, estando, por isso, os veículos de comunicação social do país sob a influência de elementos comunistas. Não havia dúvidas, para o SNI, de que com esse poder de persuasão vinha a “esquerda” se dedicando à tarefa de preparar a opinião pública para a aceitação da ideologia marxista.<sup>286</sup> E expressavam a perplexidade diante da contradição com a qual se deparavam:

Entre esses setores culturais, o cinema e o teatro nacionais, embora sejam os mais dependentes de auxílios financeiros da administração pública para sobreviverem, são também, provavelmente, os que mais contribuem para a

<sup>283</sup> Ministério do Exército. Gabinete do Ministro. CIE. Informe nº 949/70/S.103.2 – CIE. Data: 11 de dezembro de 1970. Assunto: Escalada da esquerda no cinema: INC e EMBRAFILME. Difusão: SNI/AC – DSI/MEC. nº ACE: A0240760 0 70. O documento original pertence ao Arquivo Nacional.

<sup>284</sup> Idem.

<sup>285</sup> Serviço Nacional de Informações. Agência Central. Informação nº 394/19/AC/76. Data: 13 de maio de 1976. Assunto: Atividades subversivas dos veículos de comunicação social. II Festival Internacional de Teatro. Difusão: CH/SNI. nº ACE: A0928239. O documento original pertence ao Arquivo Nacional.

<sup>286</sup> Idem.

propagação da imoralidade, das ideias marxistas e da contestação ao regime.<sup>287</sup>

No que se refere ao cinema, especificamente, à EMBRAFILME, relatava-se que o órgão vinha prestando apoio financeiro a produtores cinematográficos comprovadamente “esquerdistas”, como Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, David Neves, Domingos de Oliveira, Arnaldo Jabor, Nelson Pereira dos Santos, Luiz Carlos Barreto, entre outros, fato que criava problemas de ordem ética para a censura, uma vez que era difícil a proibição de filmes financiados pelo próprio governo.<sup>288</sup> Nomes que estavam sendo responsáveis pelo melhor do cinema brasileiro, projetando-se também no exterior, eram frequentemente vigiados e apontados como integrantes de uma investida comunista de origem internacional. O SNI demonstrava não entender a falta de dirigismo político na produção cinematográfica financiada pelo Estado e ainda creditava à solução ponderada a um problema de ordem ética a liberação desses filmes pela censura. Para o serviço de informações do estado,

considerando que a EMBRAFILME é uma entidade estatal mantida pelo Governo Federal, e sendo o cinema uma forma de propagação de mensagens que poderão vir a influenciar na formação da conduta da opinião pública, tanto no aspecto moral e dos bons costumes, como também ideológico, não há como negar que *cabe à empresa zelar por estes princípios vigentes na norma jurídica do país* (grifo nosso). Para esse fim, é indispensável que a instituição exerça alguma forma de autocensura, considerando, ainda que tal omissão, além dos riscos quantos aos aspectos morais e ideológicos, poderá advir em prejuízos financeiros, pelo não retorno do dinheiro despendido, o que configura uma situação de malversação de dinheiro público.<sup>289</sup>

Em 1980, despertava a atenção do SNI o negócio fechado entre a EMBRAFILME e a estatal soviética SOVIEXPORT-FILM para a comercialização do filme brasileiro *Aleluia, Gretchen* (1976), de Sylvio Back, a ser exibido na URSS, mediante o pagamento de parte em dinheiro e parte pela exibição, no circuito comercial do Brasil, do inédito *Que viva México!*, de Sergei Eisenstein.<sup>290</sup> Nesse período, que marca o final da década de 70 e início de 80, Jorge Peregrino recorda que havia uma sintonia entre a atuação da EMBRAFILME e a política do

---

<sup>287</sup> Ibid.

<sup>288</sup> Ibid.

<sup>289</sup> Serviço Nacional de Informações. Agência Central. Informação nº 401/19/AC/79. Data: 19 de agosto de 1979. Assunto: Empresa Brasileira de Filmes S.A. e Celso Luiz Nunes Amorim. Difusão: CH/SNI. Anexo “A” do ACE nº A0171001. O documento original pertence ao Arquivo Nacional.

<sup>290</sup> Serviço Nacional de Informações. Agência Central. Informação nº 102/16/AC/80. Data: 11 de setembro de 1980. Difusão: CH/SNI. Referência: Informação nº 096/16/AC/80, de 19 de agosto de 1980. Assunto: Serviço Nacional de Teatro – EMBRAFILME S.A. – Subvenção de propaganda comunista através de peças e filmes. nº ACE: A0104097. E anexo “B” do informe. O documento original pertence ao Arquivo Nacional.

Ministro das Relações Exteriores Ramiro Saraiva Guerreiro, já iniciada pelo seu antecessor, Azeredo da Silveira, de aproximação aos países com os quais o governo brasileiro havia rompido relações diplomáticas em virtude da ditadura, como URSS e Cuba.<sup>291</sup> Era uma readequação da política externa brasileira às novas demandas universalistas do sistema internacional para um país subdesenvolvido almejando transformar-se em grande potência. Amado Cervo e Clodoaldo Bueno lembram que entre 1974-1975 criaram-se condições para consolidar-se, a partir de 1976, um vasto escopo de ações cooperativas com os novos Estados lusos independentes, “em harmonia com a presença e até mesmo a colaboração de Cuba e da União Soviética.”<sup>292</sup>

Mas esta não era a cadência em que marchava o SNI, rigidamente ocupado com o fato de a EMBRAFILME estar oferecendo apoio expresso a filmes como *Até a última gota* (1980), de Sérgio Rezende, e *O homem que virou suco* (1979), de João Batista de Andrade, ambos inspirados nas contradições sociais do País.<sup>293</sup> A película de Rezende, realizada com recursos da EMBRAFILME, obteve dois prêmios na União Soviética – Medalha de Ouro no Festival Internacional do Cinema de Moscou e Mérito Humanitário da Juventude Soviética de Moscou, ambos em 1981 –, além do Prêmio Especial da Crítica no Festival de Memórias Operárias de Névers, França, em 1983. Em matéria do *Jornal do Brasil* de julho de 1981, Noenio Spínola permite saber que a delegação brasileira representante no Festival Internacional do Cinema de Moscou deste mesmo ano fora chefiada pelo diretor do Departamento Internacional do Ministério da Educação e Cultura, José de Souza que, ao contrário do SNI, estava satisfeito com o sucesso que o filme, que já havia recebido ofertas de compra de outros países, estava apresentando.<sup>294</sup>

Muitas medidas administrativas e legislativas da EMBRAFILME ou em conjunto com o CONCINE tomadas nas gestões de Roberto Farias e Celso Amorim foram interpretadas – e por que não dizer distorcidas? – pelo SNI exclusivamente como uma estratégia de propaganda da esquerda. A lei que instituía a obrigatoriedade de exibição do curta-metragem brasileiro foi entendida como resultado de uma pressão sob o governo exercida pelas principais associações da classe cinematográfica, com o apoio de

---

<sup>291</sup> PEREGRINO, Jorge. Entrevista presencial concedida à autora, em 07 de novembro de 2011, Rio de Janeiro. Cf. Apêndice.

<sup>292</sup> BUENO, Clodoaldo; CERVO, Amado Luiz. Op. cit., p. 422.

<sup>293</sup> Serviço Nacional de Informações. Agência Rio de Janeiro. Informação nº 048/119/ARJ/81. Data: 28 de julho de 1981. Assunto: EMBRAFILME S.A. Difusão: AC/SNI. nº ACE: C0049578. O documento original pertence ao Arquivo Nacional.

<sup>294</sup> SPÍNOLA, Noenio. O homem que virou suco, 1º prêmio em Moscou. *Jornal do Brasil*, 22 de julho de 1981. Anexo “B” do Informe ACE nº C0049578. O documento original pertence ao Arquivo Nacional.

personalidades esquerdistas influentes, os já conhecidos Leon Hirszman, Zelito Viana, Alex Viany, João Batista de Andrade, etc., com o propósito de veiculação de “suas mensagens” via curta-metragem.<sup>295</sup> Para o SNI, não se tratava de um grupo de cineastas determinados a fazer bom cinema – contestador, é verdade –, mas sim realizar filmes para produzir propaganda política. O cinema nunca era o fim, senão o meio.

Quando Amorim enfrentou a crise econômica que o forçaria a diminuir o ritmo de distribuição de recursos que havia iniciado a direção de Farias, mais uma grosseira interpretação foi elaborada a partir de sua postura. Logo após deixar o cargo na EMBRAFILME, Celso Amorim explicou que, de fato, por força da situação financeira do País, mas também por convicção de que era preciso, gradativamente, reduzir o paternalismo estatal em relação à produção cinematográfica, a empresa foi, ou procurou ser, rigorosa na seleção dos projetos, não tendo isso nenhuma relação de privilégio de um critério em detrimento de outros.<sup>296</sup> O SNI entendia que a justificativa “menos, porém melhores filmes” tinha um único significado: sobraria mais dinheiro para os filmes do “grupo esquerdista” e suas atividades políticas.<sup>297</sup> Julgava o órgão central de informações que existiam alguns festivais internacionais dos quais o Brasil deveria participar, o Oscar e Cannes, pois todos os demais eram de tendências esquerdistas. Essa participação, entretanto, como nos demais países, deveria ser limitada a um ou dois filmes escolhidos pelo governo, ficando por conta dos demais realizadores não selecionados eventuais participações. De acordo com o SNI, no entanto, tal conduta não acontecia na coordenação da EMBRAFILME, que pagava todas as despesas para qualquer lugar, desde que os filmes contivessem a mensagem política desejada pelo grupo que orientava a empresa.<sup>298</sup> Ao encontro a essa percepção, Jorge Peregrino esclarece que a EMBRAFILME contava com o suporte, inclusive financeiro, do Itamaraty para cumprir a política por ela estabelecida de participação no maior número possível de festivais internacionais, notadamente na gestão de Amorim, pois a empresa entendia que essa era uma medida essencial para a carreira comercial dos filmes que produzia e/ou distribuía<sup>299</sup>, bem como para seus efeitos culturais.

---

<sup>295</sup> Serviço Nacional de Informações. Agência Rio de Janeiro. Informe nº 035/119/ARJ/82. Data: 06 de abril de 1982. Assunto: EMBRAFILME. ACE nº C0061475 82. O documento original pertence ao Arquivo Nacional.

<sup>296</sup> AMORIM, Celso. Op. cit., p. 140.

<sup>297</sup> Serviço Nacional de Informações. Agência Rio de Janeiro. Informe nº 035/119/ARJ/82. Data: 06 de abril de 1982. Assunto: EMBRAFILME. ACE nº C0061475 82. O documento original pertence ao Arquivo Nacional.

<sup>298</sup> Idem.

<sup>299</sup> PEREGRINO, Jorge. Entrevista presencial concedida à autora, em 07 de novembro de 2011, Rio de Janeiro. Cf. Apêndice.

Se forem analisados os filmes produzidos e distribuídos pela estatal de 1975 a 1982, período mais questionado pelo SNI, nota-se que houve uma variedade de temas e de produtoras contempladas com os recursos. Dificilmente seria possível apontar que os projetos cujos recursos foram negados teriam se transformado em películas objetivamente melhores do que as vistas ao longo da década de 70. Porém, o que é muito perceptível nos relatórios do SNI, além das declarações sublinhadas, é que a EMBRAFILME apoiava apenas dois tipos de material: as chamadas pornochanchadas ou os filmes de apelo político orientados por um “plano” da esquerda. Não havia, para o SNI, um esforço de se pensar que este, *grosso modo*, pudesse ser um sinal do perfil cinematográfico do Brasil, e que os êxitos internacionais representassem méritos artísticos e/ou comerciais dos realizadores e da própria EMBRAFILME. Amorim, que durante e após a sua gestão publicou significativo exercício reflexivo acerca do papel do Estado diante de uma área em que os fatores econômico e cultural se confundiam, definiu, à época, a política da empresa no que tange a sua diretriz de eleição de projetos:

Como órgão oficial da política cinematográfica, a EMBRAFILME vem tentando encontrar soluções criativas para esses problemas, atuando na produção, distribuição (interna e internacional) dos nossos filmes ao mesmo tempo em que objetiva, através de uma ação especificamente cultural, formar plateias e desenvolver o gosto pela arte cinematográfica. Para isso, tem procurado viabilizar uma produção pluralista tão variada e rica quanto a própria realidade brasileira, respeitando padrões e valores próprios de áreas diversificadas do território nacional. Reconhecendo e respeitando, assim – o que, aliás, está em consonância com a política adotada pelo MEC – a nossa pluralidade cultural.<sup>300</sup>

O período em que se deu a direção de Celso Amorim coincide, conforme avaliação do próprio, com uma “saudável aragem libertária” trazida com determinação por João Figueiredo, o que permitiu a aprovação de roteiros mais ousados, cujos temas de envergadura sócio-política foram tratados sob a cortina da autocensura durante quase toda a década de 70.<sup>301</sup> Para Amorim, o clima de liberdade dos primeiros anos do governo Figueiredo permitiu ao cinema não somente a realização da polêmica obra *Pra frente, Brasil*, mas a conclusão sob total autonomia criativa de filmes como *A Idade da Terra*, *Eles não usam Black-tie*, *Gaijin*, *O homem do Pau-Brasil*, *Das tripas coração*, *Ao Sul do meu corpo*.<sup>302</sup> Ou seja, o que era concebido como liberdade pelo então Diretor-geral da empresa, era condenado pelo SNI como direcionamento político da esquerda, como incessantemente foi

<sup>300</sup> AMORIM, Celso. Op. cit. p. 142.

<sup>301</sup> Idem, p. 89-93.

<sup>302</sup> Ibid.

mostrado nos últimos parágrafos. Há de se considerar, é claro, que Celso Amorim não escondia a admiração por Glauber Rocha e pelo cinema de expressiva qualidade artística, que, no Brasil, frequentemente acompanhou a exploração dos descaminhos do País, buscando iluminar as suas verdades em seus melhores e piores aspectos. No entanto, ao lado destes títulos citados, de 1979 a 1982, entre produções e/ou distribuições vinculadas à EMBRAFILME, figuram películas como *Fim de festa*, *A gargalhada final*, *Os noivos*, *Pontal da solidão*, *Sinfonia Sertaneja*, *Anos JK*, *Bye-bye Brasil*, *Maneco super-tio*, *Muito prazer*, *Os sete gatinhos*, *A volta do filho pródigo*, *O beijo no asfalto*, *Estrada da vida*, *Eu te amo*, *Os saltimbancos* *Trapalhões*, etc.

A liberdade empregada em *Pra frente, Brasil* colocou em xeque o distanciamento da EMBRAFILME dos órgãos de repressão e informação da ditadura. Para o SNI, a obra representava a peça que faltava para provar tudo que vinha afirmando: “O filme *Pra frente, Brasil* revelou, para as autoridades do Ministério da Educação e Cultura (MEC), como vinha funcionando, na realidade, o esquema esquerdista montado na EMBRAFILME e o espírito que o vinha dominando.”<sup>303</sup> Liberado para Cannes em 1982 sob certificado especial da censura, apreendido, no entanto, antes que fosse exibido, e inicialmente proibido no mercado interno, a polêmica envolvendo o filme de Roberto Farias mostrava que a EMBRAFILME era um órgão do Estado – e como tal, deveria estar em perfeito acordo com a plena liberdade de expressão –, mas que não poderia operar contra o governo ao apoiar filmes que o criticassem de frente. Informou o jornal *O Globo*, em maio de 1982, que Jorge Peregrino havia dado a ordem à organização de Cannes para que o filme fosse devolvido ao Brasil sem ser exibido, justificando que a censura havia voltado atrás na permissão de 30 dias concedida para sua exibição no exterior. A censura, ao contrário da atuação do SNI no campo do cinema, demonstrava sua influência nas atividades da EMBRAFILME e dos produtores/diretores que tentassem as telas internacionais.

### 3.2. “Boa Qualidade” e “Livre para Exportação”

Censura não é classificação indicativa. Esta se refere à observância estatal da evolução social com o fim de proteger em absoluto a criança e o adolescente em

---

<sup>303</sup> Serviço Nacional de Informações. Agência Rio de Janeiro. Informação nº 016/119/ARJ/82. Data: ilegível. Assunto: EMBRAFILME. ACE nº ACE nº C0061475 82. O documento original pertence ao Arquivo Nacional.

concomitância ao ato de garantir a plena liberdade de expressão no País. Censura é a avaliação crítica prévia com a finalidade de alterar o fluxo natural da informação. Embora não seja um fenômeno exclusivo do regime civil militar brasileiro, pois a censura esteve presente no Brasil desde o período monárquico, foi com a ditadura que ela fora transformada em instrumento de segurança do governo por trás das bandeiras de defesa da moral comum da sociedade e da integração desta. Em última instância, foi para o regime resultante do golpe de 64 um mecanismo seletivo de legitimação que operou conforme as necessidades conjunturais nacionais e internacionais. Ainda que existam muitos meandros quando se fala na censura exercida pela administração da ditadura, deve-se aqui focar apenas no cinema dentro da prática da censura aos meios de diversões públicas.

A censura de diversões públicas foi inicialmente exercida pelo regime tal como instituída, em 1945, pelo Decreto-Lei nº 8.462, que criou o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) vinculado ao Departamento Federal de Segurança Pública, e regulamentado pelo Decreto nº 20.493, de janeiro de 1946. Para o cinema, ficava estabelecido que nenhum filme, nacional ou estrangeiro, poderia ser exibido ao público sem censura prévia e sem um certificado de aprovação – válido por cinco anos – emitido pelo Serviço de Censura do DFSP, estando todos os filmes produzidos pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo isentos de censura, tendo em vista que o principal órgão de fomento ao cinema era completamente subordinado ao dirigismo estatal. A aprovação de alguns filmes poderia estar condicionada a eventuais exigências de cortes de cenas, bem como acompanhada dos juízos de “Educativo”, “Boa qualidade” e “Livre para Exportação”, sendo que nenhum filme nacional poderia ser exportado sem receber este último, além de uma licença especial do SCDP. Seriam consideradas películas educativas aquelas que divulgassem conhecimentos instrutivos, morais ou artísticos, ou contribuíssem, de diversas maneiras, para aprimorar a formação espiritual, a educação social e o valor intelectual ou artístico da assistência. Para exibição no exterior, ao filme poderia ser negado o certificado especial necessário se contivesse imagens que desprestigiassem o Brasil, estivesse mal fotografado ou não recomendasse a arte nacional no estrangeiro, ou ainda se mostrasse zonas que interessassem à defesa e segurança nacionais, conforme critérios estabelecidos no Decreto 20.493.

Logo após o golpe, o serviço de censura, que era descentralizado e exercido de forma autônoma em cada estado, foi centralizado no então novo prédio da Polícia Federal em Brasília. O Departamento Federal de Segurança Pública também sofreu modificação, sendo transformado em Departamento de Polícia Federal, diretamente subordinado ao Ministério da

Justiça. Em 1968, o governo aprovou a Lei nº 5.536 que complementava a regulamentação da censura especificamente sobre obras teatrais e cinematográficas e criava o Conselho Superior de Censura. As orientações previstas na lei continham elementos de permissividade, em compasso com a reestruturação cultural que se processava no âmbito estatal, e critérios para a classificação etária ou aprovação de filmes e peças teatrais. Sendo assim, ficava estabelecido que as obras cinematográficas poderiam ser exibidas em versão integral, com classificação indicativa e certificado especial de censura se ainda não houvessem sido censuradas, em cinematecas e cineclubes com finalidades culturais. Além disso, o Art. 6º estabelecia uma conexão harmônica com o recém-criado órgão de regulação e fomento da atividade cinematográfica, o INC:

A sala de exibição que haja sido registrada no Instituto Nacional do Cinema para explorar, exclusivamente, filmes de reconhecido valor artístico, educativo ou cultural, poderá exibi-los, em versão integral com censura apenas classificatória de idade, observada a proporcionalidade de filmes nacionais, de acordo com as normas legais em vigor.

Para efeito de aprovação parcial ou total e classificação por faixa etária das obras cinematográficas de qualquer natureza pontuava-se que não poderia haver oposição à segurança nacional e ao regime representativo e democrático, à ordem e ao decoro públicos, aos bons costumes, ou ofensas às coletividades ou às religiões ou, por fim, tendência a incentivar preconceitos de raça ou de luta de classes. No ano em que o AI-5 era amadurecido para ser editado ao final dele, a censura envergava para o aspecto político do cinema e do teatro, ainda que a moral no interior da família e os bons costumes da sociedade continuassem sendo imprescindíveis para o bom encaminhamento da juventude. Em realidade, não houve detrimento desses princípios, que foram matéria do Decreto-Lei nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970. Este era mais específico nesse sentido: Não seriam toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que fossem os meios de comunicação (Art. 1º).

Ao debater sobre a dicotomia que alguns autores apontam entre a censura meramente moral nos meios de diversões públicas e a censura política repressiva e não tão declarada na imprensa, Carlos Fico ressalta que é importante distinguir essas duas instâncias, “porque a DCDP [(Divisão de Censura de Diversões Públicas, assim transformado, em 1973, o Serviço de Censura de Diversões Públicas)] era legalizada e a censura da imprensa era

‘revolucionária’.<sup>304</sup> Porém, continua o autor, “além da censura moral também ser um ato político, a DCDP coibia explicitamente menções políticas críticas nas diversões públicas”, com a especificidade de que esta articulação política, ou melhor, os seus critérios, eram tratados de maneira sigilosa e causavam desconforto aos censores da Divisão, diferentemente da censura moral.<sup>305</sup> Nesse sentido, Durval Gomes Garcia, ao explicar que a única forma de dirigismo exercida pelo governo sobre o conteúdo produzido pela EMBRAFILME foi a censura, observa que havia um cuidado para não demonstrar as motivações políticas específicas.<sup>306</sup>

Além de adequar os princípios gerais da censura às necessidades do regime e reafirmar elementos da legislação de 1946, a Lei de 1968 alterava para Técnico de Censura o cargo de Censor Federal e tornava obrigatória para o seu provimento a formação superior nos cursos de Ciências Sociais, Direito, Filosofia, Jornalismo, Pedagogia ou Psicologia, áreas de expressiva relevância da censura na esfera psicossocial. Estabelecia que a censura das obras teatrais e cinematográficas seria feita por comissões formadas por três Técnicos de Censura. Cada técnico emitiria um parecer e a ponderação entre os três resultava no certificado final. Essas mudanças sinalizavam que a censura, não obstante as críticas que eram feitas aos rasos pareceres emitidos pelos técnicos, era estruturada pelo governo a fim de torná-la sistemática. A abrangência de seus critérios acompanhava as próprias medidas de exceção e repressão do regime, cuja institucionalização fora direcionada para agir de forma subjetiva e circunstancial sobre as manifestações contra o regime – subversivas, na linguagem oficial. Portanto, cabe sublinhar a observação de Stephanou sobre o espírito deliberativo da censura repressiva e seletiva: “o *censurável* não possui uma definição científica e os objetos perigosos são determinados principalmente por interesses momentâneos, de ordem ideológica e não-moral.”<sup>307</sup> Nesse sentido, a censura pode se expressar tanto na proibição e em cortes que comprometam o conjunto das obras, quanto na seleção do que seja conveniente – até mesmo por diferentes razões – ser liberado.

Leonor Pinto, que desenvolveu vasta pesquisa sobre a censura ao cinema brasileiro durante a ditadura, identificou quatro momentos desta prática entre 1964 e 1988: a primeira fase, denominada pela autora de moralista, compreende os dois primeiros anos logo após o golpe, e é marcada por um foco de atuação voltado à moral conservadora, buscando

---

<sup>304</sup> FICO, Carlos. “Prezada Censura”: cartas ao regime militar. **Topoi**, Rio de Janeiro, dez. 2002, p. 259.

<sup>305</sup> Idem.

<sup>306</sup> GARCIA, Durval G. Entrevista presencial concedida à autora, em 02 de novembro de 2011, Rio de Janeiro. Cf. Apêndice.

<sup>307</sup> STEPHANOU, Alexandre A. Op. cit., p. 12.

agradar os setores da sociedade que apoiaram o golpe; o segundo momento vai de 1967 a 1968 e representa o início de uma “militarização” gradual do comando nacional da censura, bem como da preocupação com o conteúdo político das obras, dando o tom da fase posterior; o terceiro período, que começa em 1969 e vai até 1974, revelou nos pareceres da censura uma forte conotação político-ideológica, traduzindo-se em repressão direta ao cinema, que reagiu com malabarismos metafóricos e alegorias; na quarta e última fase, a mais longa, entre 1975 e 1988, a atenção se volta para a proibição dos filmes brasileiros na TV, cuja relação com a grande massa cresce cada vez mais, em detrimento das salas de cinema.<sup>308</sup>

A Lei de 1968, que assumia boa parte da legislação de 1946, não inseriu nenhuma novidade em termos de processo ou critérios para o tratamento de liberação das obras cinematográficas ao exterior. Nem sequer reafirmou a necessidade da certificação “Livre para Exportação”. No entanto, de acordo com Leonor Pinto, “as decisões de censura eram válidas apenas para exibição em território nacional. Para o exterior era necessário o carimbo ‘Boa Qualidade’ acompanhado do ‘Livre para Exportação’.” Para a autora, esses carimbos funcionavam de acordo com a necessidade de mostrar ao exterior uma fachada de normalidade institucional, pois

mesmo nos casos em que os filmes foram mutilados por cortes para exibição no mercado interno, ou até mesmo interditados, eram liberados integralmente para o mercado externo e certificados especiais para participação em festivais eram expedidos sem problemas, e sem cortes, mesmo antes do filme ter seu pedido de censura avaliado para o mercado interno.<sup>309</sup>

Fica entendido que o processo formal para a exportação do filme brasileiro seguia sendo a certificação de censura com a chancela de “Livre para Exportação” e que os certificados especiais para o exterior eram emitidos nos casos de filmes ainda não censurados para exibição no mercado interno. Para perceber esse *double face* afirmado por Leonor Pinto, seria preciso debruçar-se cuidadosamente sobre o maior número de pareceres e certificados emitidos durante o período ditatorial, conforme fez a autora. O presente estudo optou, no entanto, para o cumprimento de sua metodologia, pelo olhar sobre a carreira internacional das

---

<sup>308</sup> PINTO, Leonor S. **O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964-1988**. Texto integrante do projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro – 1964-1988. Disponível em: <[http://www.memoriacinebr.com.br/Textos/O\\_cinema\\_brasileiro\\_face\\_a\\_censura.pdf](http://www.memoriacinebr.com.br/Textos/O_cinema_brasileiro_face_a_censura.pdf)>. Acesso em: ago. 2011.

<sup>309</sup> PINTO, Leonor S. **(Des) caminhos da censura no cinema brasileiro – os anos de ditadura**. Texto integrante do projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro – 1964-1988. Disponível em: <[http://www.memoriacinebr.com.br/Textos/Des\\_caminhos\\_da\\_censura.pdf](http://www.memoriacinebr.com.br/Textos/Des_caminhos_da_censura.pdf)>. Acesso em: ago. 2011.

obras nacionais de maior relevância para o cinema brasileiro, em detrimento das avaliações que o Estado, por intermédio da censura, possa ter ponderado para liberar eventuais vendas para o exterior de filmes estritamente comerciais, com baixo valor cultural. Assim, serão avaliadas obras que oferecem pontos de análise mais interessantes e curiosos no que podem demonstrar sobre a relação dos governos civil-militares com o cinema brasileiro.

### 3.3. O cinema brasileiro nas grandes telas internacionais

*Portugal do meu amor* (1966), de Jean Manzon, medalha de ouro no Festival de Tarbes, na França, em 1966, é o tipo de filme que não deixa dúvidas quanto à harmonia de interesses com o conservadorismo da ditadura brasileira. Segundo a crítica de Luiz Mewes, o documentário sobre aspectos turísticos, sociais e econômicos de Portugal e de suas colônias, baseado em reportagens de David Nasser e em crônicas de Paulo Mendes Campos, é uma espécie de filme-propaganda que buscava, na época, legitimar dois regimes de exceção, visto que Portugal também se encontrava sob uma ditadura, a de Salazar.<sup>310</sup> Para Jean-Claude Bernardet, a produção de Jean Manzon encarnava os interesses do capital, ao contribuir para o crescimento de um mercado cultural cada vez mais sustentado por uma classe média cuja dinâmica assim se processa:

O essencial de sua vida, suas possibilidades de desenvolvimento manifestam-se nas fábricas, nos escritórios, nas lojas, onde os indivíduos são apenas peças de um mecanismo que lhes escapa totalmente. A vida fora da fábrica, do escritório ou da loja torna-se marginal, é um intervalo, um momento de espera; é um vazio que, à medida que a classe média aumenta, tem de ser preenchido de modo sempre mais agradável, assim como devem ser valorizados marcos exteriores e lisonjeadores de seu desenvolvimento.<sup>311</sup>

Os filmes que “levaram” o Brasil ao exterior durante as décadas de 60 e 70 não foram esses que, na busca pela formação de um mercado cultural, se esvaziaram de sentido cultural próprio; tentaram fazer do ato de ir ao cinema, além de um momento de lazer, possibilidade de diálogo franco com o público, de forma a contribuir para uma dinâmica autônoma de formação cultural brasileira. Basta uma pequena incursão na história do cinema

---

<sup>310</sup> MEWES, Luiz. Divisão de Pesquisas. Núcleo de Cinema e Vídeo. **Filmes brasileiros de longa metragem premiados no exterior (1950-1999)**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2000. p. 29.

<sup>311</sup> BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 25.

brasileiro para perceber que sua vocação nunca foi hollywoodiana, e que em suas tentativas de trabalhar prioritariamente com as prerrogativas da rentabilidade as chanchadas foram mais comunicativas do que as películas de Manzon. Tampouco o Brasil histórico de Carlos Coimbra em *Independência ou Morte* logrou levar a fórmula da integração nacional aos mais importantes festivais internacionais. De Glauber Rocha ao *Pra frente, Brasil*, o cinema nacional de reconhecimento internacional mais pleno foi aquele que buscou um caminho trilhado por ideias avessas ao esvaziamento cultural da classe média.

Desde quando começou a conquistar premiações e visibilidade no cenário internacional, a partir da década de 50, o cinema brasileiro não retrocedeu. As décadas de 60 e 70 assistiram a um incansável esforço de certos produtores e diretores na busca por um cinema distinto, não obstante as mudanças conjunturais impondo mais desafios à produção. Luiz Mewes, avaliando a quantidade de premiações conquistadas no exterior de 1950 a 1999 pelo cinema brasileiro, conclui que em termos de porcentagem os números não são expressivos (menos de 10% do total da filmografia do período focado). Porém, é possível perceber que “todos os realizadores importantes para a formação e sedimentação de uma imagem tipicamente brasileira, ou algo que o valha, de alguma forma, estão representados nestas premiações internacionais.”<sup>312</sup>

### **3.3.1. Glauber Rocha: *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Terra em transe* e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro***

Poucos meses após o fatídico março de 1964, a censura ainda não havia se reorganizado, embora continuasse operante. “Em maio, um mês após o golpe, três filmes brasileiros participam do Festival de Cannes, de onde voltam consagrados.”<sup>313</sup> São eles *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Ganga Zumba* (1964), de Carlos Diegues, além de *Os fuzis* ter conquistado o Urso de Prata no Festival de Berlim, também em 1964. *O desafio* (1965), de Paulo César Saraceni, que traz a visão desesperançada de um jornalista diante dos acontecimentos de 1964, foi vencedor do Prêmio Historiadores do Cinema Mundial no Festival de Cannes de 1965.

---

<sup>312</sup> MEWES, Luiz. Divisão de Pesquisas. Núcleo de Cinema e Vídeo. Op. cit., p. 15.

<sup>313</sup> PINTO, Leonor S. **O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964-1988**. Texto integrante do projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro – 1964-1988. Disponível em: <[http://www.memoriacinebr.com.br/Textos/O\\_cinema\\_brasileiro\\_face\\_a\\_censura.pdf](http://www.memoriacinebr.com.br/Textos/O_cinema_brasileiro_face_a_censura.pdf)>. Acesso em: ago. 2011.

Em Cannes de 1964, *Vidas Secas* voltou com os prêmios de Melhor Filme para Juventude, o Office Catholique du Cinéma e o de Arte e Ensaio (d'Art et d'Essay), votado pelo Júri Internacional de Proprietários de Cinemas de Arte. Quanto a *Os fuzis*, este foi censurado pelo regime em 1965, liberado para o território nacional somente para maiores de 18 anos com as chancelas de Boa Qualidade e Livre para Exportação. É interessante começar a destacar as observações feitas pelos censores nos casos de filmes em que a censura fez distinções para exibição nacional e internacional. Em um dos pareceres para *Os fuzis* o censor, que votou pela impropriedade para menores de 18 anos e o julgou de boa qualidade, pondera:

*Os fuzis*, embora apresentando fotografia excepcional aliada ao bom desempenho de todo o elenco, mergulhou no 'lugar comum' das películas feitas com a finalidade de explorar a miséria e a fome do Nordeste brasileiro. Longe de se constituir em obra-prima do cinema nacional, o filme produzido por Jarbas Barbosa apresenta-se monótono, pobre de cenários e em linguajar vulgar – repudiado pelos bons amantes da sétima arte.<sup>314</sup>

A proibição para menores de 18 anos é justificada pelo tema abordado, ao passo que os méritos artísticos do filme são exaltados.

*Deus e o Diabo na Terra do Sol*, definido por Arnaldo Carrilho como um filme marco de uma revolução no cinema dos países do chamado Terceiro Mundo<sup>315</sup>, talvez apresente a história mais curiosa desse início de ditadura. Carrilho relata que, no início de abril de 1964, quando ainda trabalhava na comissão de seleção de filmes para os festivais internacionais de cinema do Itamaraty, enquanto Glauber e *Deus e o Diabo* estavam a caminho de Cannes, recebeu a visita de cinco militares que diziam fazer parte de uma nova repartição do governo e que por considerarem o novo filme de Glauber comunista e subversivo pediam a Carrilho que enviasse um telegrama ao diretor do Festival de Cannes orientando o cancelamento da exibição da película. A “sugestão” foi negada por Arnaldo Carrilho, que alegou não ser aquela uma ordem de seu chefe direto. Um dos militares então o avisou que naquela noite haveria uma projeção do filme na Polícia Central, promovida pelo Coronel Gustavo Borges, onde estaria presente o Coronel João Figueiredo, quem daria a última palavra, visto que era o número 2 daquela nova repartição que se chamava SNI. Dois

<sup>314</sup> Parecer de 06 de janeiro de 1965, assinado pelo censor M. F. S. Leitão Neto. Fotocópia do documento original disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfs/Novos/0230149C00301.pdf>>. Acesso em: 02 set. 2012.

<sup>315</sup> Depoimento de Arnaldo Carrilho, Extras do DVD da versão restaurada e remasterizada de DEUS E O DIABO na terra do sol. Produção de Copacabana Filmes. Brasil: Versátil Home Video, 2002. Edição definitiva, disco duplo. 125 min. (filme), 142 min. (extras).

dias depois, um daqueles cinco militares informou a Carrilho que a exibição em Cannes não precisaria mais ser cancelada, pois o filme, sem dúvida nenhuma, possuía uma carga subversiva muito grande, conforme avaliação do Coronel Figueiredo, mas que, no entanto, era também “um filme de muita força; um filme importante.”<sup>316</sup>

Poucos meses depois da exibição em Cannes, de onde *Deus e o Diabo* voltou consagrado pela crítica europeia, a película passou pelo exame da censura, sendo considerado impróprio para menores de 18 anos em território nacional, de boa qualidade e livre para exportação. Julgado por um dos censores como de grande autenticidade, porém com desnecessárias cenas de lesbianismo e adultério que o tornam amoral, o parecer é assim concluído: “Boa fotografia. Ótima direção de Glauber Rocha. Muito bom desempenho dos atores, salientando principalmente o trabalho de Geraldo Del Rei.”<sup>317</sup> *Deus e o Diabo na Terra do Sol* recebeu o Grande Prêmio do Festival de Cinema Livre de Roma, em 1964, o Grande Prêmio Latino-Americano no Festival de Mar Del Plata (Argentina), em 1966, o Prêmio da Crítica Mexicana do Festival de Acapulco, em 1964 e novamente na Itália o Náiade de Ouro no Festival de Porreta Teme, em 1964.

Até o final da década de 60, Glauber Rocha realizou mais duas importantes películas, *Terra em transe* (1967) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), ambas incômodas para o regime, especialmente a primeira, por trazer uma alegoria do transe de consciência por que passavam as sociedades latino-americanas no contexto de ditadura e pré-ditaduras, explorando mais uma vez a dialética entre ilusão e desilusão, neste caso, o reconhecimento da fragilidade da arte política frente a um mundo de pactos conservadores e, em última instância, das idiosincrasias humanas. Os censores não puderam chegar a um consenso sobre *Terra em transe*, oscilando entre a interdição e a liberação com impropriedade para menores de 18 anos, porém havendo a maioria indicado a necessidade de um parecer decisivo de algum membro do Conselho de Segurança Nacional, pois, conforme pesa o censor,

é preferível um exame completo da película, agora, antes de qualquer decisão, do que abrir-se oportunidade a pedidos de revisão, que poderão ou não ser aceitos; revisão que seria solicitada pelo produtor, no caso de

---

<sup>316</sup> Idem.

<sup>317</sup> Parecer de 1º de julho de 1964, assinado pela censora Maria Ribeiro de Almeida. Fotocópia do documento original disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfs/Novos/0070046C00701.pdf>>. Acesso em: 02 set. 2012.

interdição, e aí ganharia ele inestimável propaganda, por pressões de muitas áreas, prejudiciais à imagem do governo.<sup>318</sup>

Realizado o exame do filme pelo Diretor-geral do Departamento de Polícia Federal e pelo Ministro da Justiça, resolveu-se, considerando “ser sutil a mensagem ideológica contida na película, somente percebida por um público esclarecido, e que por isso mesmo não se deixará impressionar por ela”<sup>319</sup>, liberar a sua exibição em território nacional com a impropriedade para menores de 18 anos. *Terra em transe* foi considerado pela censura como uma crítica ao populismo, do qual o país havia sido salvo pela Revolução de 64. Seu certificado de censura acompanhou as chancelas Boa Qualidade e Livre para Exportação. Em Cannes de 1967, *Terra em transe* recebeu dois prêmios, o Luiz Buñuel e o FIPRESCI; na Suíça, no Festival de Locarno de 1967, recebeu outros dois, o da Crítica e o de Cinema e Juventude; em Cuba, também em 1967, foi premiado como melhor filme pela crítica do Festival de Havana.

*O Dragão de Maldade contra o Santo Guerreiro* foi censurado em 1969, liberado com cortes para exibição nacional sob impropriedade para menores de 18 anos e para a TV. Nos pareceres e certificados que foram possíveis acessar não foi encontrada a sua liberação expressa para o exterior. Ainda assim, a película seguiu seu roteiro de festivais internacionais, foi aplaudida na Europa, criticada nos Estados Unidos e defendida dessas críticas em Londres. Recebeu três prêmios no Festival de Cannes de 1969 e, no mesmo ano, recebeu o Primeiro Prêmio no Festival de Louvaing (Bélgica).

A trajetória de Glauber Rocha mereceria um capítulo à parte, para dizer o mínimo, visto que há livros e pesquisas acadêmicas dedicados exclusivamente à sua obra. Sua relação com o Estado parece ter sido caracterizada por um certo cuidado da parte deste, embora os órgãos de segurança e informação do regime não fizessem nenhuma ressalva nesse sentido, julgando sua atuação característica de subversão. Em um relatório de 1974 da Divisão de Informações de Segurança do Ministério da Aeronáutica eram difundidas internamente informações produzidas pelo SNI sobre Glauber Rocha e o cinema político no Brasil, cuja inspiração é relacionada, de acordo com o relatório, ao cineasta francês Jean-Luc Godard, criador do “cinema política” (cinema como arma política), também conforme o texto:

<sup>318</sup> Parecer de 11 de abril de 1967, p. 3, assinado pelo censor Silvio Domingos Roncador. Fotocópia do documento original disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0070048C00403.pdf>>. Acesso em: 02 set. 2012.

<sup>319</sup> Resolução de 1º de maio de 1967, assinada pelo Diretor-Geral do DPF, Coronel Florimar Campello. Fotocópia do documento original disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0070048C01401.pdf>>. Acesso em: 02 set. 2012.

A partir da década de 60, está aumentando o número de seguidores de Godard ou do cinema política, buscando dilacerar os princípios éticos do povo e, mais ainda, desmoralizar os governos democráticos, promovendo a subversão e o comunismo. O filme político, através de técnicas minuciosamente estudadas, tem como fim precípua influenciar a opinião pública, destruindo psicologicamente o espectador. Glauber Rocha e seus seguidores no Brasil querem implantar o cinema político, para com isso enganar o povo e levá-lo à agitação, à desordem política e à revolução.<sup>320</sup>

Em realidade, a percepção contida no texto sobre os objetivos de Glauber e do Cinema Novo (os “seguidores” referidos no relatório) não está equivocada. Distorcida está, em função de divergência ideológica, a conotação negativa conferida à sua intenção. Apesar disso, o exílio de Glauber foi voluntário. Em 1971, o cineasta partiu para Nova Iorque onde começou um autoexílio que durou cinco anos e de onde partiu para vários outros países, como Chile, Cuba e França. No exterior, sua trajetória é vasta. Pode-se dizer que Glauber foi a própria propaganda de uma intelectualidade brasileira em importantes meios artísticos e jornalísticos do mundo, notadamente na Europa. Por diversas vezes, Glauber organizou sessões para exibir seus filmes no exterior, além dos inúmeros contatos que ia articulando para seguir trabalhando pelo cinema que acreditava. Conheceu e trabalhou com nomes expressivos do cinema, como o próprio Godard e Orson Welles, além de ter encontrado com exilados brasileiros como Caetano Veloso e Darcy Ribeiro (admirador e amigo pessoal de Glauber). A complexidade aliada à velocidade do pensamento de Glauber era superior ao que muitos poderiam entender, e seus passos como resposta a isso, muito mais rápidos do que os “guardiões da segurança nacional” puderam acompanhar.<sup>321</sup>

Glauber Rocha voltou ao Brasil em 1976 por acreditar na abertura que Geisel e Ney Braga possibilitariam ao País e à cultura. Não ficou muito tempo – antes de falecer, em agosto de 1981, Glauber estava morando em Portugal, de onde saiu já muito doente para seguir sendo tratado no Brasil, onde veio a falecer apenas um dia após a sua chegada. Em depoimento já citado anteriormente (divulgado no DVD da cópia restaurada de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*), Arnaldo Carrilho comenta brevemente que seu retorno ao País foi

<sup>320</sup> Informação nº 62/DIS-COMZAE-4. Assunto: Aniversário do Cineclube Glauber Rocha. Fotocópia do documento original disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0070000D00201.pdf>> (p. 1); <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0070000D00202.pdf>> (p. 2). Acesso em: 10 set. 2012.

<sup>321</sup> Quando falamos que a trajetória de Glauber Rocha é vasta, é devido à quantidade de detalhes e fatos interessantes que marcam o seu caminho no exterior. As afirmações que se fez sobre o papel que o cineasta exerceu como divulgador de uma imagem intelectual do país, bem como outras observações sobre a sua carreira, são baseadas em sua biografia detalhada publicada no sítio *Tempo Glauber*, construído e mantido por sua mãe, Lúcia Rocha, disponível em: <<http://www.tempoglauber.com.br/>>.

respaldado por Golbery, em quem Glauber apostava positivamente, ao lado de Geisel e Ney Braga. Celso Amorim explica que Glauber foi induzido a dois autoexílios<sup>322</sup>: o primeiro, pelo recrudescimento da ditadura, tendo visto seus companheiros Joaquim Pedro de Andrade e Walter Lima Jr. serem presos pelo regime; o segundo, por não ter encontrado receptividade entre seus antigos companheiros cinematográficos, que o criticaram pela credibilidade oferecida ao governo de Geisel, julgando-o por isso um traidor da esquerda, bem como entre o público brasileiro – em 1978, começou a filmar *A idade da Terra*, lançado em 1980 com uma repercussão muito aquém do esperado. Por mais genial que fosse a sua capacidade criativa, a relação do público com o cinema brasileiro não favorecia sua consagração popular. Sua memória como grande cineasta nacional se fundamenta em grande medida no reconhecimento externo que construiu.<sup>323</sup>

### 3.3.2. O pós AI-5: *Como era gostoso o meu francês*, *Brasil ano 2000*, *Macunaíma* e *Toda nudez será castigada*

Com as duras restrições às manifestações políticas e possibilidades arbitrárias de repressão e punição impostas pelo AI-5, combinadas aos imperativos doutrinários da Lei de Segurança Nacional de 1969 e ao sinal de intolerância às expressões contrárias à moral e aos bons costumes do Decreto-Lei nº 1.077, no campo do cinema a resistência ao regime exigiu dos realizadores um exercício criativo excepcional. O diálogo mais direto dos longas-metragens ficcionais com os problemas sociais e políticos nacionais precisou dar lugar ao esforço da metáfora e da ironia. A estratégia, agora, era esta:

Se a censura ameaçava, mutilava ou interditava, buscava-se confundi-la quando possível, ou corrompê-la quando a ocasião aparecia. O importante era o desafio de criar. Era olhar para a realidade brasileira com a generosidade de quem tem sobre ela um olhar transformador. Se não era possível falar diretamente, falava-se de qualquer maneira.<sup>324</sup>

Mas não era somente falar: era conseguir comunicar-se com o público, fortalecendo, ao mesmo passo, o ato de ir ao cinema assistir a filmes brasileiros. O resultado

<sup>322</sup> AMORIM, Celso. Op. cit., p. 23.

<sup>323</sup> Em 27 de agosto, poucos dias após a sua morte, a TV Globo exibiu, “*Glauber Rocha-Morto/Vivo*”, programa dirigido por Paulo Gil Soares; a TV Bandeirantes levou ao ar, em 29 de agosto, “*Glauber na TV*”, com trechos do *Programa Abertura*.

<sup>324</sup> PEREIRA, Miguel. Cinema e Estado: um drama em três atos. In: BERNARDET, Jean-Claude; PEREIRA, Miguel; XAVIER, Ismael. **O desafio do cinema**: a política do Estado e a política dos autores. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985. p. 61.

foram películas que, além de obter considerável sucesso nesse objetivo, puderam ser vistas e reconhecidas no exterior.

*Como era gostoso o meu francês* é um filme de Nelson Pereira dos Santos lançado em 1970. Embora, pelo que conste, não tenha sido premiado internacionalmente, participou dos Festivais de Cannes e de Berlim, ambos em 1971, enquanto ainda enfrentava batalhas para ter sua liberação para o território nacional concedida pela censura. Apesar disso, pode-se dizer que foi uma película aplaudida por alguns censores, visto que a enxergaram como um relato histórico brasileiro de alta qualidade artística. Em um dos pareceres, o censor destaca que o filme é sério e muito bem feito, e que o tema tratado é ingênuo, “não fosse pela nudez, poderia ser recomendado a menores, pelo seu teor didático, histórico e cultural.”<sup>325</sup> A observação é favorável ao filme, mas decepciona por não considerar o verdadeiro teor educativo e cultural da obra, que busca um olhar não subordinado ao colonizador, tampouco protetor e mitificado das raízes indígenas brasileiras. É uma proposta de reflexão sobre os choques culturais que formaram os brasileiros.

Em esclarecimento pela proibição de exibição de *Como era gostoso o meu francês* em todo o território nacional, o Chefe do SCDP também reconhece o valor educativo e a sua “visão antropológica absoluta”, mas condena-o pelo realismo exagerado, alegando, devido a isso, que “a audiência brasileira não está plenamente preparada para semelhante espetáculo e poderá considerá-lo imoral, exceção feita a poucas plateias dos grandes centros.”<sup>326</sup> Em novembro de 1971, após interposições de recursos à censura e feitos os devidos cortes, o filme foi liberado sem restrição etária para todo o território nacional, indicado com Boa Qualidade e Livre para Exportação.

*Brasil ano 2000* (1969), de Walter Lima Jr., é outro daqueles filmes que se propuseram ao desafio de vencer a censura, oferecendo-lhe caminhos aparentemente fáceis que mascarassem as críticas trazidas pelas obras, ou seja, belas cenas de um Brasil histórico ou do futuro, de símbolos eternizados e de moral elevada. O que as diferenciava de películas qualitativamente medianas era fundamentalmente o talento de seus diretores. Vencedor do Urso de Prata no Festival de Berlim de 1969 e premiado como o melhor filme latino-americano no Festival de Cartagena, em 1971, *Brasil ano 2000* não ficou livre dos incômodos

---

<sup>325</sup> Parecer de 07 de maio de 1971, assinado pelo Técnico de Censura Credenciado Lenir Azevedo Souza. Fotocópia do documento original disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfs/Novos/0180116C00801.pdf>>. Acesso em: 02 set. 2012.

<sup>326</sup> Ref. Interposição Recurso Classificação do Filme: “Como era gostoso o meu francês” de 10 de setembro de 1971, assinado Chefe do SCDP Geová Lemos Cavalcante. Fotocópia do documento original disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfs/Novos/0180116C01801.pdf>>. Acesso em: 02 set. 2012.

com a censura, cujos pareceres dividiram-se entre a liberação para maiores de 18 anos e a interdição total. Em 1970, foi liberado com cortes e com a impropriedade para menores de 18 anos e para a TV. Mais uma vez, as ponderações dos censores consideraram o poder de comunicação do filme com a juventude e com a grande massa:

A estória cheia de simbolismos é de difícil compreensão para o público comum. Só uma camada intelectualizada que venha acompanhando o estudo da futurologia [referência à obra *Ano 2000*, de Herman Kahn e Anthony Wiener] poderá colher alguma coisa do filme. Não vimos nada que pudesse ser classificado como desprimoroso para o país ou para as Forças Armadas. (...) Acreditamos que o filme em questão não cause nenhum problema para o SCDP, porquanto o seu gênero é dos que se perdem sem bilheteria.<sup>327</sup>

Outras duas obras brasileiras premiadas no exterior e de relevância artística realizadas na esteira dos anos de chumbo foram *Macunaíma* (1969) e *Toda nudez será castigada* (1972). São filmes que estabelecem o diálogo não raro no cinema brasileiro com outras expressões artísticas do País, neste caso, a literatura e o teatro. *Macunaíma*, dirigida por Joaquim Pedro de Andrade, baseada na obra homônima de Mário de Andrade,

não só transporta para o cinema um dos livros mais importantes da literatura nacional, como lhe dá uma atualização que será uma referência obrigatória para se entender o processo pelo qual passava a sociedade brasileira naquele momento. Evidentemente, o filme não se restringe apenas a esse aspecto de atualização histórica. Ele mergulha na alma brasileira e busca as suas raízes e fundamentos. É, no fundo, uma pesquisa sobre o caráter nacional. Por isso também o filme transcende o período histórico em que foi feito e explica um processo que poderia ser definido como de ‘macunaimização’ do cinema brasileiro, isto é, encontrar saídas, a qualquer preço, para a sua realização.<sup>328</sup>

As palavras de Miguel Pereira são precisas no sentido de explicar as condições de continuidade da “estética do compromisso”<sup>329</sup> marcada especialmente na efervescência do Cinema Novo. Ganhador do Grande Condor de Ouro no Festival de Mar del Plata, na Argentina, em 1970, *Macunaíma* não teve sua exibição no exterior estimulada pela censura, que o proibiu para a TV nacional até o final da década de 70 e até então o liberou com vários cortes e somente para maiores de 18 anos. No entanto, por solicitação da produtora, já em 1969, ano de seu lançamento, o Chefe do SCDP emitiu documento declarando que nada tinha a opor quanto à exibição da película em festivais cinematográficos nacionais ou

<sup>327</sup> Parecer de 18 de abril de 1969, assinado pelo censor José Augusto Costa. Fotocópia do documento original disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0260162C00601.pdf>>. Acesso em: 03 set. 2012.

<sup>328</sup> PEREIRA, Miguel. Op. cit., p. 62.

<sup>329</sup> Idem, p. 53.

estrangeiros.<sup>330</sup> A participação de *Macunaíma* no Festival de Mar del Plata foi, inclusive, apoiada pelo INC; porém, apenas depois que a película fora consagrada no Festival de Veneza, em 1969. O jornal *Última Hora* noticiou que, nesta ocasião, o filme de Joaquim Pedro se destacou como “o acontecimento”, causando grande entusiasmo entre a imprensa e o público, que demandaram uma nova projeção da película, e enalteceu o seu mérito:

É preciso ressaltar que ‘Macunaíma’ consegue apresentar, qualidades culturais ou puramente cinematográficas (beleza da imagem e da cor), e puro divertimento. Polêmico, de um erotismo sadio e natural, narrativo, cômico, na tradição dos Irmãos Marx, trata-se de um filme ‘completo’, sem dúvida, o primeiro a dar um testemunho da maturidade do jovem cinema brasileiro.<sup>331</sup>

Na época, Joaquim Pedro declarou à imprensa que o INC boicotou, inicialmente, *Macunaíma*, e que em sua participação no Festival de Mar del Plata o diretor não pode comparecer, pois o Instituto havia tomado todo o cuidado para não convidá-lo, visto que Joaquim Pedro não iria esconder que seu filme havia sofrido cortes impostos pela censura para a sua liberação em território nacional.<sup>332</sup> Sobre esse fato, um dia após a publicação das declarações de Joaquim Pedro, Durval Gomes Garcia, então presidente do INC, esclareceu:

Desconheço as razões pelas quais a direção do Festival não convidou Joaquim Pedro. Talvez a direção do Festival se lembre que Joaquim Pedro de Andrade foi um dos que hostilizaram o então Presidente Castelo Branco em frente ao Hotel Glória, durante a reunião da OEA, em 1965, e se sentiu constrangida em convidar uma pessoa que tenha praticado ato tão hostil ao Brasil.<sup>333</sup>

Na mesma reportagem, Durval Garcia ainda informou que *Macunaíma* foi realizado na proporção de 50% de seu orçamento com recursos do INC, e que este estava trabalhando com seus próprios recursos na divulgação internacional do filme de Joaquim Pedro, promovendo-o na Europa e havendo negociado a sua venda para empresas da

<sup>330</sup> Liberação do SCDP para Festivais de 30 de julho de 1969, assinada pelo Chefe do SCDP Aloysio de Souza. Fotocópia do documento original disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0110080C004.pdf>>. Acesso em: 03 set. 2012.

<sup>331</sup> GUYLAINE, Guidez. Veneza: - “Macunaíma” é o Brasil senhor do Festival. *Última Hora*, 04 set. 1969. Fotocópia da matéria disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0110080I00301.pdf>>. Acesso em: 03 set. 2012.

<sup>332</sup> VENCEDOR DE MAR del Plata condena a censura. *Correio da manhã*, 17 mar. 1970. p. 2. Fotocópia da matéria disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0110080I01502.pdf>>. Acesso em: 03 set. 2012.

<sup>333</sup> INC VENDE Macunaíma e desmente Joaquim Pedro. *O Globo*, 18 mar. 1970. Fotocópia da matéria disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0110080I01901.pdf>>. Acesso em: 03 set. 2012.

Argentina, Uruguai e México. Aproveitou, ainda, para oferecer detalhes sobre a política do INC de promoção comercial do cinema brasileiro no exterior, anunciando que estava planejada para o decorrer naquele ano (1970) a realização de mostras de filmes nacionais em Estocolmo, Copenhague, Paris, Genebra, Roma, Varsóvia, Buenos Aires e Caracas, além de buscar enviar filmes brasileiros aos mais importantes festivais mundiais, como Cannes, Berlim, Karlov-Vary e mostras informativas em *qualquer país* (grifo nosso).<sup>334</sup> Durval Garcia também salientou a importância que esses festivais estavam adquirindo como espaços de encontro de “pessoas de decisão na indústria cinematográfica”<sup>335</sup>, ou seja, plataformas de visibilidade importantes para a carreira internacional dos filmes.

*Toda nudez será castigada* (1972), baseado na peça homônima de Nelson Rodrigues, é um filme de Arnaldo Jabor, financiado pela EMBRAFILME e vencedor do Urso de Prata de Melhor Atriz para Darlene Glória no Festival de Berlim de 1973. Foi inicialmente, em 1972, liberado para maiores de 18 anos, com as chancelas de Boa Qualidade e Livre para Exportação, mas apreendido em seguida, sendo novamente liberado sob as mesmas condições e com cortes em 1973. O que a censura condenou? A nudez, o erotismo, e o que consideravam a vulgaridade. *Toda nudez* mostrou mais uma vez o desencontro de critérios nas apreciações da censura, que não conseguia negar o mérito artístico dessas obras, porém, restringia toda a nudez que pudesse atentar contra a moral da sociedade brasileira: “Embora apresente nível técnico que lhe tenha credenciado a mais um prêmio como arte, o seu conteúdo, entretanto, é negativo, sob o ponto de vista das instituições morais e sociais.”<sup>336</sup> O comportamento da censura deu vazão, ironicamente, à própria crítica tentada pelo filme: o conservadorismo anacrônico que acompanhava a busca pela modernização do país.

Além de ter sido um êxito de bilheteria nacional, contabilizando 1.737.151 espectadores<sup>337</sup>, *Toda nudez* foi exibido em outras telas fora do país, como faz saber a matéria do *Jornal do Brasil* de julho de 1974: “Há quatro semanas um filme brasileiro – *Toda nudez será castigada*, de Arnaldo Jabor – vem sendo exibido com sucesso em Paris, repetindo, aliás, um fato já ocorrido em Nova Iorque.”<sup>338</sup> Questionado sobre a importância da boa acolhida de um filme brasileiro no exterior, Jabor elencou, entre um dos fatores, a possibilidade de que a

<sup>334</sup> Idem.

<sup>335</sup> Ibid.

<sup>336</sup> Parecer de 10 de julho de 1973, assinado pela Técnica de Censura Maria Bemvinda Dezarra. Fotocópia do documento original disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0020005C02401.pdf>>. Acesso em: 03 set. 2012.

<sup>337</sup> ANCINE. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. Relatórios. Filmes brasileiros com mais de 500.000 espectadores – 1970 a 2011.

<sup>338</sup> POEIRA NOS olhos. *Jornal do Brasil*, 02 jul. 1974. Fotocópia da matéria disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0020005I014.pdf>>. Acesso em: 03 set. 2012.

boa repercussão no exterior seria uma peça de promoção também para o mercado interno, capaz de despertar o interesse de um público em termos de cinema acostumado a seguir o que é aprovado nos grandes centros produtores.<sup>339</sup>

### **3.3.3. *Iracema, uma Transamazônica: denúncia em coprodução internacional***

Sob o título original *Iracema*, o filme foi rodado em 1974 e finalizado no início de 1975. Trata-se de uma realização da brasileira Stopfilm sob encomenda do canal alemão ZDF, coprodutor da película, com direção conjunta de Jorge Bodansky e Orlando Senna. Classificado como um documentário ficcional, *Iracema* não se propôs ao entretenimento; sua força está no talento com que os diretores apresentaram uma denúncia – ambiental para alguns, inegavelmente social para todos. A película foi filmada para reproduzir o viver da Transamazônica em seu ritmo e contradições naturais, de forma que se pudesse sentir o correr do tempo naquela região tão distante, não apenas geograficamente, das cidades do milagre econômico brasileiro. Assim, foram utilizados apenas dois intérpretes profissionais, Conceição Senna e Paulo César Pereio. Edna de Cássia, atriz que interpretou a jovem Iracema, não tinha qualquer experiência cênica em seus poucos 14 anos de vida, idade que tinha na época de realização do filme, o que exigiu muito cuidado da produção.

O mérito artístico de *Iracema* não foi direcionado a desencaminhar as autoridades, ao contrário da tendência seguida pelas boas obras daqueles anos de ditadura acirrada. Nem mesmo a ironia da qual se utiliza o personagem “Tião Brasil Grande” para contradizer a propaganda ufanista do governo tentou ser discreta. Não. A contribuição política de *Iracema* se fez pelo embate direto, claramente intervencionista. Os problemas com a censura foram evidentes. Embora inicialmente não tenha sido considerada pelo governo – pelo CONCINE, inclusive – uma obra brasileira, a censura a avaliou e a considerou extremamente negativa, sendo unânime, em 1977, a sua não liberação: “Mensagem: negativa ao máximo, colocando nosso país em situação vexatória no plano social, humano, especialmente se visto o filme no estrangeiro.”<sup>340</sup> Ao lado da negativa, uma ressalva:

---

<sup>339</sup> Idem.

<sup>340</sup> Divisão de Censura de Diversões Públicas. Parecer nº 500 de 08 de março de 1977, assinado pelos Técnicos de Censura Augusto da Costa e Ernani Ferreira. O documento original pertence ao Arquivo nacional.

Talvez, a presente película pudesse ser liberada com restrição máxima e cortes, se tivesse obedecido os trâmites legais, contudo, conforme confidencial, anexo ao processo, do Ministério das Relações Exteriores, parece ter havido a má fé dos responsáveis ao burlar os órgãos competentes com relação a sua exportação.<sup>341</sup>

De fato, *Iracema* impressionou primeiro o público estrangeiro, mesmo diante da proibição da censura que claramente se estendia ao âmbito externo. Orlando Senna relata que a repercussão da película teve início logo depois de sua exibição na Alemanha pelo canal ZDF, em 1975, inspirando críticas consagradas.<sup>342</sup> O sucesso alcançado neste país despertou o interesse de outros países, e o filme foi comprado pela Suécia, Dinamarca, França e Itália.<sup>343</sup> Ainda em 1975, recebeu três premiações, sendo duas no Festival de Paris e uma no Festival de Taormina, na Itália. Em 1976, foi apresentada em Cannes, onde foi premiada com o Jeunesse do 12º Reencontre Film et Jeunesse, de acordo com informações de Orlando Senna.

A partir desses acontecimentos, o filme foi distribuído para exibição em cinemas em toda a Europa, com mais manifestações elogiosas, recebeu prêmios importantes na França, na Itália e na Alemanha. O ruído em torno de *Iracema* foi muito forte na Europa, estabelecendo uma confluência entre sua linguagem inovadora e sua denúncia social e ambientalista envolvendo a Amazônia. Como estava proibido no Brasil, se transformou em uma bandeira internacional de luta contra a ditadura brasileira.<sup>344</sup>

Como *Iracema* somente foi censurada em 1977 e os fatos narrados por Orlando Senna são anteriores, percebe-se que o filme iniciou sua carreira internacional antes de ter sua liberação pela censura tramitada. Tudo foi feito em condições de autonomia do Estado, e o governo não se manifestou no sentido de reprimir ou punir os realizadores, senão impossibilitando que a existência da obra se fizesse saber pelo grande público brasileiro. Entretanto, em 1980, a película foi liberada para o território nacional, com a impropriedade para menores de 18 anos e com as chancelas de Boa Qualidade e Livre par Exportação. Os pareceres de 1979 que ponderaram a sua liberação são visivelmente distintos daqueles de dois anos anteriores. Não demonstram a obsessão moral que muitas vezes é vista nesses documentos, podendo até ser percebido um tom de razoabilidade nas novas considerações:

<sup>341</sup> Divisão de Censura de Diversões Públicas. Parecer nº 1407 de 13 de abril de 1977, assinado pelos Técnicos de Censura Yurico Akegava e Eliel José de Souza. O documento original pertence ao Arquivo Nacional.

<sup>342</sup> SENNA, Orlando. Entrevista via e-mail concedida à autora, em 15 de maio de 2012. Cf. Apêndice.

<sup>343</sup> IRACEMA: NÃO foi visto no Brasil, mas Cannes o aplaudirá (pela segunda vez). **Jornal do Brasil**, 20 abr. 1976. Anexo E da Informação do Serviço Nacional de Informações nº 394/19/AC/76. ACE nº A0928239.

<sup>344</sup> Idem.

Denunciando as distorções do processo de ocupação da Amazônia, o filme contrapõe aqueles problemas ao ufanismo oficial ligado aos projetos tipo ‘transamazônica’, expresso principalmente em slogans difundidos pelo governo e ironizados no desenvolvimento do enredo. A produção se alinha à corrente das críticas à política de ocupação da Amazônia. O teor das denúncias não difere da grita geral que se vê em outros meios de comunicação social contra os desacertos administrativos e distorções da própria estrutura social e econômica de regiões problemáticas do país. Em se tratando de uma película cinematográfica, as denúncias ganham maior eloquência, dada a força e impacto das imagens. Entretanto, *o filme se insere perfeitamente num quadro de debate de problemas nacionais, não trazendo implicações que justifiquem sua não liberação no momento atual* (grifo nosso).<sup>345</sup>

Nessa mesma direção, em outro parecer no qual o que se recomenda era a liberação apenas para maiores de 18 anos, considerando “as sérias críticas de natureza política e social que [o filme] encerra, o linguajar vulgar, ambientes promíscuos, etc.”, encontra-se:

É uma visão do anti-Brasil, inteiramente oposta à imagem propagada pelo governo de 1974. População miserável, ignorante, sem oportunidade, explorada e vendida como escrava; a selva sendo devastada à mercê da ganância e exploração de grupos. Por apresentar tal conteúdo a película teve negada a sua exibição no Brasil; sem autorização foi exposta no exterior, alcançando sucesso. Naquela época, os obstáculos foram removidos, nada impedindo que fosse divulgada no estrangeiro uma imagem tão desprestigiada do nosso país. Atualmente, no momento político em que vivemos, não encontramos motivos que possam impedir a liberação do filme para exibição no território nacional. A imprensa falada e escrita tem noticiado e denunciado ocorrências de fatos semelhantes aos levantados na obra em apreciação.<sup>346</sup>

O principal problema para a censura era o alcance que o filme poderia conquistar junto à opinião pública e à juventude – facilmente impressionável pela força das imagens, devido a sua suposta imaturidade –, os dois focos da estratégia psicossocial. Neste caso, conforme coloca o parecer acima, a imprensa já vinha dando conta de informar sobre a realidade brasileira, de forma que a persistência na proibição do filme poderia tornar-se mais um atestado de contradição do regime.

*Iracema* teve seu certificado de filme brasileiro emitido pelo CONCINE somente em 1980, e seu lançamento oficial no Brasil se deu em 1981, quando da mudança de seu título para *Iracema, uma transamazônica*. O lançamento e a distribuição da película foram

<sup>345</sup> Divisão de Censura de Diversões Públicas. Parecer nº 5232 de 05 de novembro de 1979, assinado pelo Técnico de Censura Domingos Sávio Ferreira. O documento original pertence ao Arquivo Nacional.

<sup>346</sup> Divisão de Censura de Diversões Públicas. Parecer nº 5233 de 06 de novembro de 1979, assinado pela Técnica de Censura Maria das Graças Sampaio Pinhati. O documento original pertence ao Arquivo Nacional.

assumidos pela EMBRAFILME, como pode ser visto em ofícios encaminhados pela empresa à Divisão de Censura de Diversões Públicas a fim de obter a liberação do trailer comercial e autorização para exibição na TV. Ainda assim, em 1982, quando solicitava, sem sucesso, liberação para a TV, o técnico de censura parecia ponderar com metodologia a distinção entre o público externo e interno, além de mencionar com certo apreço o reconhecimento internacional da película:

O destinatário desse espetáculo de mérito internacionalmente reconhecido deve ser um público homogêneo, apto não só a apreciar seu valor artístico como a assimilar a crua realidade social, econômica e cultural retratada na obra. Inegavelmente, esse recipiente não é o do veículo televisivo ao qual se propõe a parte interessada.<sup>347</sup>

Desse trecho é possível extrair um provável critério de censura que pode explicar a sua postura na liberação de outras obras para o exterior, qual seja, o da maturidade do público para apreciar valores artísticos elevados e compreender a profundidade das críticas sociais desses filmes. Mostra que, ao governo, parecia ser importante ter no País uma elite intelectual, desde que a televisão não fosse veículo para educar a população nesse sentido. O cinema, antes visto como veículo de difusão de valores em massa, agora perdia essa importância para a TV.

#### **3.3.4. *Dona Flor e seus dois maridos, Chuvas de verão, Pixote, a lei do mais fraco e Eles não usam Black-tie*: a EMBRAFILME que deu certo**

Quando se fala que na década de 70 houve um reencontro do público brasileiro com o seu cinema – aquele de valor artístico, não o das pornochanchadas, embora estas tenham a sua genuidade discutível –, os filmes *Dona Flor e seus dois maridos*, *Chuvas de verão*, *Pixote* e *Eles não usam Black-tie* estão diretamente relacionados a essa constatação. São obras representativas da confluência de esforços dos realizadores e da EMBRAFILME, inclusive na sua função de promoção externa do cinema brasileiro. Todos foram coproduzidos pela empresa, com exceção de *Dona Flor*, que teve seus custos de produção cobertos após a sua finalização, permitindo que a estatal tivesse os direitos de distribuição e parte dos

---

<sup>347</sup> Divisão de Censura de Diversões Públicas. Parecer nº 827 de 09 de março de 1982, assinado pelo Técnico de Censura Moacir das Dores. O documento original pertence ao Arquivo Nacional.

rendimentos derivados dessa atividade. Além de premiações em festivais, foram comercialmente exitosos no âmbito nacional e internacional.

*Dona Flor e seus dois maridos*, filme de 1976, baseado na obra de Jorge Amado, com direção de Bruno Barreto e produção de seu pai, Luiz Carlos Barreto, foi a maior bilheteria da história do cinema brasileiro até o lançamento de *Tropa de Elite 2* (José Padilha, 2010). Ironicamente, Jorge Amado, antes mesmo do golpe de 64, era alvo da desconfiança dos militares por seu vínculo com o Partido Comunista Brasileiro. Segundo Roberto Farias, a EMBRAFILME lançou *Dona Flor* primeiramente em Nova Iorque com um orçamento de US\$100.000,00.<sup>348</sup> A empreitada deu certo, o sucesso na cidade estadunidense foi providencial para ressonar com maior alcance para o resto do mundo, impulsionando vendas em outros países, o que, para Farias, abriu o caminho comercial do mercado internacional para os próximos filmes que a EMBRAFILME lançaria.<sup>349</sup> *Dona Flor* foi reconhecido com o Prêmio Especial do Júri no Festival de Taormina, em 1977. Pela censura foi liberado em todo o território nacional para maiores de 18 anos, devido às cenas de nudez e sexo. Recebeu tranquilamente as chancelas de Boa Qualidade e Livre para Exportação.

*Dona Flor* permitiu a projeção internacional da atriz Sônia Braga, que já vinha se consagrando entre os diretores e o público nacionais. A partir da década de 80, atuou em diversos filmes e programas de TV nos Estados Unidos. Mas além de exibir Sônia Braga ao mundo, o filme de Barreto, não por acaso, levou junto na voz da cantora Simone a canção *O que será*, composição de Chico Buarque, artista fortemente perseguido pela ditadura. Mesmo que *Dona Flor* tenha sido filmado para alcançar sucesso comercial, uma película baseada em uma obra de Jorge Amado não poderia deixar de guardar alguma profundidade por trás de sua leveza. A cena em que a personagem Dona Flor confessa ao padre que mesmo vivendo um casamento considerado bom pela sociedade (o marido conservador e honesto, capaz de oferecer uma vida de conforto à esposa) não se sente plenamente feliz, ao que o padre responde dizendo: “É que a felicidade não tem história; com uma vida feliz não se faz romance”, pode ser entendida como uma crítica a um regime obcecado pela moral e pelos bons costumes. Dessa forma, a letra de Chico Buarque, uma ironia à censura, está em perfeita sintonia: “*O que será, que será? Que vive nas ideias desses amantes*”... Filme e canção lançam ideias contra a hipocrisia; pelo que “*não tem censura, nem nunca terá.*”

---

<sup>348</sup> FARIAS, Roberto. Entrevista presencial concedida à autora, em 03 de novembro de 2011, Rio de Janeiro. Cf. Apêndice.

<sup>349</sup> Idem.

*Chuvas de verão* (1977) é o longa de Carlos Diegues filmado após o seu exitoso *Xica da Silva* (1976), também realizado com recursos da EMBRAFILME. Assim como *Dona Flor*, *Chuvas de verão* se lança ao entretenimento, mas não sem requisitar a inteligência emocional de seus espectadores, o que não parece nenhum demérito. Da mesma forma que o filme de Barreto, ainda que em menores proporções, *Chuvas de verão* entrou nas programações internacionais de cinema. Nota-se que Paris era um centro que estava sempre na ordem do dia com o melhor do cinema mundial com capacidade de se fazer visível, como foi o caso, também, desses dois filmes brasileiros.<sup>350</sup> Vencedor do Colón de Ouro no Festival Ibero-Americano de Huelva (Espanha), em 1978, a película de Diegues foi liberada para exportação com a indicação de Boa Qualidade pela censura, embora com cortes (novamente, em função de cenas de nudez e sexo) e com a impropriedade para menores de 18 anos no mercado interno.

*Pixote, a lei do mais fraco* (1980), de Hector Babenco, e *Eles não usam Black-tie* (1981), de Leon Hirszman, podem ser lidos como reflexos do processo de abertura que o País começa a vislumbrar na transição dos anos 70 para a década de 80 no sentido de não precisar esconder suas reais intenções. As duas obras abordam temas sociais, porém de formas distintas. *Pixote* busca ser arte transformadora fazendo o espectador percorrer o caminho do incômodo. O que *Pixote* tenta despertar talvez seja algo que o conservadorismo do regime e da elite brasileira jamais entenderia como mensagem: a necessidade de reflexão sobre o que se entende por família e sobre como esta é verdadeiramente importante para a integridade de um jovem. Pois a noção rígida de seio familiar está cravada no moralismo da ditadura, inclusive na própria escala em que os governos civil-militares defenderam a função protetora da pátria brasileira: o abandono, retratado no filme, de uma juventude que também é brasileira. Já a película de Hirszman, baseada na peça homônima de Gianfrancesco Guarnieri, se propõe ao envolvimento pela via da sutileza das relações afetivas, o que não deixa de ser uma atitude política, como bem traduz a reportagem do *Jornal do Brasil*:

Sua preocupação maior é em envolver as pessoas no cotidiano do trabalhador para que a partir deste envolvimento, a partir do reconhecimento

---

<sup>350</sup> É importante frisar que o exílio latino-americano espalhado pelo mundo tinha na Europa, e particularmente na França, um santuário que lhe dava relativa proteção (apesar do terror produzido por ameaças e atentados que faziam parte do que depois se conheceria como Operação Condor). Os exílios nacionais (argentino, brasileiro, chileno, uruguaio, etc.) se articulavam e ajudavam entre si constituindo um forte exílio latino-americano que, por sua vez, foi um fator fundamental para consolidar o que ficou conhecido como “boom latino-americano”, expressão da significativa onda de reconhecimento das formas mais diversas de manifestação cultural do “subcontinente”. Além do cinema, a sociedade europeia começa a reconhecer a riqueza da literatura e da música produzidos pelos países agredidos ou ameaçados pelos cultores da Doutrina de Segurança Nacional.

de si mesmo como um igual aos personagens, aos trabalhadores, o espectador possa – melhor dizer no plural, os espectadores possam sentir e compreender a necessidade de mudar este estado de coisas. E sentir e compreender que tal mudança não se faz determinada ou conduzida por um herói na tela, mas pelo esforço conjunto de todas as pessoas comuns.<sup>351</sup>

O filme de Hirszman é forte em transmitir o afeto das relações cotidianas de uma família de forma a mostrar como a organização de trabalho nas fábricas afeta a vida dos trabalhadores, seus sonhos e sua estabilidade familiar, permitindo, assim, que o diretor pudesse realizar uma obra nacional e popular, como queria, e que ao mesmo tempo tivesse a chance de estimular a reflexão ao tocar os corações.

*Eles não usam Black-tie* é quase totalmente ambientado entre as paredes de duas casas, mas o que determina os acontecimentos nunca está presente, nunca é algo que o espectador tem sempre diante dos olhos. A fábrica, ou melhor, as condições de trabalho na fábrica criam toda a carga de equilíbrio e desarmonia entre os componentes de uma família operária. E entre esses dois polos, que refletem um conflito ideológico mais amplo desenvolvido na estrutura da sociedade, o filme procura situar a crise de seus personagens.<sup>352</sup>

O sucesso da película de Hirszman foi noticiado com entusiasmo pelos principais periódicos da época, como o *Jornal do Brasil*, a revista *Veja*, e os jornais *O Globo* e *O Estado de São Paulo*. O elenco exposto ao Brasil e ao mundo com o filme conta com militantes de movimentos sociais e engajados na luta pela anistia, como é o caso do próprio Guarnieri, Lélia Abramo, Milton Gonçalves e Bete Mendes (presa e torturada durante a ditadura).

*Pixote* e *Black-tie* foram premiadíssimos no exterior. Somente em 1981, o primeiro recebeu os prêmios de melhor filme nos festivais de Biarritz (França), no qual também foi premiado com o Grande Prêmio do Público, e de San Sebastian (Espanha); outros dois de melhor filme estrangeiro da Associação de Críticos de Los Angeles e da Associação de Críticos de Nova Iorque, além do prêmio de Melhor Atriz para Marília Pera da Associação Nacional de Críticos dos Estados Unidos; em 1982, foi agraciado com o prêmio também de melhor Filme no Festival de Sidney (Austrália). Em 1981, *Eles não usam Black-tie* foi consagrado com o Leão de Ouro pelo Prêmio Especial do Júri do Festival de Veneza, onde

<sup>351</sup> AVELLAR, José Carlos. “Eles não usam Black-tie”: gota d’água. **Jornal do Brasil**, 02 out. 1981. Fotocópia da matéria disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0130098I016.pdf>>. Acesso em: 06 set. 2012.

<sup>352</sup> BITARELLI, Rogério. Eles não usam Black-tie: o cotidiano e a História. **Jornal do Brasil**, 29 set. 1981. Fotocópia da matéria disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0130098I015.pdf>>. Acesso em: 06 set. 2012.

também recebeu o Prêmio Agis do Banco Nazionale del Lavoro e o Prêmio FICE (Federação Italiana dos Cinemas de Arte), com o Prêmio da FIPRESCI (Federação Internacional da Imprensa Cinematográfica, com a Menção Honrosa Especial da OCIC (Office Catholique Internacional du Cinéma), além do Prêmio Espiga de Ouro no Festival de Valladolid (Espanha), do Grande Prêmio Coral no Festival Internacional do Novo Cinema Latino-Americano de Havana e, em 1982, do prêmio de Melhor Filme no Festival Internacional de Montreuil-Ville de Montreuil (França).

*Pixote* foi liberado pela censura, embora seja “de cunho sócio econômico, constituindo-se em um questionamento sobre o problema do menor, retratando-o com intenso realismo”<sup>353</sup>, por ser o tema “revestido de seriedade”<sup>354</sup>, o que permitiu a sua liberação para maiores de 18 anos com a chancela Livre para Exportação. *Eles não usam Black-tie* foi levado ao Conselho Superior de Censura e liberado, por unanimidade, para maiores de 16 anos, sem cortes, e seu certificado é emitido com a chancela de Livre para Exportação.

*Xica da Silva* e *Bye, bye, Brasil* (1979), ambos de Carlos Diegues, e *Gaijin, os caminhos da liberdade* (1980) também são representativos desse fértil período da EMBRAFILME. *Bye, bye, Brasil* foi oficialmente indicado para Cannes, em 1980, mas não ganhou nenhum prêmio, embora sua carreira comercial no exterior tenha sido proveitosa, tendo obtido nos Estados Unidos uma renda superior ao seu faturamento no Brasil.<sup>355</sup> *Gaijin*, considerado por muitos o melhor trabalho da diretora Tizuka Yamasaki, recebeu quatro prêmios internacionais, sendo dois na França, nos festivais de Paris e Cannes, em 1980, a Menção Honrosa no Filmex de Los Angeles e Prêmio de Melhor Filme do Público no Festival Internacional de Cinema Feminino de Bruxelas, Bélgica, ambos em 1981.

Enquanto a EMBRAFILME buscava dar condições para que a qualidade vista nesses filmes pudesse se tornar a regra na produção brasileira, o SNI seguia insistindo que esta não era a política oficial do governo para o cinema, salvo por ser a empresa uma autarquia federal:

(...) além dos filmes ‘Pixote’ e ‘Eles não usam Black-tie’, que apresentam, de forma distorcida, um quadro de miséria e exploração social. Ressalta-se que estes dois últimos filmes foram apresentados no exterior, em festivais dominados pela esquerda internacional, como os de Veneza, Taormina e

<sup>353</sup> Parecer de 08 de agosto de 1980, assinatura ilegível. Fotocópia do documento original disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfs/Novos/0080060C00401.pdf>>. Acesso em: 06 set. 2012.

<sup>354</sup> Idem.

<sup>355</sup> A CRISE DA EMBRAFILME: a TV poderá salvar o cinema brasileiro? **Jornal do Brasil**, 31 mar. 1981. Anexo D da Informação do Serviço Nacional de Informações nº 048/119/ARJ/81. ACE nº C0049578.

Moscou, onde ganharam prêmios, que foram usados promocionalmente no Brasil, com ajuda irrestrita da imprensa engajada, para demonstrar que o cinema brasileiro está conquistando o mercado externo e, assim, convencer a opinião pública, do acerto da política da EMBRAFILME.<sup>356</sup>

A julgar pelos pareceres do SNI, o trabalho da EMBRAFILME não representava, nem em última instância, um reflexo coerente do regime, senão um sinal de sua incapacidade de combater a propaganda subversiva.

### **3.3.5. *Pra frente, Brasil: a produção e os últimos suspiros da ditadura***

Com o final da década de 70, a EMBRAFILME buscava renovar o cinema, apoiando uma historicidade distinta daquela de *Como era gostoso o meu francês* e de *Xica da Silva*. Alguns realizadores pareciam dispostos a relatar os fatos por meio do vazio deixado pela história recente, mas também pela esperança confusa da juventude, como em *O sonho não acabou* (1981), de Sérgio Rezende. A liberdade – embora vigiada – experimentada pela EMBRAFILME, facilitada de certa forma pela postura autocensora dos realizadores que mantiveram o diálogo com o Estado, tentou seu grito de independência com *Pra frente, Brasil* (1982), obra dirigida pelo ex-Diretor-geral da empresa, Roberto Farias. Porém, neste momento, o regime resgatou suas últimas possibilidades de consenso no que se refere ao cinema para proibir a exibição da obra, tendo a EMBRAFILME, inclusive, de agir em conformidade.

*Pra frente, Brasil* é uma reconstrução contundente das contradições do milagre econômico brasileiro forçado pela ditadura brasileira. É, por um lado, a realidade do êxito da propaganda ufanista do regime, ao mostrar a neutralidade de alguns cidadãos frente ao processo de exceção e até mesmo a parcialidade de outros em favor deste, representada na fala do personagem de Antônio Fagundes, na qual demonstra acreditar que não fosse aquela ditadura, seria a outra, referindo-se a um regime ditatorial comunista; por outro lado, é o próprio fracasso da articulação do sentimento nacional nos campos de futebol, especialmente no contexto da Copa do Mundo de 70 da qual, se sabe, o Brasil saiu campeão, demonstrando que na luta pela conquista de corações e mentes na qual se empenhou o regime, o absurdo da tortura é capaz de estender as suas dores para conquistar reações. É a partir deste ponto de

---

<sup>356</sup> Serviço Nacional de Informações. Agência Rio de Janeiro. Informação nº 011/119/ARJ/82. Data: 25 de março de 1982. Assunto: EMBRAFILME. Difusão: AC/SNI. nº ACE: C0061475. O documento original pertence ao Arquivo Nacional no Distrito Federal.

contato com o espectador que o filme se ancora, não para se tornar sensacionalista, mas para ser caminho em direção à verdade. Com a grande vantagem de se valer de uma narrativa ficcional, o filme consegue criar e transmitir um clima de medo e insegurança que, em realidade, nada tem de forjado, pois relata a arbitrariedade com que foi utilizada a violência nos bastidores da ditadura. Desta forma, a película de Roberto Farias conta com um alto potencial de comunicação com o grande público.

Embora tenha aguardado quase um ano para a sua liberação, inicialmente negada, e tendo enfrentado a resistência do governo representada no veto da censura, os primeiros pareceres emitidos em sua apreciação, curiosamente, não foram negativos, não obstante a decisão do Conselho Superior de Censura pelo veto. Por ter utilizado a ficção como via de acesso, os técnicos da censura entenderam que não havia no filme nenhuma vocação documental, tampouco ofensas diretas a qualquer autoridade, exigindo do espectador mediano o esforço de vincular as imagens ao passado recente do País. O fato de a película abordar acontecimentos do início da década de 70 também foi considerado pelos censores, uma vez que o contexto político vivido pelo país era outro, não representando, portanto, um impulso ao “revanchismo”<sup>357</sup> Ademais, ainda que a sua exibição em Cannes – autorizada por ofício especial da censura<sup>358</sup> –, em 1982, tenha sido suspensa por ordens intermediadas pela EMBRAFILME, depois de ter sido apresentado e premiado como melhor filme no Festival de Gramado de 1982, todos os pareceres iniciais conferiram ao filme a chancela de Livre para Exportação acompanhada de sua liberação para maiores de 18 anos. Somente em 1983 sua autorização para exibição em território nacional foi certificada com a condição de inserção de letreiro informativo no início da película.

O episódio resultou na saída de Celso Amorim da diretoria-geral da empresa, visto o apoio financeiro expresso concedido pela EMBRAFILME ao filme de Roberto Farias. Estava encerrado um dos períodos mais intensos e de características inéditas na relação do

---

<sup>357</sup> Parecer nº 1120 de 18 de março de 1982, assinado pelo Técnico de Censura Manoel Valente. Fotocópia do documento original disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0210142C00801.pdf>> (p. 1); <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0210142C00802.pdf>> (p. 2); <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0210142C00803.pdf>> (p. 3); Parecer nº 1121 de 18 de março de 1982, assinatura ilegível. Cópia do documento original disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0210142C00901.pdf>>; Parecer nº 1122 de 22 de março de 1982, assinatura ilegível. Cópia do documento original disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0210142C01001.pdf>> (p. 1); <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0210142C01002.pdf>> (p. 2). Acesso em: 06 set. 2012.

<sup>358</sup> Autorização especial de 08 de março de 1982, assinada pelo Chefe da SCDP/RJ Hélio Guerreiro. Fotocópia do documento original disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0210142C00401.pdf>>. Acesso em: 06 set. 2012.

Estado com a produção cinematográfica brasileira, havendo contribuído para colocar o cinema nacional, ainda que sem ritmo de continuidade próprio, nas principais telas do mundo.

É perceptível que a relação da censura com a liberação dos filmes brasileiros para o exterior acompanhou as mudanças de conjuntura por que passou o regime. No entanto, diferente do que é possível perceber com mais clareza quanto à censura para o âmbito interno, para o exterior, as quatro fases da censura apontadas por Leonor Souza Pinto<sup>359</sup> não são bem definidas. O que, sim, fica nítido é a distinção entre público interno e externo. Isso, no entanto, não significa que qualquer obra era liberada ao exterior sem nenhum critério. As ponderações quanto à imagem do País no cenário internacional eram realizadas. Porém, nota-se que no conjunto dessa imagem também era considerado o valor artístico das películas. Esta não era, entretanto, a postura do SNI, que operou durante todo o regime com as mesmas concepções que inspiraram o golpe de Estado de 1964. Sua atuação em contraposição a da censura e ao desenvolvimento da EMBRAFILME revela o anacronismo de um órgão incapaz de interpretar as transformações sociais nacionais e internacionais; revela as contradições de um regime cujo “conjunto é mais complexo do que sugere e nada pode ser entendido dentro do maniqueísmo de deuses e diabos nesta terra do sol.”<sup>360</sup>

---

<sup>359</sup> Ver página 145 deste trabalho.

<sup>360</sup> MALAFAIA, Wolvey V. Op. cit., p. 336.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em 1971, o diretor estadunidense Hal Bartlett lançou o longa-metragem *The Sandpit Generals*, baseado na obra de Jorge Amado *Capitães da Areia*. Neste mesmo ano, o filme foi apresentado no Festival Internacional de Cinema de Moscou. Em 1973, a película chegou às salas comerciais da capital russa, sendo assistido por cerca de 43 milhões de pessoas e deixando profundas marcas em toda uma geração de russos.<sup>361</sup> *The Sandpit Generals* mostrou uma face do Brasil à Rússia não apenas através de Jorge Amado, mas também pela canção de Dorival Caymmi, *Canção da partida*, música tema do filme e que marcou essa geração russa, sendo regravada por diversos artistas do País. Algo em comum entre o calor da Bahia de Jorge Amado e o frio cinza russo aproximou as sociedades dos dois países, curiosamente, por intermédio da direção cinematográfica de um estadunidense.

O fato descrito nos permite dimensionar, ao encontro de tudo que foi exposto, a magnitude do conteúdo central tratado neste trabalho, o cinema, e abre caminho para as reflexões conclusivas. Em primeiro lugar, porque este fato ilustra de uma forma muito pontual e irônica o que, em última instância, pôde ser percebido nesta pesquisa: o quão inalcançável pode estar do controle estatal o movimento de difusão de valores e a dinâmica do intercâmbio cultural entre as populações de diferentes nacionalidades. Em segundo, porque o cinema é feito de pessoas, e como tal pode refletir os seus piores ou melhores aspectos. Dessa forma, pode ser manipulado para fins econômicos e políticos de uma minoria ou servir como instrumento de resistência a esses dirigismos. Falamos disso, pois ao longo deste trabalho esteve sempre presente a noção de que as assimetrias de poder que recortam o cenário internacional entre países desenvolvidos e subdesenvolvidos se refletem em suas produções

---

<sup>361</sup> OBSCURA adaptação de “Capitães da Areia” para o cinema marcou geração russa. **BBC Brasil**, 10 ago. 2012. Disponível em: <[http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2012/08/120806\\_amado\\_capitães\\_filme\\_tp.shtml](http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2012/08/120806_amado_capitães_filme_tp.shtml)>. Acesso em: 02 out. 2012.

cinematográficas suscitando esse antagonismo. No Brasil, durante a ditadura civil-militar, pudemos perceber que o diálogo entre Estado e cinema foi caracterizado por um encontro dessas duas formas de relação com a atividade cinematográfica. Porém, quanto à sua projeção internacional, houve uma sobreposição do cinema enquanto expressão cultural legítima de parte da sociedade civil sobre qualquer intenção tradicional e evidente de propaganda governamental do regime. É nesse sentido que o envolvimento do filme de Bartlett com a população russa se comunica com a inserção internacional do cinema brasileiro no exterior durante a ditadura.

Nesse período, a projeção internacional do Brasil por meio do cinema, se deu, no que se refere à sua relação com o Estado, apesar e, em alguns casos, por causa deste.

Vimos que o Estado, através da EMBRAFILME, esteve presente na produção de obras importantes, sobretudo a partir da metade da década de 70. Não há como negligenciar que a criação da empresa foi um resultado da ação da comunidade cinematográfica junto ao Estado e de um processo de amadurecimento do próprio Instituto Nacional de Cinema. Duas coisas, entretanto, merecem ser observadas: se a EMBRAFILME nasceu do desenvolvimento da política cinematográfica oficial porque dela se ocuparam profissionais da área do cinema, tal fato não implica na isenção do governo nas suas causas e efeitos; nesse sentido, não há como conceber que a estatal tivesse existido sem o interesse do regime. Dessa forma, não podemos desconsiderar as características desse regime na conformação do órgão.

Sabemos que a EMBRAFILME foi criada sob uma atmosfera de reestruturação institucional no campo da cultura. A política cultural em curso tinha em sua vertente a característica da preservação do patrimônio histórico e cultural, mas visava também o estímulo às expressões nacionais na dinâmica de formação cultural do País – sempre considerando como componente intrínseco a essas expressões a vocação democrática e cristã do homem brasileiro. O fato novo dessa política era a busca por alianças com a iniciativa privada, a fim de conferir ao processo de amálgama cultural um motor industrial, coerente com a potência econômica e “democrática” que o regime acreditava estar gestando. Nessa direção, a EMBRAFILME converge por contemplar entre as suas funções o fomento à indústria cinematográfica, financiando e, posteriormente, coproduzindo filmes nacionais cujos projetos eram apresentados por produtoras privadas. É nítido que seu foco era fortalecer a produção de filmes com potencial para competir no mercado interno a ponto de consolidar uma indústria de expressão internacional.

Percebemos que a política cultural do regime não se relacionava diretamente com a sua propaganda, da qual se ocupou a AERP. O papel da cultura correspondia ao de valorização nacional do processo de desenvolvimento do País, buscando estimular uma produção cultural que não questionasse o sistema econômico ao qual a sua dinâmica de difusão estava sendo adaptada. À AERP cabia a função de desenvolver de forma mais imediata uma imagem positiva do governo. No entanto, devemos lembrar que a EMBRAFILME foi fundada com o fim de *divulgar* o cinema brasileiro no exterior, o que a coloca na esfera da propaganda. Acreditamos que, nessa esteira, seu perfil esteve em sintonia com outras medidas empreendidas pelo regime. Nos documentos diplomáticos, pudemos tomar conhecimento de um projeto de expansão comercial posto em marcha a partir de 1968 e que articulava a EMBRATUR e o Itamaraty nesse mesmo esforço. Lembramos que os representantes da classe cinematográfica que estavam a frente do INC e envolvidos com o processo de construção da EMBRAFILME eram aqueles identificados com uma concepção comercial de cinema. Notamos, portanto, que a EMBRAFILME foi moldada de acordo com as expectativas econômicas do governo, principalmente em seus desdobramentos no plano internacional, relacionadas aos seus fins políticos de transformar o Brasil em uma grande potência regional.

O poder de promoção cultural do cinema foi por vezes relacionado ao cumprimento dessas expectativas nas comunicações diplomáticas. Nestas, pudemos perceber que existia um ideal de propaganda do País que girava em torno de suas paisagens, especialmente as da cidade do Rio de Janeiro, do futebol e das imagens do desenvolvimento, bem como da diversidade cultural do Brasil, a fim de apresentar um País turístico, civilizado e em crescimento econômico. Podemos deduzir que era essa a ordem de propaganda esperada através dos produtos fílmicos da EMBRAFILME. Mas, além disso, a perspectiva propagandística na qual se insere a empresa estava vinculada a uma ideia de desenvolvimento “democrático”. Ou seja, caía muito bem ao país da EMBRATUR ter um órgão voltado ao fomento e à promoção de sua indústria cinematográfica; demonstrava certa coerência com os padrões de desenvolvimento de um país Ocidental. Todavia, a trajetória da EMBRAFILME durante a década de 70 e o desempenho da censura deram outra forma a essa propaganda “democrática”.

Como vimos, o que na década de 60 se denominou Cinema Novo sofreu transformações que levaram realizadores desse movimento a buscar o diálogo com o Estado através da EMBRAFILME. Como resultado, os anos 70 assistiram a produções que tentaram

contribuir para uma identidade cultural mais autônoma. De 1964 a 1982 (anos de produção de *Pra frente, Brasil*), foram essencialmente essas obras que representaram o Brasil em diversos festivais internacionais, mesmo aquelas sem nenhum vínculo com a empresa. Porém, muitas delas tiveram a sua participação em eventos internacionais intermediada pelo INC ou pela EMBRAFILME em coordenação com o Itamaraty. Embora não tenha sido possível enumerar todas as mostras realizadas pelos mesmos e indicações oficiais de filmes para os festivais internacionais, pudemos perceber que existiu essa coordenação entre MEC e MRE na inserção internacional do cinema brasileiro. Mas houve um protagonismo dos órgãos do MEC devido ao seu envolvimento com a questão não ser apenas de cunho cultural, como também econômico. A EMBRAFILME era concebida pelos jornais e pelos governo como a instância por excelência responsável pela atividade de promover o cinema brasileiro no exterior

O que revelou, ao lado da EMBRAFILME, uma outra dimensão da preocupação em expor ao exterior um perfil democrático e civilizado foi a atuação da censura. Em primeiro lugar, porque a prioridade desta recaía sobre o âmbito interno. Por outro lado, a própria engenhosidade dos diretores para não abandonarem os seus discursos de emancipação estética e nacional permitiu que determinados filmes dialogassem melhor com a censura. De qualquer forma, ainda que com o regime não tenham sido inseridos novos critérios na legislação da censura no que se refere ao âmbito internacional, permanecendo a prerrogativa básica e ampla de que as películas “não desprestigiasses a imagem do Brasil no exterior”, de 1964 ao *Pra frente, Brasil*, o critério artístico foi pesado pela censura quase com a mesma medida do conteúdo das obras. Se pensarmos a EMBRAFILME neste paralelo, vamos perceber que o seu objetivo maior era o de promover o *cinema brasileiro* no exterior. Mesmo que no percurso deste caminho uma imagem de país estivesse inegavelmente embutida, o seu fim declarado nunca se expressou nos termos de promoção dessa imagem através dos temas abordados nesse cinema. Assim, podemos pensar que através da EMBRAFILME, ao estimular a produção, não obstante a oposição expressa do SNI ao seu desempenho, e sobretudo das considerações da censura, ao diferenciar o público externo do interno, foi dimensionada a possibilidade de vincular à imagem do regime um cinema de qualidade e intelectualizado.

Não acreditamos que essa face da preocupação com a imagem externa tenha sido sistematizada de forma a colocar em concordância o MEC e a censura. Buscamos ao longo da pesquisa mostrar a convergência de fatores que levaram o regime a utilizar a seu favor o valor do cinema nacional. Como tentamos demonstrar e concluir, tanto a EMBRAFILME como a censura encontram raízes nos movimentos previsíveis do regime; a reestruturação cultural e o

lugar do cinema nesta, assim como o perfil da censura podem ser explicados a partir dos preceitos teóricos que caracterizaram as suas instituições. Ainda assim, foram as circunstâncias internacionais e nacionais, bem como no interior do próprio regime que justificaram o rumo de suas ações.

Dessa forma, conseguimos perceber que tanto a censura quanto a EMBRAFILME, principalmente, acompanharam as mudanças conjunturais da década de 70. A empresa, a partir de 1975, esteve alinhada com as demandas da política externa de Geisel, ainda que sem diretrizes governamentais que oficializassem a coordenação entre os órgãos competentes. Certamente, não podemos deixar de nos questionar se esta teria sido a situação se a frente do Ministério da Educação e Cultura e da diretoria-geral da EMBRAFILME caso não estivessem Ney Braga e Roberto Farias. Por outro lado, não podemos deixar de constatar que o alinhamento existiu, e sobretudo a permissividade para que a EMBRAFILME atuasse com relativa liberdade. Claro que a censura esteve muito mais condicionada pela “ameaça subversiva” que poderiam representar ao público interno os filmes, as peças teatrais e as músicas; e que com a distensão o seu foco deslocou-se das telas nacionais de cinema para as exibições nas TVs dos lares familiares. No entanto, durante todo o período analisado e quanto mais avançamos na década de 70 notamos um tipo de percepção que distinguia a cultura política externa da interna. De certa forma, é como se ao público internacional fosse conveniente e até mesmo desejável mostrar uma produção cinematográfica de alto nível, premiada nos principais festivais internacionais europeus. Essa também era parte da *verdadeira imagem de um País civilizado*. Evidentemente, essa noção não se sobrepôs ao cuidado com a imagem do Brasil retratada no conteúdo das obras, como bem deixou claro o caso do *Pra frente, Brasil*. Dizemos, no entanto, que a ponderação entre os dois critérios existiu, tanto mais quanto foram sendo diluídas as condicionantes da Guerra Fria no relacionamento com o meio internacional.

Quando contrapomos a postura da EMBRAFILME e até mesmo a da censura ao histórico do SNI em relação ao cinema brasileiro, linear e rigidamente pautado na ameaça do inimigo interno, é possível considerar que as contradições internas do regime também tiveram a sua relevância para que a política cinematográfica oficial e a censura permitissem a inserção internacional do cinema brasileiro tal como se deu durante a ditadura civil-militar. Nessa direção, e por fim, podemos valorar o papel fundamental daqueles que se envolveram direta ou indiretamente com o Estado na tentativa de buscar um espaço legítimo da sociedade civil na política cultural do regime. Essencial também foi, portanto, a resistência daqueles que

realizaram as obras vistas pelo exterior nesse período. Entre realizadores que optaram pela marginalização e outros que apelaram para a produção descompromissada com a cultura nacional ou recorreram ao filme histórico sem nenhum mérito artístico ou comercial, apenas como isca para os recursos públicos, sobressaíram-se aqueles que, em certa medida, compactuaram com a proposta industrial do governo para o cinema e usaram todo o seu talento para que a verdadeira história do cinema brasileiro não ficasse completamente à margem da história contada pelo Estado; e aqueles que, apesar do regime e sem o Estado levaram outras realidades cinematográficas e brasileiras ao mundo. Este é o ponto que conecta Bartlett, Glauber Rocha, Orlando Senna, Leon Hirszman, Carlos Diegues, Roberto Farias e tantos outros: o envolvimento pleno e lúcido com a realidade.

## REFERÊNCIAS

### *Jornais, revistas e sítios eletrônicos*

ALBIN, Ricardo C. **O petróleo é nosso**. Disponível em: <<http://institutocravoalbin.com.br/artigos/o-petroleo-e-nosso/>>. Acesso em: 20 fev. 2012.

A CRISE DA EMBRAFILME: a TV poderá salvar o cinema brasileiro? **Jornal do Brasil**, 31 mar. 1981. Anexo D da Informação do Serviço Nacional de Informações nº 048/119/ARJ/81. ACE nº C0049578.

AVELLAR, José Carlos. “Eles não usam Black-tie”: gota d’água. **Jornal do Brasil**, 02 out. 1981. Fotocópia da matéria disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0130098I016.pdf>>. Acesso em: 06 set. 2012.

BITARELLI, Rogério. Eles não usam Black-tie: o cotidiano e a História. **Jornal do Brasil**, 29 set. 1981. Fotocópia da matéria disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0130098I015.pdf>>. Acesso em: 06 set. 2012.

BRANT, Leonardo. **O nascimento de uma Nação**. Disponível em: <<http://www.culturaemercado.com.br/pontos-de-vista/o-nascimento-de-uma-nacao/>>. Acesso em: 25 jan. 2012.

EMBRAFILME retira “Pra frente, Brasil” de Cannes. **Jornal do Brasil**, 13 abr. 1982. Fotocópia da matéria disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0210142I010.pdf>>. Acesso em: 06 set. 2012.

FILME CULTURA. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 4, mar./abr. 1967. p. 2-3.

\_\_\_\_\_. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 5, jul.-ago. 1967. p. 2-7.

\_\_\_\_\_. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 10, jul. 1968. p. 44-45.

\_\_\_\_\_. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 14, abr./maio 1970. p. 61-64.

\_\_\_\_\_. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 22, nov./dez. 1972. p. 1-2, 8-10.

\_\_\_\_\_. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 26, set. 1974. p. 1-2.

\_\_\_\_\_. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 52, out. 2010. p. 16-21.

GARCIA, Aluizio L. As possibilidades do cinema brasileiro no mercado exterior. **Cultura**, Rio de Janeiro, n. 24, jan./mar. 1977.

GUYLAINE, Guidez. Veneza: - “Macunaíma” é o Brasil senhor do Festival. **Última Hora**, 04 set. 1969. Fotocópia da matéria disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfs/Novos/0110080I00301.pdf>>. Acesso em: 03 set. 2012.

INC VENDE Macunaíma e desmente Joaquim Pedro. **O Globo**, 18 mar. 1970. Fotocópia da matéria disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfs/Novos/0110080I01901.pdf>>. Acesso em: 03 set. 2012.

IRACEMA: NÃO foi visto no Brasil, mas Cannes o aplaudirá (pela segunda vez). **Jornal do Brasil**, 20 abr. 1976. Anexo E da Informação do Serviço Nacional de Informações nº 394/19/AC/76. ACE nº A0928239.

KORNIS, Mônica A. **A trajetória política de Goulart – Centro Popular de Cultura**. Disponível em: <[http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/NaPresidenciaRepublica/Centro\\_Popular\\_de\\_Cultura](http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/NaPresidenciaRepublica/Centro_Popular_de_Cultura)>. Acesso em: 20 fev. 2012.

LEITE, Sebastião U. Cinema, realidade e invenção. Sobre Garrincha, alegria do povo. **Revista Contracampo**, n. 85. Artigo publicado originalmente no jornal Última Hora, 20 out. 1963. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/85/artuchoaleite.htm>>. Acesso em: 20 maio 2012.

OBSCURA adaptação de “Capitães da Areia” para o cinema marcou geração russa. **BBC Brasil**, 10 ago. 2012. Disponível em: <[http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2012/08/120806\\_amado\\_capitães\\_filme\\_tp.shtml](http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2012/08/120806_amado_capitães_filme_tp.shtml)>. Acesso em: 02 out. 2012.

O CURTA nacional pede passagem. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 04 out. 1977. Acervo Folha.

PINHEIRO, Letícia. **A política externa independente durante o governo João Goulart**. CPDOC-FGV Disponível em: <[http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/NaPresidenciaRepublica/A\\_politica\\_externa\\_independente](http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/NaPresidenciaRepublica/A_politica_externa_independente)>. Acesso em: set. 2011.

POEIRA NOS olhos. **Jornal do Brasil**, 02 jul. 1974. Fotocópia da matéria disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfs/Novos/0020005I014.pdf>>. Acesso em: 03 set. 2012.

SILVEIRA, Antônio Francisco A. da. O Brasil e a crise econômica internacional. **Resenha de política exterior do Brasil**, n. 5, abr./maio/jun. 1975. 2ª ed. dez. 1977.

SPÍNOLA, Noenio. O homem que virou suco, 1º prêmio em Moscou. **Jornal do Brasil**, 22 de julho de 1981. Anexo “B” do Informe ACE nº C0049578.

UMA PROMESSA ao cinema nacional. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15 out. 1977. Acervo Folha.

VALENTI vem aí. Vamos enfrentá-lo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 20 set. 1977. Acervo Folha.

VENCEDOR DE MAR del Plata condena a censura. **Correio da manhã**, 17 mar. 1970. p. 2. Fotocópia da matéria disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0110080I01502.pdf>>. Acesso em: 03 set. 2012.

VENTURA, Zuenir. O ano que sacudiu o mundo – Ditadura escancarada. Greves generalizadas e ações que marcaram o ano do AI-5. **Aventuras na História**, n. 58, maio 2008.

ZANIN, Luiz. **Aruanda**: os 50 anos de um filme clássico. João Pessoa, 27 dez. 2010. Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/aruanda-os-50-anos-de-um-filme-classico/>>. Acesso em: 08 fev. 2012.

#### *Artigos científicos, livros e obras de referência*

AMANCIO, Tunico. Pacto Cinema e Estado: os anos Embrafilme. In: GATTI, André P. (org.). **Embrafilme e o cinema brasileiro**. Coleção Cadernos de Pesquisa. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2008. p. 88-101.

\_\_\_\_\_. **Artes e manha da EMBRAFILME**: cinema estatal brasileiro em sua época de outro (1977-1981). Niterói: EdUFF, 2000.

AMORIM, Celso. **Por uma questão de liberdade**: ensaios sobre cinema e política. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; EMBRAFILME, 1985.

ARAÚJO, Ernesto P. de; MACIEL, Eliane C. B. de A. A Comissão de Alto Nível – História de Emenda Constitucional nº 1, de 1969. **Senado Federal**. Disponível em: <<http://www.senado.gov.br/senado/conleg/artigos/direito/AComissaodeAltoNivel.pdf>>. Acesso em: 11 fev. 2012.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro**: proposta para uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 140-141.

\_\_\_\_\_. **Brasil em tempo de cinema**: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 9-40.

\_\_\_\_\_. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2004. p. 7-30.

BRANCO, Humberto de A. Castelo. Discurso de 27 de fevereiro de 1967 apud RAMOS, José Mario O. **Cinema, Estado e lutas culturais**: anos 50, 60, 70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

BUENO, Clodoaldo; CERVO, Amado Luiz. **História da política exterior do Brasil**. 2. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002. p. 367-425.

CASTRO, Flávio M. de O. **Dois séculos de história da organização do Itamaraty (1808-2008)**. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2009. Vol. I. p. 307-585.

COIMBRA, Cecília. Doutrinas de Segurança nacional: banalizando a violência. **Revista Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 5, n. 2, 2000.

COMBLIN, Pe. Joseph. **A Ideologia da Segurança Nacional**. Poder militar na América Latina. 3a. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1980.

DOCKHORN, Gilvan V. **Quando a ordem é segurança e o progresso é desenvolvimento (1964-1974)**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

EMBRAFILME. **Mercado Comum do Cinema**: Uma proposta brasileira. Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1977.

ESCOLA SUPERIOR DE GUERRA. **Revista da Escola Superior de Guerra**, Rio de Janeiro, ano I, v. 1, n. 1, dez. 1983. p. 8-38, 55-91, 113-122.

\_\_\_\_\_. **Revista da Escola Superior de Guerra**, Rio de Janeiro, ano I, v. II, n. 2, abr. 1984. p. 86-90.

\_\_\_\_\_. **Revista da Escola Superior de Guerra**, Rio de Janeiro, ano II, v. II, n. 5, abr. 1985. p. 9-21.

\_\_\_\_\_. **Revista da Escola Superior de Guerra**, Rio de Janeiro, ano III, n. 7, out. 1986. p. 9-23, 163-180.

\_\_\_\_\_. **Revista da Escola Superior de Guerra**, Rio de Janeiro, ano III, n. 8, nov. 1987. p. 9-14

ESCOLA SUPERIOR DE GUERRA. Grupo B do Curso de Informações. **Curso de informações**. Trabalho em grupo n. 1. Rio de Janeiro, 1959. Não paginado.

\_\_\_\_\_. Equipe n. 4. **Importância da estratégia psicossocial nos países subdesenvolvidos**. In: Simpósio, II, Rio de Janeiro, 1965.

\_\_\_\_\_. Grupo de estudo n. 7. Dirigente Roberto Pannaim. **Estratégia psicossocial para o desenvolvimento face à guerra revolucionária**. Curso Superior de Guerra. In: Simpósio, III, Rio de Janeiro, 1971.

\_\_\_\_\_. Equipe da DAPs. **A ação psicossocial na segurança nacional**. Departamento de Estudos. C25-123-72. Rio de Janeiro, 1972.

\_\_\_\_\_. Equipe da DAPs. **A Expressão psicossocial do poder nacional**. O poder psicossocial. Departamento de Estudos. C25-123-72. Rio de Janeiro, 1972.

\_\_\_\_\_. Grupo 1 (CAEPE). **Segurança e desenvolvimento na expressão psicossocial**. Departamento de Estudos. SP3-87. 1987.

FERNANDES, Ananda S. A reformulação da Doutrina de Segurança Nacional pela Escola Superior de Guerra no Brasil: a geopolítica de Golbery do Couto e Silva. **Antíteses**, Londrina, v. 2, n. 4, jul.-dez. 2009.

FERREIRA, Oliveiros S. **Forças Armadas para quê?** Rio de Janeiro: GB, 1988. p. 14-72.

FICO, Carlos. **O grande irmão**: da Operação Brother Sam aos anos de chumbo. O governo dos Estados Unidos e a ditadura militar brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. p. 7-111.

\_\_\_\_\_. **Além do golpe**: a tomada do poder em 31 de março de 1964 e a ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 105-115.

\_\_\_\_\_. “Prezada Censura”: cartas ao regime militar. **Topoi**, Rio de Janeiro, dez. 2002.

\_\_\_\_\_. **Reinventado o otimismo**: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997. p. 11-52.

FURTADO, Celso. **O longo amanhecer**: reflexões sobre a formação do Brasil. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

GATTI, André P. EMBRAFILME: cinema brasileiro em ritmo de indústria. In: GATTI, André P (org.). **Embrafilme e o cinema brasileiro**. Coleção Cadernos de Pesquisa. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2008. p. 11-87.

GOMES, Paulo Emílio S. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GONÇALVES, Williams da S.; MIYAMOTO, Shiguenoli. Os militares na política externa brasileira: 1964-1984. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 12, dez. 1993.

HENNEBELLE, Guy. **Os cinemas nacionais contra Hollywood**. Tradução de Paulo Vidal e Julieta Viriato de Medeiros. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 19-50, 61-73, 129-136.

JOHNSTON, Eric. *Entreprise*, 7 de outubro de 1970 apud HENNEBELLE, Guy. **Os cinemas nacionais contra Hollywood**. Tradução de Paulo Vidal e Julieta Viriato de Medeiros. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

KORNIS, Mônica A. Ficção televisiva e identidade nacional: o caso da Rede Globo. In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias T. (Org.). **História e cinema**. Dimensões históricas do audiovisual. 2ª. ed. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2011. p. 97-114.

LEACOCK, Ruth. *Requiem for Revolution: The United States and Brazil, 1961-1969* apud FICO, Carlos. **O grande irmão**: da Operação Brother Sam aos anos de chumbo. O governo dos Estados Unidos e a ditadura militar brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

MALAFAIA, Wolney V. O Cinema e o Estado na terra do sol: a construção de uma política cultural de cinema em tempos de autoritarismo. In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias T. (Org.). **História e cinema**. Dimensões históricas do audiovisual. 2ª. ed. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2011. 333-356.

MARSON, Melina I. **Cinema e Políticas de Estado**: da EMBRAFILME à Ancine. São Paulo: Escrituras Editora, 2009. p. 5-120.

MARTINS, Carlos Eduardo. O pensamento latino-americano e o sistema mundial. In: BEIGEL, Fernanda; FALERO, Alfredo; KOHAN, Néstor; MAHÓN, Cecilia; MARTINS, Carlos Eduardo; SALGADO, José G. G.; SCHORR, Martín; VÁSQUEZ, Ladislao L. **Crítica y teoría en el pensamiento social latinoamericano**. Buenos Aires: CLACSO, 2006. p. 162. Disponível em: <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/becas/critica/C03CMartins.pdf>>. Acesso em: 29 mar. 2012.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. **Política Nacional de Cultura**. Brasília: MEC, 1975.

MELLO, Alcino T. de. **Cinema**: Legislação atualizada, anotada e comentada. 1ª ed. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1972. p. 89-99, 186-197.

MEWES, Luiz. Divisão de Pesquisas. Núcleo de Cinema e Vídeo. **Filmes brasileiros de longa metragem premiados no exterior (1950-1999)**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2000.

MIYAMOTO, Shiguenoli. Os estudos geopolíticos no Brasil: uma contribuição para sua avaliação. **Perspectivas**, São Paulo, n. 4, 1981.

NETO, Antônio L. da S. **Dicionário de Filmes Brasileiros**. São Paulo: A. L. Silva Neto, 2002.

OLIVEIRA, Odete Maria de. **Relações Internacionais**: estudos de introdução. 2ª ed. Curitiba: Juruá, 2004. p. 23-84.

ORTIZ, Renato José P. **A moderna tradição brasileira**. Cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 113-148.

PEREIRA, Miguel. Cinema e Estado: um drama em três atos. In: BERNARDET, Jean-Claude; PEREIRA, Miguel; XAVIER, Ismael. **O desafio do cinema**: a política do Estado e a política dos autores. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985. p. 47-64.

PINTO, Leonor S. **O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964-1988**. Texto integrante do projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro – 1964-1988. Disponível em: <[http://www.memoriacinebr.com.br/Textos/O\\_cinema\\_brasileiro\\_face\\_a\\_censura.pdf](http://www.memoriacinebr.com.br/Textos/O_cinema_brasileiro_face_a_censura.pdf)>. Acesso em: ago. 2011.

\_\_\_\_\_. **(Des) caminhos da censura no cinema brasileiro – os anos de ditadura**. Texto integrante do projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro – 1964-1988. Disponível em:

<[http://www.memoriacinebr.com.br/Textos/Des\\_caminhos\\_da\\_censura.pdf](http://www.memoriacinebr.com.br/Textos/Des_caminhos_da_censura.pdf)>. Acesso em: ago. 2011.

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

RAMOS, Paulo Roberto. Nelson Pereira dos Santos: resistência e esperança de um cinema. **Estudos avançados**, São Paulo, v. 21, n. 59, abr. 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v21n59/a25v2159.pdf>>. Acesso em: 02 abr. 2012.

RIBEIRO, Edgard T. **Diplomacia cultural**: seu papel na política externa brasileira. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2011.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 363-378.

\_\_\_\_\_. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 126-151.

\_\_\_\_\_. **Eztetyka da fome**. Tempo Glauber. Disponível em: <<http://www.tempglauber.com.br/glauber/Textos/eztetyka.htm>>. Acesso em: 28 mar. 2012.

SELIGMAN, Flávia. Organização, participação e política cinematográficas brasileira nos anos 70. **UNirevista**, São Leopoldo, v. 1, n. 3, jul. 2006.

SILVA, Golbery do C. e. **Conjuntura política nacional**: O poder executivo & Geopolítica do Brasil. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume; Fapesp; Itaú Cultural, 2008.

SODRÉ, Nelson W. **Do Estado Novo à ditadura militar**. Memórias de um soldado. 2ª. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1988. p. 212-244.

\_\_\_\_\_. **Síntese de História da Cultura Brasileira**. 12ª ed. São Paulo: DIFEL, 1984. p. 63-96.

SOUZA, Fabiano F. de. A percepção da imagem de potência do Brasil durante o governo Geisel. **Revista Litteris**, n. 3, nov. 2009.

STEPHANOU, Alexandre A. **Censura no Regime Militar e Militarização das artes**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2011.

TEIXEIRA, Alessandro. Fortalecimento de negócios audiovisuais no mercado externo: um olhar sobre o setor cinematográfico. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). **Cinema e economia política**. Indústria cinematográfica e audiovisual brasileira – Vol. II. São Paulo: Escrituras, 2009. p. 63-81.

TOLEDO, Caio N. de. 1964: o golpe contra as reformas e a democracia. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 24, n. 47, p. 13-28, 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v24n47/a02v2447.pdf>>. Acesso em: 19 fev. 2012.

VILLELA, Sérgio Renato Victor. **Cinema brasileiro: capital e Estado**. Rio de Janeiro: CNDA/FUNARTE, 1979. Mimeo.

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

\_\_\_\_\_. Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor. In: BERNARDET, Jean-Claude; PEREIRA, Miguel; XAVIER, Ismael. **O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985. p. 14-46.

#### *Trabalhos acadêmicos*

CALABRE, Lia. Políticas Culturais no governo militar: O Conselho Federal de Cultura. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA ANPUH-RIO, XIII, 2008, Rio de Janeiro. Disponível em: <[http://encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212692933\\_ARQUIVO\\_Anpuh2008.pdf](http://encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212692933_ARQUIVO_Anpuh2008.pdf)>. Acesso em: 10 jul. 2012.

\_\_\_\_\_. Política Cultural no Brasil: um histórico. In: ENECULT, I, 2005, Salvador. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecul2005/LiaCalabre.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2012.

COSTA, LÍlian A. L. da. **A Política Cultural do Conselho Federal de Cultura (1966-1976)**. 2011. 127 f. Dissertação (Mestrado em História, Política e Bens Culturais) – Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2011. p. 40. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/8980/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20L%C3%ADlian%20Lusosa%20-%20vers%C3%A3o%20final.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 10 jul. 2012.

MATTA, João Paulo R. Marcos histórico-estruturais da indústria cinematográfica: hegemonia norte-americana e convergência audiovisual. In: ENECULT – ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, IV, 2008, Salvador.

MARTINS, Ricardo C. **Ditadura Militar e propaganda política: a revista Manchete durante o governo Médici**. 1999. 195 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Paulo, 1999.

#### *Sítios online consultados*

Memória da Censura no Cinema Brasileiro (1964-1988): <<http://www.memoriacinebr.com.br/>>.

Tempo Glauber: <<http://www.tempoglauber.com.br/>>.

Revista Filme Cultura: <<http://www.filmeicultura.com.br/>>.

Agência Nacional de Cinema (ANCINE): <<http://www.ancine.gov.br/>>.

*Comunicados e outros documentos oficiais*

**Autorização especial de 08 de março de 1982**, assinada pelo Chefe da SCDP/RJ Hélio Guerreiro. Fotocópia do documento original disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0210142C00401.pdf>>. Acesso em: 06 set. 2012.

**Informação nº 62/DIS-COMZAE-4**. Assunto: Aniversário do Cineclube Glauber Rocha. Fotocópia do documento original disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0070000D00201.pdf>> (p. 1); <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0070000D00202.pdf>> (p. 2). Acesso em: 10 set. 2012.

**Liberação do SCDP para Festivais de 30 de julho de 1969**, assinada pelo Chefe do SCDP Aloysio de Souza. Fotocópia do documento original disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0110080C004.pdf>>. Acesso em: 03 set. 2012.

**Ref. Interposição Recurso Classificação do Filme: “Como era gostoso o meu francês” de 10 de setembro de 1971**, assinado pelo Chefe do SCDP Geová Lemos Cavalcante. Fotocópia do documento original disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0180116C01801.pdf>>. Acesso em: 02 set. 2012.

**Resolução de 1º de maio de 1967**, assinada pelo Diretor-Geral do DPF, Coronel Florimar Campello. Fotocópia do documento original disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0070048C01401.pdf>>. Acesso em: 02 set. 2012.

*Pareceres da Divisão de Censura de Diversões Públicas*

**Parecer de 1º de julho de 1964**, assinado pela censora Maria Ribeiro de Almeida. Fotocópia do documento original disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0070046C00701.pdf>>. Acesso em: 02 set. 2012.

**Parecer de 06 de janeiro de 1965**, assinado pelo censor M. F. S. Leitão Neto. Fotocópia do documento original disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0230149C00301.pdf>>. Acesso em: 02 set. 2012.

**Parecer de 11 de abril de 1967**, p. 3, assinado pelo censor Silvio Domingos Roncador. Fotocópia do documento original disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0070048C00403.pdf>>. Acesso em: 02 set. 2012.

**Parecer de 18 de abril de 1969**, assinado pelo censor José Augusto Costa. Fotocópia do documento original disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0260162C00601.pdf>>. Acesso em: 03 set. 2012.

**Parecer de 07 de maio de 1971**, assinado pelo Técnico de Censura Credenciado Lenir Azevedo Souza. Fotocópia do documento original disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0180116C00801.pdf>>. Acesso em: 02 set. 2012.

**Parecer de 20 de março de 1972**, assinado pelo Técnico de Censura Sebastião Minas Brasil Coelho. Fotocópia do documento original disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0130096C00301.pdf>>. Acesso em: 28 ago. 2012.

**Parecer de 10 de julho de 1973**, assinado pela Técnica de Censura Maria Bemvinda Dezarra. Fotocópia do documento original disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0020005C02401.pdf>>. Acesso em: 03 set. 2012.

**Parecer de 08 de agosto de 1980**, assinatura ilegível. Fotocópia do documento original disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0080060C00401.pdf>>. Acesso em: 06 set. 2012.

**Parecer nº 1120 de 18 de março de 1982**, assinado pelo Técnico de Censura Manoel Valente. Fotocópia do documento original disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0210142C00801.pdf>> (p. 1); <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0210142C00802.pdf>> (p. 2); <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0210142C00803.pdf>> (p. 3).

**Parecer nº 1121 de 18 de março de 1982**, assinatura ilegível. Fotocópia do documento original disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0210142C00901.pdf>>.

**Parecer nº 1122 de 22 de março de 1982**, assinatura ilegível. Cópia do documento original disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0210142C01001.pdf>> (p. 1); <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0210142C01002.pdf>> (p. 2). Acesso em: 06 set. 2012.

**Parecer nº 500 de 08 de março de 1977**, assinado pelos Técnicos de Censura Augusto da Costa e Ernani Ferreira. Fotocópia do documento solicitada pela autora junto ao Arquivo Nacional.

**Parecer nº 1407 de 13 de abril de 1977**, assinado pelos Técnicos de Censura Yurico Akegava e Eliel José de Souza. Fotocópia do documento solicitada pela autora junto ao Arquivo Nacional.

**Parecer nº 5232 de 05 de novembro de 1979**, assinado pelo Técnico de Censura Domingos Sávio Ferreira. Fotocópia do documento solicitada pela autora junto ao Arquivo Nacional.

**Parecer nº 5233 de 06 de novembro de 1979**, assinado pela Técnica de Censura Maria das Graças Sampaio Pinhati. Fotocópia do documento solicitada pela autora junto ao Arquivo Nacional.

**Parecer nº 827 de 09 de março de 1982**, assinado pelo Técnico de Censura Moacir das Dores. Fotocópia do documento solicitada pela autora junto ao Arquivo Nacional.

### ***Documentos do Arquivo Nacional – Relatórios do Serviço Nacional de Informações***

Ministério da Justiça. Divisão de Segurança e Informações. **Informe nº 40/DSI/MJ**. Encaminhamento nº 156/DSI/MJ. Data: 19 de agosto de 1970. Assunto: A esquerda domina o Instituto Nacional de Cinema. Difusão: SNI/AC. nº ACE: A0322120. O documento original pertence ao Arquivo Nacional.

Ministério do Exército. Gabinete do Ministro. CIE. **Informe nº 949/70/S.103.2 – CIE**. Data: 11 de dezembro de 1970. Assunto: Escalada da esquerda no cinema: INC e EMBRAFILME. Difusão: SNI/AC – DSI/MEC. nº ACE: A0240760 0 70. O documento original pertence ao Arquivo Nacional.

Serviço Nacional de Informações. Agência Central. **Informação nº 394/19/AC/76**. Data: 13 de maio de 1976. Assunto: Atividades subversivas dos veículos de comunicação social. II Festival Internacional de Teatro. Difusão: CH/SNI. nº ACE: A0928239.

Serviço Nacional de Informações. Agência Central. **Informação nº 401/19/AC/79**. Data: 19 de agosto de 1979. Assunto: Empresa Brasileira de Filmes S.A. e Celso Luiz Nunes Amorim. Difusão: CH/SNI. Anexo “A” do ACE nº A0171001.

Serviço Nacional de Informações. Agência Central. **Informação nº 102/16/AC/80**. Data: 11 de setembro de 1980. Difusão: CH/SNI. Referência: Informação nº 096/16/AC/80, de 19 de agosto de 1980. Assunto: Serviço Nacional de Teatro – EMBRAFILME S.A. – Subvenção de propaganda comunista através de peças e filmes. nº ACE: A0104097. E anexo “B” do informe.

Serviço Nacional de Informações. Agência Rio de Janeiro. **Informação nº 048/119/ARJ/81**. Data: 28 de julho de 1981. Assunto: EMBRAFILME S.A. Difusão: AC/SNI. nº ACE: C0049578.

Serviço Nacional de Informações. Agência Rio de Janeiro. **Informe nº 035/119/ARJ/82**. Data: 06 de abril de 1982. Assunto: EMBRAFILME. ACE nº C0061475 82.

Serviço Nacional de Informações. Agência Rio de Janeiro. **Informe nº 035/119/ARJ/82**. Data: 06 de abril de 1982. Assunto: EMBRAFILME. ACE nº C0061475 82.

Serviço Nacional de Informações. Agência Rio de Janeiro. **Informação nº 016/119/ARJ/82**. Data: ilegível. Assunto: EMBRAFILME. ACE nº ACE nº C0061475 82.

Serviço Nacional de Informações. Agência Rio de Janeiro. **Informação nº 011/119/ARJ/82**. Data: 25 de março de 1982. Assunto: EMBRAFILME. Difusão: AC/SNI. nº ACE: C0061475.

### ***Documentos diplomáticos***

**Carta-Telegrama nº 154**, do Consulado Geral do Brasil em Nova York para o Ministério das Relações Exteriores do Brasil, em 10/06/1964.

**Carta-Telegrama nº 138**, da Embaixada do Brasil em Argel para o Departamento Cultural e de Informação do Ministério das Relações Exteriores, em 10/08/1964.

**Carta-Telegrama nº 42**, da Secretaria de Estado das Relações Exteriores do Brasil, Divisão de Difusão Cultural, para o Consulado do Brasil em Munique, em 12/08/1964.

**Carta-Telegrama nº 439**, da Embaixada do Brasil em Roma para o Departamento Cultural e de Informação da Secretaria de Estado das Relações Exteriores do Brasil, em 20/11/1964.

**Carta-Telegrama nº 140**, da Embaixada do Brasil em Bruxelas para o Ministério das Relações Exteriores do Brasil, em 04/04/1966.

**Carta-Telegrama nº 441**, da Embaixada do Brasil em Washington para a Secretaria de Estado das Relações Exteriores do Brasil, em 16/04/1965.

**Carta-Telegrama nº 184**, da Embaixada do Brasil em Moscou para o Departamento Cultural e de Informação da Secretaria de Estado das Relações Exteriores do Brasil, em 12/05/1966.

**Carta-Telegrama nº 321**, da Embaixada do Brasil em Jacarta para a Divisão de Difusão Cultural do Departamento Cultural e de Informação do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, em 17/06/1966.

**Carta nº 546**, da Embaixada do Brasil em Paris para a Secretaria de Estado das Relações Exteriores do Brasil, em 12/07/1967.

**Carta-Telegrama nº 39**, da Embaixada do Brasil em Bogotá para a Secretaria de Estado das Relações Exteriores do Brasil, em 21/08/1968.

**Carta-Telegrama nº 79**, da Embaixada do Brasil em Tóquio para o Ministério das Relações Exteriores do Brasil, em 19/03/1968.

**Carta-Telegrama nº 520**, da Embaixada do Brasil em Bogotá para a Divisão de Difusão Cultural do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, em 26/09/1969

**Carta-Telegrama nº 229**, da Embaixada do Brasil em Oslo para a Secretaria de Estado das Relações Exteriores do Brasil, em 24/05/1971.

**Carta nº 251**, do Consulado da República Federativa do Brasil em Miami para a Secretaria de Estado do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, em 30/07/1971.

**Memorandum s/n**, da Divisão de Difusão Cultural do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores para a Diretoria do Instituto Nacional de Cinema Educativo do Brasil, em julho de 1964.

**Memorandum s/n**, do Secretário Geral Adjunto para Promoção Comercial para a Câmara Municipal de Poços de Caldas, em 21 de setembro de 1971.

**Memorandum nº 217**, do chefe da Divisão de Difusão Cultural para o chefe do Departamento Cultural e de Informação do Ministério das Relações Exteriores, em 15/07/1964.

**Memorandum nº 81**, do Terceiro Secretário Francisco de Paula Junqueira para o Chefe da Divisão de Propaganda e Expansão Comercial do Ministério das Relações Exteriores, em 20/03/1968.

**Memorandum nº 168**, do Chefe da Divisão de Cooperação Intelectual do Ministério das Relações Exteriores do Brasil para o Secretário Geral do Ministério, em 02/06/1969.

**Memorandum nº 183**, do Chefe da Divisão de Cooperação Intelectual do Ministério das Relações Exteriores do Brasil para o Secretário Geral do Ministério, em 10/06/1969.

**Memorandum nº 48**, do chefe do Departamento Cultural para o Secretário Geral do Ministério das Relações Exteriores, em 18/03/1970.

**Telegrama nº 220**, da Embaixada do Brasil no México para o Departamento de Difusão Cultural do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, em 19/05/1971; e Telegrama nº 225, da Embaixada do Brasil no México para o Departamento de Difusão Cultural do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, em 22/05/1971.

### *Filmografia*

ARUANDA. Direção: Linduarte Noronha. Rio de Janeiro: Noronha e Vieira, 1960. 22 min.

COMO era gostoso o meu francês. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas L.C. Barreto e Condor Filmes, 1970. 83 min.

CHUVAS de verão. Direção: Carlos Diegues. Rio de Janeiro: Alter Filmes e Terra Filmes, 1977. 86 min.

CTRL-V, Vídeo Control. Direção: Leonardo Brant. Argentina, Brasil, Espanha e Estados Unidos: Deusdará e TV Cultura, 2011. 54 min.

DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1964. 125 min.

DONA Flor e seus dois maridos. Direção: Bruno Barreto. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas L.C. Barreto e Companhia Serrador, 1976. 118 min.

ELES não usam Black-tie. Direção: Leon Hirszman. Rio de Janeiro: Leon Hirszman Produções e EMBRAFILME, 1981. 134 min.

GLAUBER, o Filme – Labirinto do Brasil. Direção Silvio Tendler. Brasil: Caliban Produções Cinematográficas, 2003. 98 min.

IRACEMA, uma Transamazônica. Direção: Jorge Bodansky e Orlando Senna. São Paulo: Stopfilm, 1975/1980. 90 min.

LADRÕES de bicicleta (*Ladri di biciclette*). Direção: Vittorio De Sica. Itália: Vittorio De Sica, 1948. 90 min.

MACUNAÍMA. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro: Filmes do Serro, Grupo Filmes, INC – Instituto Nacional de Cinema e Condor Filmes, 1969. 108 min.

O DRAGÃO da Maldade contra o Santo Guerreiro. Direção: Glauber Rocha. Brasil, França e Alemanha: Mapa Filmes (RJ), Cinemas Associés (Paris) e Telepool Alemã (Munique), 1969. 105 min.

PIXOTE, a lei do mais fraco. Direção: Hector Babenco. São Paulo: HB Filmes e EMBRAFILME, 1980. 127 min.

PRA frente, Brasil. Direção: Roberto Farias. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas R.F.Farias e EMBRAFILME, 1982. 110 min.

TERRA em transe. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filmes e Difilm, 1967. 115 min.

TODA nudez será castigada. Direção: Arnaldo Jabor. Rio de Janeiro: Ventania Produções Cinematográficas e Produções Cinematográficas R.F.Farias, 1972.

## APÊNDICE

Este apêndice é composto pelas transcrições de cinco das seis entrevistas realizadas. Com exceção da entrevista de número 5, referente ao entrevistado Orlando Senna, todas as demais se deram em uma fase inicial de amadurecimento da pesquisa, porquanto as perguntas estavam limitadas a investigar as razões de criação da EMBRAFILME. Para essas entrevistas, foi formulado pela autora um questionário padrão, com poucas adaptações de acordo com os cargos dos entrevistados; porém, a exceção da entrevista de Arnaldo Carrilho, feita através de e-mail, o desenvolvimento das entrevistas se desdobrou conforme o que foi sendo relatado por cada entrevistado. Dessa forma, cada entrevista resultou diferente da outra quanto às suas perguntas.

As entrevistas foram transcritas pela autora, que buscou a integridade das informações, havendo realizado pequenas mudanças apenas a fim de conferir o mínimo de formalidade textual.

## ENTREVISTA 1: ARNALDO CARRILHO

Entrevistado: Arnaldo Carrilho, diplomata, trabalhava no Departamento Cultural do Itamaraty quando se deu o golpe de 64.

Data da entrevista: 16/10/2011

Local: entrevista concedida por e-mail

**PERGUNTA: Desde a fundação do Instituto Nacional de Cinema (INC), em 1966, o governo brasileiro já demonstrava a intenção de trabalhar de forma direcionada a promoção do cinema brasileiro no exterior, conforme indica a legislação correspondente. Entre 1966 e 1969, havia um projeto de criação da Unibrasil, que estaria voltada à expansão mercadológica do filme nacional, como produto industrial e artístico. Em 1969, a Unibrasil foi criada sob o nome de EMBRAFILME. Havia, de fato, um pragmatismo com vistas a criar uma sólida estrutura para o cinema brasileiro voltada ao exterior? Por quê?**

**A.C.:** O INC foi criado em 1966, mas só passou a operar mesmo no ano seguinte. Sua criação deve-se ao então todo-poderoso Ministro do Planejamento e da Coordenação Geral, o embaixador Roberto Campos, cunhado de Flavio Tambellini. Desde 1961, quando Janio Quadros era ainda o Presidente efêmero que tivemos, o Flavio dirigia o GEICINE (Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica), onde, por sinal, representei o Itamaraty (MRE). O sonho acalentado pelo Flavio era o INC e o Campos, casado com Dn<sup>a</sup> Stella Tambellini, gostava muito daquele cunhado, cineasta paulista, que perdera um olho num acidente. A visão e a vivência dele do cinema era tradicionalista, mas embasada em boa teoria e muito bom conhecimento de nossas frágeis e oportunistas legislações.

Os cinemanovistas e nossos sucessos só embaralhávamos as coisas na sua cabeça, com um Itamaraty que selecionava, num mesmo ano (1962) O pagador de promessas, de Anselmo Duarte, e Barravento, de Glauber Rocha, premiados em Cannes e Karlovy Vary. Foi terrível para o Anselmo, até o final de sua vida, e para os neoveracruzanos de São Paulo, e Tambellini era um deles, constatarem que os europeus se interessavam mais pelo filme do jovem baiano de 22-23 anos que pelo ganhador da Palma de Ouro. Moniz Vianna e Ely Azeredo, fãs de John Ford e Ingmar Bergman, também não podiam entender por que filmes

tão primitivos, feios e malfeitos, "palhaçadas de gente despreparada" seriam crescentemente prestigiados. Devia ser "coisa de marxistas europeus, como Zavattini e Chiarini".

Pois bem, o parentesco do Flavio foi decisivo na aprovação do INC. A ideia da Unibrasil foi também sua, cortando na raiz o Centro de Difusão e Distribuição do Cinema Brasileiro no Exterior, criado por Portaria do chanceler Vasco Leitão da Cunha, cuja direção me coube em Roma, por menos de dois anos. Morto de inveja, o adido cultural em Paris, o teatrólogo Guilherme Figueiredo (irmão do então coronel João Figueiredo, do SNI, futuro presidente da República), queria a primazia da função e me denunciou via-"canais competentes". Recebi instruções de não prosseguir com a instalação do Centro, mas a denúncia ficou por ela mesma e nunca o então adido, em seu "asilo diplomático", receberia a incumbência, que, na verdade, nem se dispunha a exercer. Se a Unibrasil, depois Embrafilme, teve pulsões mercadológicas no exterior, a empresa de economia mista que Fernando Collor conseguiria no Congresso a extinção em 1990, instituída pela Junta Militar em 1969, teve outro objetivo, para os militares: a promoção do Brasil, histórico como em Independência ou Morte, de Carlos Coimbra, e hodierna...como o quê?

O fato é que, até o INC, na órbita federal, cuidavam do cinema brasileiro, da hoje denominada Polícia Federal, o SCDP (Serviço de Censura de Diversões Públicas) do DFSP (Departamento Federal de Segurança Pública); o Departamento Cultural do Itamaraty (gestões Lauro Escorel de Moraes, Jorge de Oliveira Maia e Everaldo Dayrel de Lima:1961-67); o INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo) e, nas dependências deste, o GEICINE. O SCDP censurava filmes, espetáculos teatrais e televisivos e era repartição arrecadadora (Cr\$ 0.30/metro linear de filme examinado). Era uma boa renda e nunca pude descobrir o seu destino e em que era empregada. O Itamaraty logo procurou difundir e promover um cinema de linguagem mais modernizante, como foi o caso do Cinema Novo até 1967. O INCE, em seus últimos seis anos dirigido por Flavio Tambellini, tornara-se um órgão bolorento do MEC que a gente utilizava para visitar e ouvir Humberto Mauro, Jurandyr Noronha, Zequinha Mauro e assistir aos filmes submetidos à Comissão de Seleção de Filmes para Festivais Internacionais de Cinema do Itamaraty. Foi integrado ao INC e nunca descobri o paradeiro do seu patrimônio fílmico e literário.

**PERGUNTA: Poderia comentar o trabalho que realizava o Itamaraty, por meio do Departamento Cultural, na promoção do cinema brasileiro no exterior nos anos anteriores à criação do INC e da EMBRAFILME? Me recordo que você comentou sobre**

**o "golpe" que representou a instituição do INC, que veio por absorver o trabalho do Itamaraty, naquela época, década de 60, responsável pela visibilidade que adquiria o Cinema Novo no exterior. E possível supor que essa visibilidade despertou o interesse do regime em controlar o que era exportado, em função do tom progressista destes cineastas?**

**A.C.:** Não, não creio. Havia muitas fofocas contra a gestão que imprimimos na difusão do cinema brasileiro no exterior. Além disso, o Itamaraty produziu ou coproduziu filmes, como O Circo, de Arnaldo Jabôr; Integração Racial, de Paulo Cezar Saraceni; Em busca do ouro, de Gustavo Dahl; Maioria absoluta, de Leon Hirszman; Marimbás, de Vladimir Herzog. Enfrentávamos mais a Censura policíesca que o regime mesmo. Em pleno governo Jango, o diretor do SCDP, Edysio Gomes de Mattos, proibiu Barravento, o filme que o Itamaraty enviara a Karlovy Vary, em razão de "suas conotações marxistas" (sic). Numa reunião do GEICINE, de que Edysio era membro, conseguimos desproibir o primeiro longa de Glauber.

**PERGUNTA: Você saberia apontar a raiz dessa expressiva atenção dada pelo regime militar ao cinema brasileiro no exterior?**

**A.C.:** Propaganda, mas logo abandonada em função da inegável deterioração dos direitos humanos, dos maus tratos infligidos a prisioneiros políticos, da miséria persistente - tudo escancaradamente exposto na mídia internacional. Nas estações do metrô parisiense, impressionava um imenso cartaz com Jesus pendurado num pau-de-arara.

**PERGUNTA: Existia um planejamento conjunto entre o Itamaraty e, primeiramente o INC, posteriormente a EMBRAFILME, sobre as questões de distribuição externa do cinema brasileiro?**

**A.C.:** Não, o INC-Embrafilme, num primeiro momento e anos a fio, até as gestões do Celso Amorim-Samuel Pinheiro Guimarães e do Carlos Augusto Calil, abandonarão o Itamaraty. O que tínhamos de substantivo, tornou-se adjetivo. A seleção de filmes, por exemplo, para certames internacionais ficou tão desmoralizada, que hoje os festivais mandam emissários seus, para proceder às escolhas de filmes participantes.

**PERGUNTA: Como você avalia a atuação da EMBRAFILME desde a sua criação até o final do governo Figueiredo?**

**A.C.:** Boa, com fases medíocres e ruins. O trabalho de Roberto Farias e dos três acima citados merecem ser enaltecidos. Idem o de Gustavo Dahl, à frente da Distribuidora Embrafilme, conquanto seus melhores pupilos, auferidos os ensinamentos do mestre, se distribuíram quase todos nas inimigas do nosso setor audiovisual. O grande drama da Embrafilme foi essa incapacidade nossa para enfrentar as distribuidoras da MPA Inc, as quais, entre nós, obtiveram o estatuto de firmas brasileiras. Isso, absurdamente, mandando royalties e lucros para a MPAA e esmagando a comercialização de nossas produções audiovisuais, no Brasil e alhures. Perguntem ao Barreto o destino que tomou a comercialização internacional de *Dona Flor and her Two Husbands*, a cargo da Warner Bros. Desde 1932, a gente legisla para defender-se delas, que no entanto nos vencem sempre. Somos o único país do mundo em que as pessoas sabem que há um ativo representante da multinacional das "sete irmãs" estadunidenses, como foi o Harry Stone anos a fio, a ponto de nossa mídia e nossa sociedade tratarem-no como "embaixador de Hollywood"... E não esqueçamos de que foi ele quem organizou visitas presidenciais aos EUA, a partir da do recém-"eleito" marechal Costa e Silva (1967), até Fernando Collor (1991), como se fora um chefe de Cerimonial.

**PERGUNTA:** Por favor, comente sobre a flexibilidade com que a censura atuava em relação aos pareceres para o exterior. Acredita que seja possível afirmar que o governo pensava em transparecer, na medida conveniente, uma imagem democrática do país, articulando também o cinema para tanto?

**A.C.:** Claro que sempre houve censura para efeitos internos e externos. Essa *double face* não foi própria da ditadura.

## ENTREVISTA 2: DURVAL GOMES GARCIA

Entrevistado: Durval Gomes Garcia, ex-presidente do Instituto Nacional de Cinema e ex-Diretor-geral da EMBRAFILME

Data da entrevista: 02/11/2011

Local: Rio de Janeiro

**PERGUNTA:** Quando descobri sobre a EMBRAFILME, percebi que os estudos produzidos sobre este fato não se concentravam em sua principal aparente característica, a de ser um órgão encarregado de exportar o cinema brasileiro. Portanto, a EMBRAFILME foi ou não verdadeiramente criada para projetar a imagem do Brasil no exterior? Pois me parece que esse foco acaba sendo relegado, e eu gostaria de saber o porquê.

**D.G.:** É porque isso, na verdade, acabou sendo deturpado... Bom, você quer saber por que eu criei a EMBRAFILME?

**PERGUNTA:** Eu gostaria de saber qual foi a sua participação naquela época, o que você fez e por quê...

**D.G.:** Bom, vamos voltar um pouco atrás... Acho que a entidade principal aí não é a EMBRAFILME. Esta é uma consequência do Instituto Nacional de Cinema. O INC, na verdade, foi implantado por mim. Quando eu fui chamado para ser presidente do INC, isso me foi dado como missão pelo Tarso Dutra, ministro da Educação e Cultura do governo Costa e Silva. O Costa e Silva foi apresentado, na época, como uma figura folclórica, como uma figura um pouco burra... Mas, na verdade, ele era uma pessoa bastante viva, bastante esperta e inteligente. Você parece pensar que houve um desígnio por trás dessa tentativa de criação da EMBRAFILME de fazer dela um instrumento de divulgação do cinema brasileiro no exterior. Eu sinto de dizer que a minha visão é outra: o cinema nunca foi considerado pelos governos, antes, durante e depois da revolução militar, como uma coisa importante para merecer a atenção do governo. O cinema sempre viveu de circunstâncias, de pessoas bem intencionadas – ou não. O cinema teve boas épocas. Quando eu cheguei ao INC, com a tarefa de implantar o órgão, meu histórico era este: eu tinha uma empresa em São Paulo, cuja função era produzir filmes comerciais para a televisão. A minha ligação com o Tarso Dutra é que eu venho do Rio

Grande do Sul onde eu tinha um jornal de televisão. O jornal mais importante da cidade era produzido por mim. Então, eu era produtor de filmes curtos, para a televisão. A razão do Tarso Dutra ter me chamado é que ele era meu amigo. Ou melhor: eu era amigo do genro dele. E o Tarso Dutra quando chegou ao governo chamado pelo Costa e Silva se assustou com a situação que ele encontrou, em termos de guerra política, ideologias em conflito e excesso de pedidos para assumir o INC. Quando eu fui chamado para assumir o INC, este não existia. O que existia era uma lei de criação do INC, que estava parada dependendo de regulamentação. Isto foi feito por um cara chamado Flávio Tambellini, que era cunhado do Roberto Campos. O Flávio foi o mentor do projeto... Ele é que decidiu junto com o Roberto Campos, que na época era Ministro do Planejamento e uma das pessoas mais fortes do governo, a criar um decreto-lei para a criação do INC. Aí mudou o governo. Com o Costa e Silva veio o Tarso Dutra, que foi preenchendo todos os cargos que ele tinha que preencher, e quando chegou na hora do cinema ele ficou assustado com a guerra de interesses na área. Tudo indicava que o Flávio seria o presidente. Mas isso não aconteceu pois o Tarso ficou muito assustado com aquela guerra que ele encontrou. Havia dúzias de pedintes pelo cargo de presidência do INC, inclusive gente do cinema novo, que seria de esquerda, e gente contra esta proposta de cinema. Havia uma guerra político-ideológica que ele quis evitar chamando uma pessoa mais neutra nessa disputa. Então ele me chamou. Eu aceitei e chamei o Moniz Vianna para trabalhar comigo, pois eu procurei chamar os melhores profissionais do ramo, porém, não produtores, que estivessem querendo trabalhar e me ajudar a implantar o INC. O Moniz foi a pessoa que mais me ajudou. A primeira coisa que fizemos foi a regulamentação. Conseguimos fazer coisas boas, tanto é que os resultados foram quase que imediatos. De uma produção de 20 filmes/ano passou para 80 películas. Mas o problema, além de ser de produção, era de cativar o público. O problema era a qualidade do filme enquanto produto. Se você quiser colocar na prateleira um filme que é somente uma peça ideológica, política... na verdade, na época, o cinema era talvez a única área de comunicação que não era perseguida... Eu nunca recebi no meu gabinete um militar. Nunca recebi ninguém que me dissesse: o fulano não pode, beltrano também não pode, esse filme não deve. É claro que havia uma censura severa. Mas essa não era a minha parte. Até produzir o filme era comigo. Depois de produzido, se o filme não ia para frente, era problema da censura. E era aí que os militares agiam: na censura. Mas a constatação principal naquele momento era essa: o problema do cinema brasileiro era o produto. O produto precisava ser vendido ao público. Então foi aí que nasceu a EMBRAFILME. A EMBRAFILME nasceu para ser uma peça importante, uma

agência do INC encarregada inicialmente de fazer propaganda do produto fílmico brasileiro, primeiro, para o seu próprio público e depois para o público externo. Aí eu procurei organizar um trabalho envolvendo as embaixadas brasileiras no exterior. Ou seja, teria um representante da EMBRAFILME em cada país europeu e nos EUA. E onde eu fui buscar ideias? Fui buscar regulação nos principais organismos mundiais existentes: UniFrance, PelMex – o cinema mexicano já foi importante nos anos 30-40, justamente, em partes, porque havia uma empresa encarregada de fazer a distribuição externa e a divulgação do filme mexicano. Bom, mas a Motion Pictures acabou com esses negócios mundiais, com o cinema italiano, enfim. O antagonista principal era o cinema americano. Inclusive para a EMBRAFILME, que ao tentar divulgar e financiar cinema brasileiro exportável – foi para isso que eu criei a EMBRAFILME – enfrentava esse problema de cativar um público já trabalhado pelo cinema americano. E vencer isso foi o que eu tentei fazer.

**PERGUNTA: Mas essa não foi uma demanda dos dirigentes do regime?**

**D.G.:** Não. Foi uma coisa minha. Me desculpe se te parece pretensioso. Mas nem mesmo o Tarso Dutra sabia que existia esse planejamento. Não havia uma orientação. Quando eu queria fazer alguma coisa, eu pedia permissão a ele. Durante alguns anos a EMBRAFILME foi ocupada por carreiristas, ou seja, gente que não entendia de cinema, que perdeu os objetivos da empresa, que acabou com os escritórios no exterior, e a EMBRAFILME passou a exercer o papel do INC.

**PERGUNTA: Então, por que você colocou a imagem externa do país em questão na criação de um órgão voltado a fortalecer o produto fílmico nacional?**

**D.G.:** Fonte de renda. Uma das principais coisas que logo eu me dei conta é que o decreto-lei que criou a EMBRAFILME era muito bem intencionado, mas muito ingênuo. Dependia de dotações orçamentárias e o governo tinha muitas outras prioridades.

**PERGUNTA: E quanto a todas as outras ações do governo militar no campo cultural, na tentativa de exercer uma persuasão ideológica simultânea à repressão?**

**D.G.:** Não havia esse alcance. Nunca houve dirigismo. Nunca me foi solicitada preferência para nenhum filme ou que qualquer um fosse vetado.

**PERGUNTA:** Então a gente pode entender que a máxima interferência em termos de conteúdo...

**D.G.:** Censura. Assim mesmo havia um pudor de confessar que era motivação política. Eles sempre inventavam outros motivos.

### ENTREVISTA 3: ROBERTO FARIAS

Entrevistado: Roberto Farias, ex-Diretor-geral da EMBRAFILME

Data da entrevista: 03/11/2011

Local: Roberto Farias

**PERGUNTA: A EMBRAFILME foi ou não verdadeiramente criada para projetar a imagem do Brasil no exterior?**

**R.F.:** Quando a EMBRAFILME foi fundada, foi com esse propósito. Ela foi criada para cuidar da imagem do cinema brasileiro no exterior; para estimular a venda do cinema brasileiro no exterior. Só que o cinema brasileiro não estava organizado para isso. Assim como hoje ainda não está.

Eles chegaram a abrir uma representação da EMBRAFILME na Itália para, teoricamente, difundir o cinema; vendê-lo. Isso nunca funcionou bem. O nosso representante lá ajudava na participação dos filmes brasileiros nos festivais. Então ele se deslocava de Roma para Cannes, de Roma para Paris, de Roma para Alemanha, enfim, para os principais festivais. Agora, quando eu assumi a EMBRAFILME, nós demos mais ênfase nesse aspecto da empresa. O negócio é o seguinte... Ninguém consegue entender como é que a EMBRAFILME, sob o regime militar, podia ser tão livre. A política da EMBRAFILME, no meu tempo, durante os quatro anos que eu fiquei lá, quem determinava era eu. Naturalmente, eu dava satisfações ao ministro; quando eu ia dar um passo mais ousado, eu o consultava. Mas o resto era elaborado por mim, pelos meus assessores, pelos meus colegas de cinema, com os quais eu conversava sobre as coisas. Então, por exemplo, nós abrimos uma outra representação em Nova Iorque; fizemos a transferência de Roma para Paris; e demos alguns passos mais arrojados como foi o caso de *Dona Flor e seus dois maridos*.

*Dona Flor e seus dois maridos* foi um filme, vamos dizer, atípico na época porque ele fugia um pouco do filme médio que a gente produzia na EMBRAFILME. Foi também um movimento administrativo meu, porque eu havia feito com meus assessores um sistema de financiamento meritocrático, ou seja, quem tem mais tempo de cinema, quem tem mais prêmios, quem tem mais público, investimento, enfim. E para os diretores também: quem tinha mais prêmios nacionais internacionais, mais público, mais filme, se tinha escritório e

equipamento. Mas tinha um limite de investimento. E o filme que o Barreto queria fazer era muito mais caro, o que me levou a experimentar um outro processo de financiamento, muito usado nos EUA: eu não te dou o dinheiro agora, eu te dou uma carta dizendo que quando seu filme estiver pronto eu te dou o valor aprovado agora. Foi assim e o Barreto se arrependeu muito, porque o que eu previa era que, primeiro, os investimentos que a gente fazia habitualmente, apesar de menores, levavam um ou dois anos para começar a ter retorno de bilheteria, e eu oferecendo 100% do orçamento aprovado hoje, que ele vai me entregar daqui um ano ou dois, eu vou pagar e imediatamente o filme começa a render. É muito diferente de investir menos, porém dois anos antes e ficar esperando. E se você fizer um filme com essas características: Jorge Amado, Sônia Braga, Bruno Barreto... A gente dá. Eu dei uma carta. Ele com aquela carta saiu por aí buscando o dinheiro para fazer o filme. Bom, o filme foi um êxito extraordinário e o Barreto reclamou muito. Ele ficou fazendo as contas de quanto a EMBRAFILME ganhou e ele não. Porque ele para poder realizar o filme diminuiu a participação dele nos lucros. E a EMBRAFILME tinha, por conta desse aditamento, a distribuição, só; não era sócia do filme. Aí ele queria que a EMBRAFILME abrisse mão da comissão de distribuição, mas eu não podia fazer isso, porque a EMBRAFILME colocou o dinheiro e só iria receber pela distribuição. Mas aconteceu que um dia eu estava em Cannes com ele e eu já estava com pena, porque ele realmente ganhou muito, mas os outros estavam ganhando mais que ele com o filme. Então eu decidi lançar o filme dele em Nova Iorque, porque eu não acredito muito na diferença de gosto do público americano para o do brasileiro, afinal, nós consumimos o cinema americano muito mais do que o brasileiro. Então esse filme tinha aspectos diferentes, interessantes e curiosos que com o público americano poderia funcionar. Nós planejamos esse lançamento com \$100.000,00 de gastos. Foi feito e foi um sucesso extraordinário também. Isso abriu as portas para outros filmes, como o *Eles não usam Black tié*, o filme do Cacá, e por aí começou... Depois dessa estreia em Nova Iorque o filme vendeu para o mundo inteiro, porque repercutiu. É uma caixa ressonância importante quando um filme bate em Nova Iorque e repercute. Isso, de alguma maneira, botou o cinema brasileiro na ordem do dia para o mercado internacional, que sabe quando um filme faz uma renda extraordinária no seu mercado de origem, como o caso do *Dona Flor*, com 11 milhões de espectadores no país de origem. Isso também disparou a intensificação de outras providências que a gente tomava: semanas de cinema brasileiro no exterior, como a que fizemos na Argentina. Neste país, aconteceu algo diferente: os exibidores ficaram tão

entusiasmados com o filme do Barreto, que passaram a comprar tudo quanto era pornochanchada brasileira, o que causou a saturação do mercado.

O Itamaraty sempre usou o cinema como uma espécie de ponta de lança da cultura brasileira. Eu, por exemplo, cansei de autorizar exhibições do *Assalto ao trem pagador*. Eles fazem isso sempre, e escolhem, obviamente, os filmes mais representativos. Mas muitos filmes brasileiros que foram vendidos ao exterior passaram por processos autônomos, não vinculados a qualquer mecanismo de incentivo do governo para isso.

No entanto, na EMBRAFILME nós tínhamos nossos representantes em Nova Iorque e para a Europa. E eu acredito que essas manobras começaram a incomodar os distribuidores internacionais. Quer dizer, começaram a perceber que o Brasil tinha potencial, com um mercado interno mais forte, com mais salas... Porque não há como sustentar uma comercialização externa de filmes sem uma base interna sólida.

[...]

**A entrevista segue com Roberto tecendo comentários sobre a então atual política do governo Lula para a democratização da mídia audiovisual que não são pertinentes para a compreensão da resposta acima, porém geraram o seguinte questionamento:**

**PERGUNTA: Você acredita que durante o regime não houve esse controle da mídia e da produção cultural?**

**R.F.:** No tempo do regime, a gente percebia nitidamente que havia uma divisão entre os dirigentes. Havia uma direita radical e uma direita mais *soft*. Como diretor geral da EMBRAFILME, eu era muito vigiado. O SNI ficava em cima de mim o tempo todo. Todo dia a EMBRAFILME recebia pedidos de informações, que eles chamavam de pedido de busca. Cada gesto administrativo que eu fazia, como financiar um filme como o *Gaijin*, por exemplo, vinha uma pergunta. E coisas com as quais nem o ministro Ney Braga se preocupava. Eu tinha carta branca do MEC para trabalhar. Mas o SNI vivia me perguntando. Eu recebi do SNI uma recomendação para não financiar o *Gaijin*, quando o filme já estava sendo rodado com financiamento da EMBRAFILME. Mas eu segui mesmo assim. Mas estava na cara que havia uma divisão. O suporte à EMBRAFILME não representava uma doutrina, mas tinha apoio, sim. E havia cineastas que acreditavam que só porque o governo era militar, uma proposta de filme histórico seria automaticamente financiada. Mas esse tipo de meritocracia não existia na EMBRAFILME.

#### **ENTREVISTA 4: JORGE PEREGRINO**

Entrevistado: Jorge Peregrino, ex-Diretor da Superintendência de Comercialização Externa da EMBRAFILME

Data da entrevista: 07/11/2011

Local: Rio de Janeiro.

**PERGUNTA: Você trabalhou na EMBRAFILME na gestão do Celso Amorim?**

**J.P.:** Entrei com o Roberto Farias, mas eu já estava no INC. Quando houve a fusão (INC e EMBRAFILME), o Roberto Farias me chamou para ficar trabalhando com o mercado interno. Mas foi com o Celso Amorim que eu passei a trabalhar com o mercado externo dentro da EMBRAFILME. Eu conheci o Celso quando ele era membro do Conselho Deliberativo do INC como representante do Itamaraty.

**PERGUNTA: Você acompanhou o processo de criação da EMBRAFILME?**

**J.P.:** Acompanhei, principalmente, o da “nova” EMBRAFILME, pois antes de 1974 ela era uma empresa pequena. Eu acompanhei e participei do processo de transformação nessa estatal que passou a fazer produção, distribuição, fiscalização, mercado externo, etc.

**PERGUNTA: E você pode me dizer quem de fato estava interessado no mercado externo com a criação da empresa?**

**J.P.:** Se a tua pergunta é: existia interesse político do governo? Existia. A primeira viagem que eu fiz para Cuba, por exemplo, o Brasil ainda não tinha relações diplomáticas com esse país. Eu fui pela EMBRAFILME com o consentimento de alguém... Eu me lembro que o Ministro das Relações Exteriores [do governo Geisel], o Azeredo da Silveira, era um homem de aproximação com esses países todos com os quais o Brasil não tinha relações diplomáticas, como URSS e Cuba. A política do Azeredo da Silveira, pelo que eu entendo, era de aproximação com esses países com os quais o Brasil havia rompido por conta da ditadura, o que teve continuidade com o Ramiro Saraiva Guerreiro. E eu me lembro que isso refletiu na EMBRAFILME especialmente com o Celso Amorim, e até mesmo antes, com o Roberto

Farias. Havia um interesse político... Imagina: eu fui organizar Mostra de Cinema Brasileiro no Cazaquistão!

**PERGUNTA: Tinha verba para isso?**

**J.P.:** Tinha, claro. Via Itamaraty também.

**PERGUNTA: E vocês realizavam um trabalho conjunto com o Itamaraty ou a EMBRAFILME que cuidava sozinha do mercado externo?**

**J.P.:** Tinha participação do Itamaraty. Aliás, essa área do mercado externo era um pouco indefinida. Ela existia antes na EMBRAFILME pequena e realizava a parte de promoção cultural junto com o Itamaraty. Depois, quando houve a transformação, além dessa área de promoção cultural, financiada em parte pelo Itamaraty, havia a área comercial para tentar vender os filmes. E foi a época boa aqui na América Latina, na Argentina, por exemplo, onde se vendia muito bem os filmes. Na Europa, que era aquela coisa meio paternalista, de onde sempre se comprava, também se fazia alguma coisa. Mas era tudo muito incipiente, no sentido de que não era a prioridade da EMBRAFILME. Mas era importante para o Itamaraty. Porque a EMBRAFILME não estava ali para fazer o serviço de promoção cultural. Esta função sempre foi do Itamaraty. Mas é claro que se acaba fazendo, e havia um contato frequente com o Departamento Cultural do Itamaraty.

**PERGUNTA: Vocês respondiam diretamente ao Ministro da Educação e Cultura...**

**J.P.:** Sim. Eu não, mas os diretores da EMBRAFILME. Mas dizem que o primeiro cara a entender a importância do cinema brasileiro durante o regime foi o Reis Velloso [Ministro do Planejamento no governo Médici]. Ele que indicava o caminho das pedras, que se reunia com os cineastas... Mas a parte política não era diretamente comigo. Eu executava.

**PERGUNTA: Mas você percebia interesse político no sentido de propaganda para o exterior na relação com a EMBRAFILME?**

**J.P.:** Propaganda do governo sempre teve. É normal. Mas essa era uma atitude própria do Itamaraty, que sabia da importância do cinema como instrumento de aproximação. Eu me lembro de uma época em que a EMBRAFILME não tinha dinheiro para executar um plano que fez para participar no maior número possível de festivais internacionais, e o Itamaraty se envolveu muito nisso. O Itamaraty cansou de pagar custos de cópias de filmes. Porque a

intenção era criar massa crítica para o cinema brasileiro e acredito que funcionou num certo tempo, pois a presença do cinema brasileiro era grande.

**PERGUNTA: E você acredita que a EMBRAFILME colaborou para isso?**

**J.P.:** Sim, mas no sentido de que a EMBRAFILME entendia que essas ações eram importantes para o lado comercial. Não havia outro jeito de fazer senão estar nos festivais. E o Itamaraty colaborou para isso para unir esforços. Mas é claro que havia interesse de governo nisso... A política era essa: participe onde puder. Por isso, foi criado, com o auxílio do Itamaraty, um entreposto de cópias na França para poder atender com mais agilidade as demandas internacionais.

**PERGUNTA: E durante um tempo funcionou?**

**J.P.:** Funcionou. Mas nos anos 80 esse cargo para a área de mercado externo da EMBRAFILME começou a ser disputado simplesmente porque se viajava muito. E esse foco na participação de muitos festivais foi se perdendo para dar prioridade aos festivais mais importantes. E isto está errado. Pois esse trabalho vem de baixo. Mas vai depender de quem dirige as ações, e essa visão tinham Roberto e Celso, num momento em que o governo tinha interesse político no que poderia desempenhar a EMBRAFILME, a exemplo do Encontro sobre a Comercialização dos Filmes de Expressão Portuguesa e Espanhola.

**PERGUNTA: Sim, mas este evento foi ideia do Roberto Farias...**

**J.P.:** Mas por que a ideia prosperou? Porque o governo permitiu.

**PERGUNTA: E a EMBRAFILME produziu alguns filmes de qualidade que conseguiram alcançar o público e ficaram descolados desse estereotipo da pornochanchada, não é certo?**

**J.P.:** Sim. Primeiro, você precisa considerar que a pornochanchada tinha vida própria. Filme pornográfico tanto estrangeiro quanto brasileiro sempre existiu. A Boca do lixo em São Paulo e alguns produtores no Rio de Janeiro produziam as chamadas pornochanchadas, que foram alvo de uma campanha capitaneada pelo Liceu Cardoso, senador na época, que atingia o dito cinema brasileiro de qualidade. Mas quando se pregava o selo se pregava em tudo: a produção brasileira é pornográfica. Não é verdade. Eu me lembro de fazer listas de filmes entregues ao

Golbery – e eu sei que foram entregues – comprovando que a influência da pornochanchada no mercado brasileiro era pequena.

**PERGUNTA: Você acredita que é possível avaliar este como um período em que houve um interesse estatal pelo cinema muito mais expressivo?**

**J.P.:** Na verdade, eu acho que havia um interesse estatal muito mais saudável do que hoje. Naquele período, houve um legítimo interesse comercial. Tanto que havia apoio político, que não era fácil, para se criar uma coisa como a EMBRAFILME. Houve um interesse do governo de usar o cinema que se expressou no consentimento para que a parte comercial se desenvolvesse.

## ENTREVISTA 5: ORLANDO SENNA

Entrevistado: Orlando Senna, junto com Jorge Bodansky, diretor do filme *Iracema, uma Transamazônica*

Data da entrevista: 15/05/2012

Local: entrevista concedida por e-mail

### **PERGUNTA: Informações sobre a repercussão internacional do filme *Iracema*.**

**O.S.:** A repercussão de *Iracema* teve início imediatamente depois de sua exibição no canal ZDF da Alemanha, em 1975. A imprensa alemã se manifestou com rapidez e entusiasmo, as primeiras críticas foram consagradoras. Durante uns meses foi um sucesso na televisão, um fenômeno de televisão. Diante da repercussão, o governo brasileiro vetou a exibição do filme no Brasil, sob o argumento de que não se tratava de um “filme brasileiro”. Em maio de 1976 foi apresentado no festival de Cannes, já como “filme proibido”, e centralizou as atenções. Lá mesmo em Cannes, recebeu o Prix Jeunesse do 12º Reencontre Film et Jeunesse.

A partir desses acontecimentos, o filme foi distribuído para exibição em cinemas em toda a Europa, com mais manifestações elogiosas, recebeu prêmios importantes na França, na Itália e na Alemanha. O ruído em torno de *Iracema* foi muito forte na Europa, estabelecendo uma confluência entre sua linguagem inovadora e sua denúncia social e ambientalista envolvendo a Amazônia. Como estava proibido no Brasil, se transformou em uma bandeira internacional de luta contra a ditadura brasileira.

No Brasil, entre 1976 e 1980, quando foi liberado, o filme repercutia a partir de sua evidência em outros países e através de centenas de exibições clandestinas em residências, em associações, em universidades. Em 1980, com a liberação, o filme foi premiadíssimo no Festival de Brasília e no ano seguinte lançado nos cinemas brasileiros.

### **PERGUNTA: Se houve entraves para a liberação do filme ao exterior.**

**O.S.:** Na Europa não, na América Latina sim. Os direitos para distribuição internacional eram da ZDF, coprodutora alemã do filme, e durante os anos 1970 e início da década de 1980 *Iracema* foi exibido em quase todos os países europeus. Lembre-se que a Europa estava engajada na luta contra as ditaduras latino-americanas e o filme, como já disse, era uma bandeira dessa luta, um fator político. Tanto que o filme não foi exibido nos países latino-americanos, assolados por regimes ditatoriais e organizados na sombria Operação Condor.

**PERGUNTA: Se o governo esteve envolvido com a seleção do filme na representação do Brasil nos festivais dos quais participou; se o Departamento Cultural do Itamaraty ou a Embrafilme tiveram alguma relação com a exposição do filme no exterior.**

**O.S.:** O governo brasileiro nada teve a ver com a apresentação do filme em festivais. Oficialmente, o filme não era brasileiro. O que o governo ditatorial tentou foi diminuir as repercussões do filme no Brasil, censurando as notícias sobre ele na imprensa nacional.

**PERGUNTA: Aproveitando o ensejo, gostaria de uma opinião sua sobre os filmes brasileiros de maior representatividade do Brasil no exterior no pós-64 e durante a década de 70.**

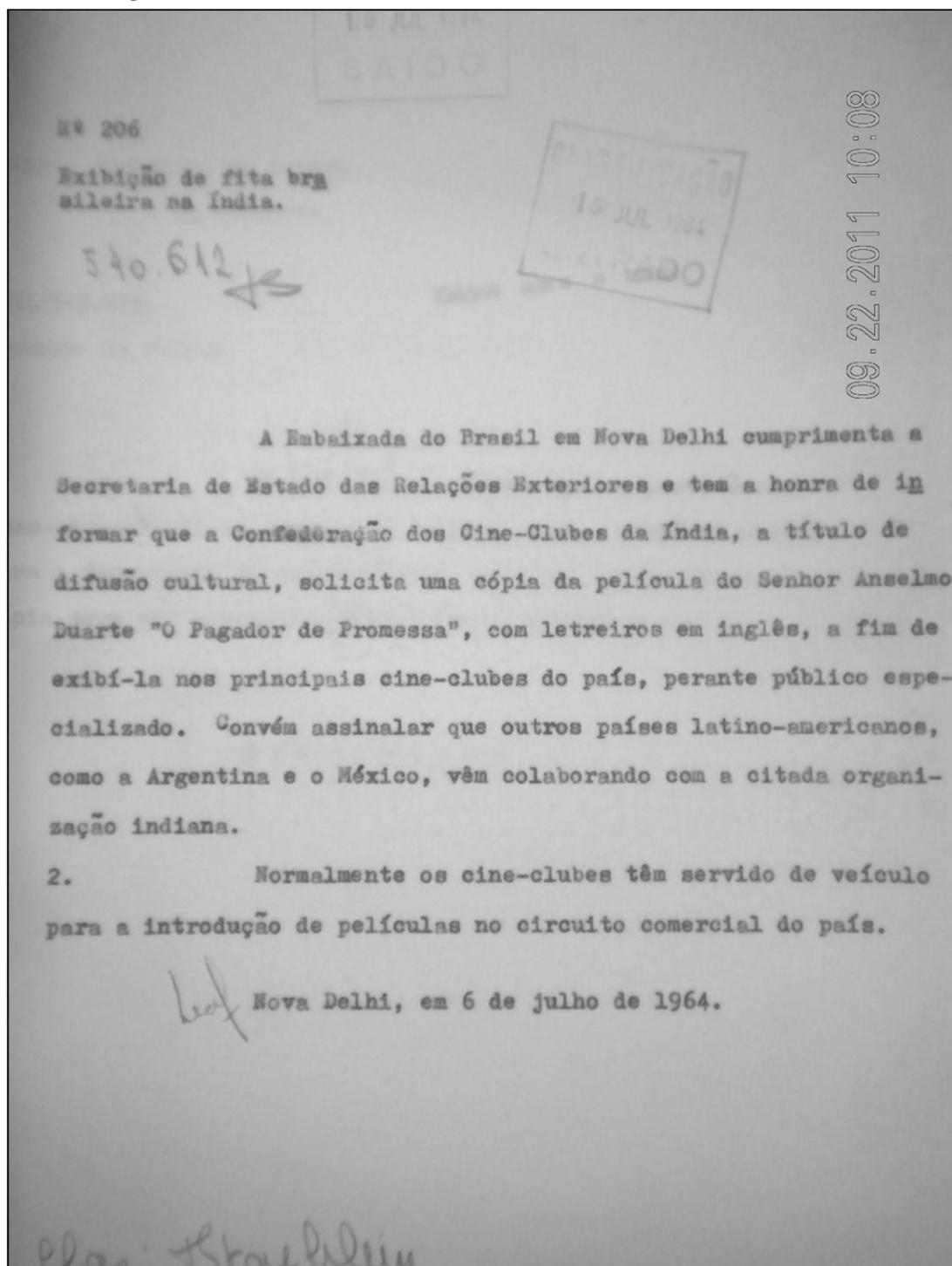
**O.S.:** O grande impacto (nacional e internacional) pós-64 foi *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, lançado em 1964, seguido de *Terra em transe*, lançado em 1967, ambos de Glauber Rocha. Esses filmes balançaram o mundo, elevaram o Cinema Novo brasileiro a um nível referencial que ele nunca tinha tido e não voltaria a ter.

Na década de 1970, além de *Iracema*, três filmes brasileiros chamaram a atenção no exterior, mas sem a força renovadora, telúrica e referencial dos filmes de Glauber — *Dona Flor e seus dois maridos* de Bruno Barreto (1976), *Xica da Silva* (1976) e *Chuvas de Verão* (1978) de Cacá Diegues.

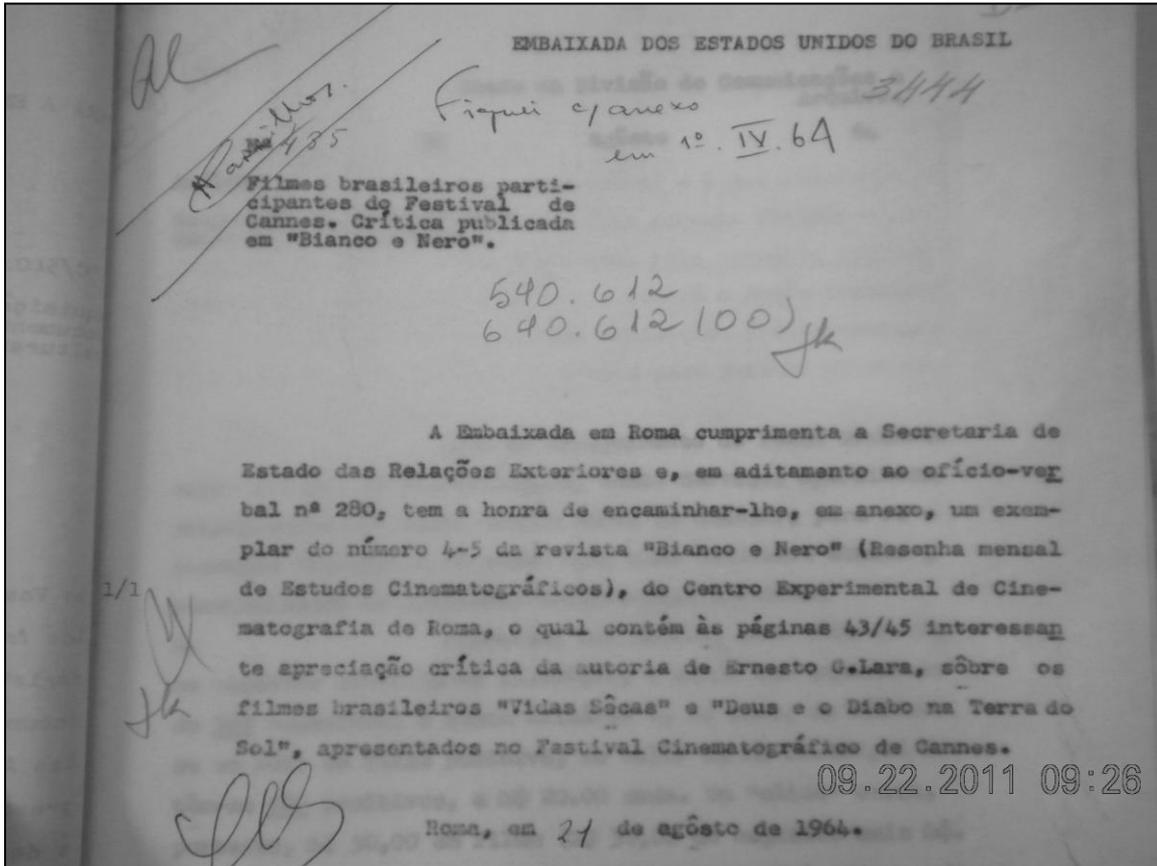
## ANEXO

## ANEXO A – DOCUMENTOS DO MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES

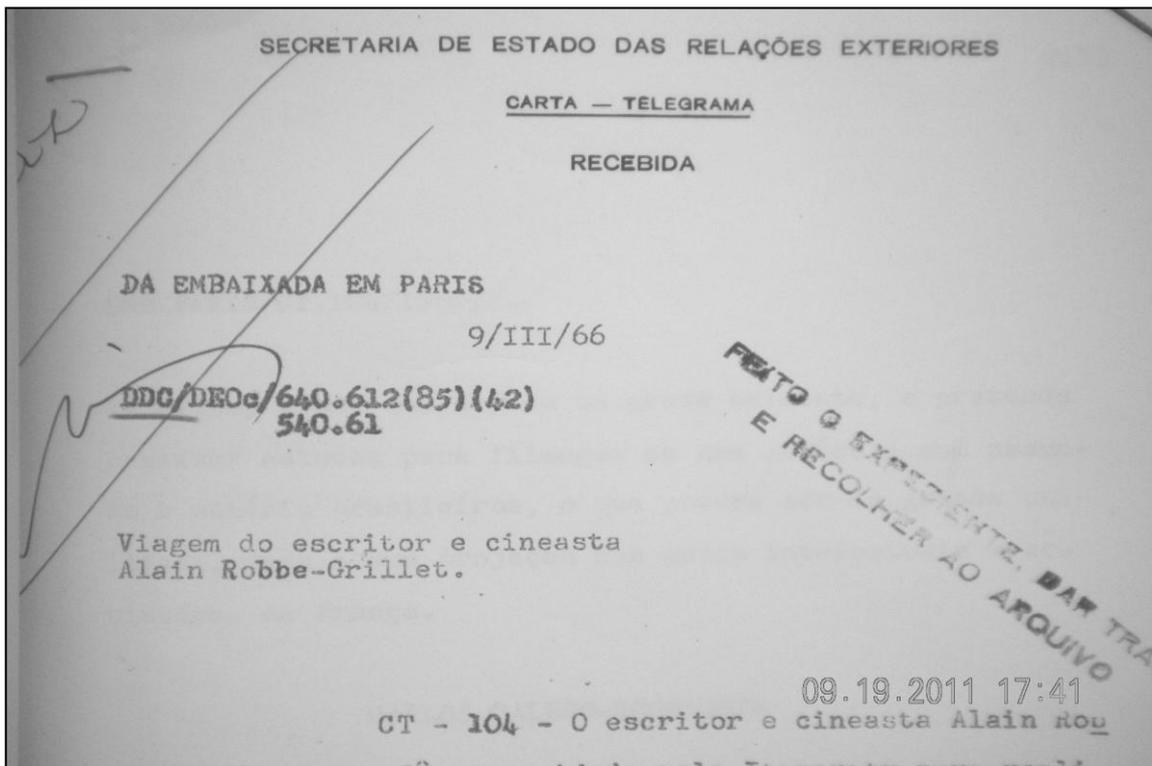
Carta-Telegrama nº 206



Carta-Telegrama nº 435



Carta-Telegrama nº 104



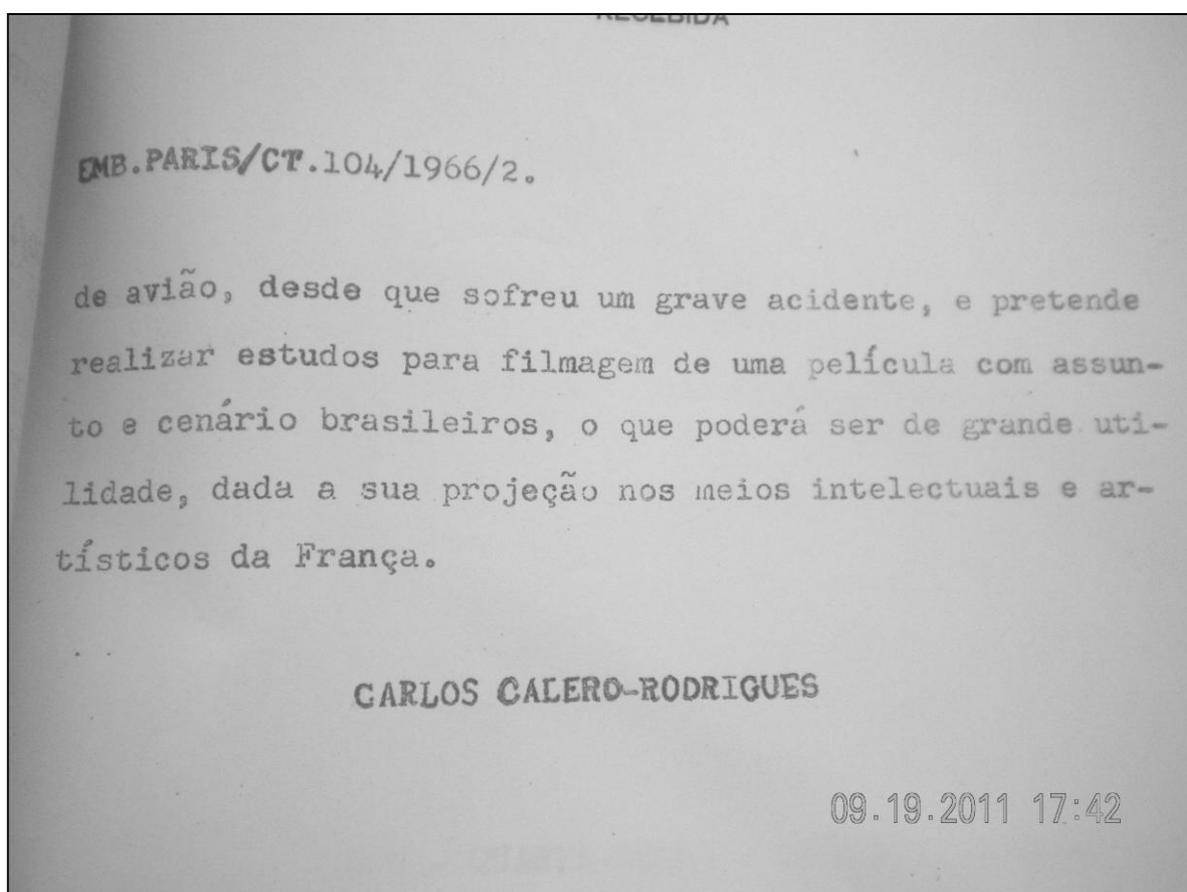
Carta-Telegrama nº 104 (cont.)

CT - 104 - O escritor e cineasta Alain Robbe-Grillet, que fôra convidado pelo Itamaraty para realizar uma viagem ao Brasil, e pelo Estado da Guanabara, para ser membro do juri das festividades carnavalescas do corrente ano no Rio, teve de adiar a aceitação do convite, em vista da proposta de receber apenas as passagens para si e sua espôsa, e só posteriormente a ajuda de custo que lhe era oferecida. Consulta êle agora se o convite poderá ser mantido para o ano vindouro, quando disporia de tempo para efetuar a viagem projetada, seguindo por mar com a espôsa e escalando em diversas cidades brasileiras, podendo encontrar-se no Rio no próximo carnaval para integrar o juri. Muito agradeceria uma resposta afirmati-

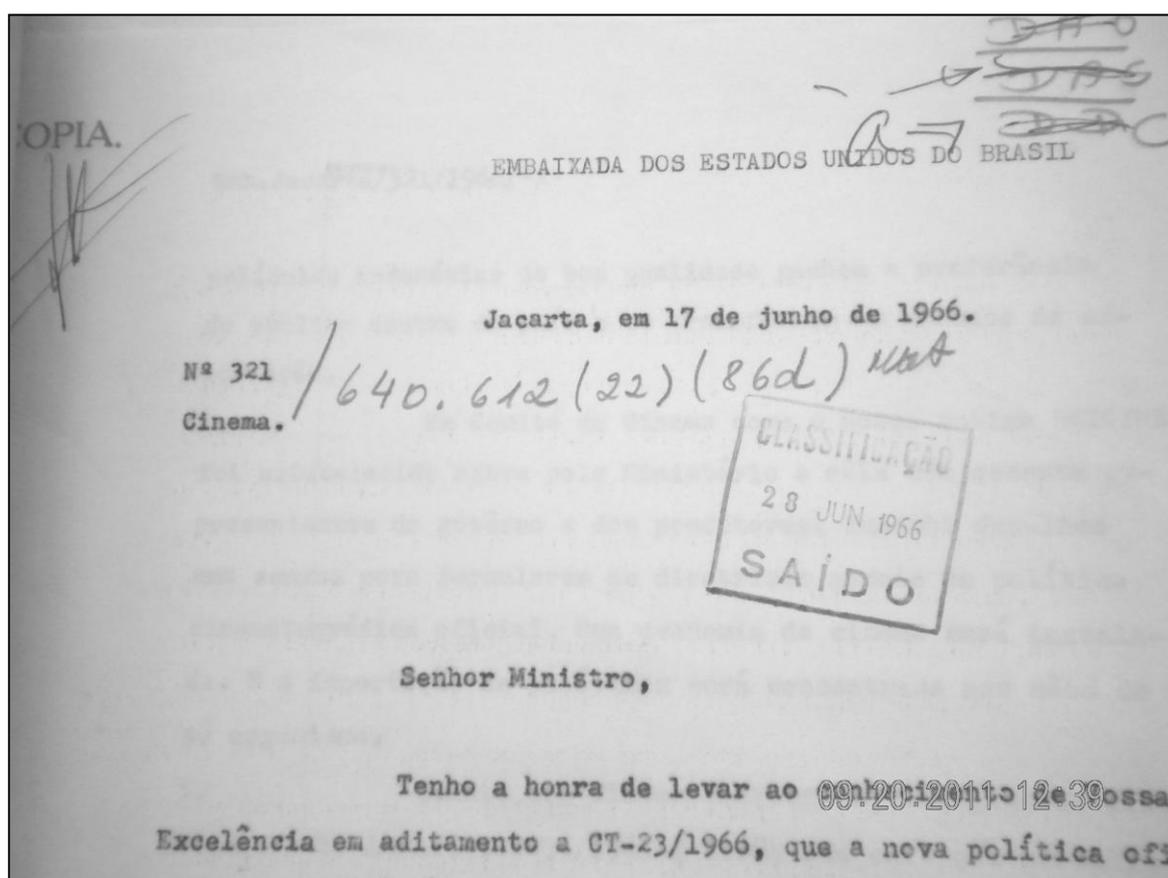
to que lhe era oferecida. Consulta êle agora se o convite poderá ser mantido para o ano vindouro, quando disporia de tempo para efetuar a viagem projetada, seguindo por mar com a espôsa e escalando em diversas cidades brasileiras, podendo encontrar-se no Rio no próximo carnaval para integrar o juri. Muito agradeceria uma resposta afirmativa, de vez que êle tem sido um constante entusiasta do cinema brasileiro e a êle se devendo a liberação, pela censura francesa, do filme "Noite Vazia", o que ocorreu recentemente e que rogo transmitir ao produtor da película, Senhor W.H. Kouri. O Senhor Robbe-Grillet não viaja de

09.19.2011 17:42

## Carta-Telegrama nº 104 (cont.)



## Carta-Telegrama nº 321



Carta-Telegrama nº 321 (cont.)

...PAPPIAS, ou Comitê para o boicote dos filmes imperiais americanos, menos de 55% das casas de exibição (que eram já apenas 700 para um país de mais de 100 milhões de habitantes) estão ainda em funcionamento.

3. O novo governo vê no cinema um dos instrumentos mais importantes da revolução. Promoverá a reabertura das casas de espetáculo fechadas por carência de fitas ou por vandalismo. E procurará desenvolver a indústria cinematográfica até que pe-

A Sua Excelência o Senhor Embaixador Juracy Magalhães,  
Ministro de Estado das Relações Exteriores.

09.20.2011 12:39

Emb.Jacarta/321/1966/"2"

películas indonésias de boa qualidade ganhem a preferência do público dentro do país e se transformem em produto de exportação.

4. Um Comitê de Cinema como o nosso antigo GEICINE foi estabelecido agora pelo Ministério e nêle têm assento representantes do govêrno e dos produtores. Rumambi deu-lhes uma semana para formularem as diretrizes gerais da política cinematográfica oficial. Uma academia de cinema será instalada. E a importação de películas será concentrada nas mãos de um só organismo.

5. Quanto aos filmes americanos, anteriormente distribuídos pelo AMPAI(v.CT-36/1965), terão sua exibição normalizada

09.20.2011 12:40

## Carta-Telegrama nº 321 (cont.)

só organismo.

5. Quanto aos filmes americanos, antigamente distri  
buidos pelo AMPAI(v.CT-36/1965), terão sua exibição normalizada  
graças a esforços conjuntos do Ministério e do KOGAM. Dentro  
de 2 semanas, tôdas as fitas americanas em circulação estarão  
de volta ao Ministério, para contrôle. As que têm mais de 5  
anos serão destruídas. As restantes serão passadas de novo pe-  
la censura e redistribuídas, ou retífadas da circulação. Cêrca  
de 600.000 rupias em atrasados, correspondentes ao terço a que  
faz jus o produtor serão descongeladas e entregues, como de di  
reito, à AMPAI.

Aproveito a oportunidade para renovar a Vossa  
Excelência os protestos da minha respeitosa consideração.

09.20.2011 12:40

*Il. Barbosa*

la censura e redistribuídas, ou retífadas da circulação. Cêrca  
de 600.000 rupias em atrasados, correspondentes ao terço a que  
faz jus o produtor serão descongeladas e entregues, como de di  
reito, à AMPAI.

Aproveito a oportunidade para renovar a Vossa  
Excelência os protestos da minha respeitosa consideração.

*Il. Barbosa*

Raul de Sá Barbosa

Encarregado de Negócios a.i.

09.20.2011 12:40

Carta-Telegrama nº 520

OPIA

*Cinema 2.10.69 WH*

Bogotá, 26 de setembro de 1969.

Nº 520 / 640.612 (41) (33) —  
540.612 (33) *Dna JDC*

RESERVADO  
Festival do Cinema Argentino em Bogota.

A Embaixada do Brasil em Bogotá cumprimenta a Secretaria de Estado das Relações Exteriores e tem a honra de enviar, em anexo, informação recebida da Embaixada da Argentina nesta cidade, e que contém programa de filmes a serem exibidos no Festival do Cinema Argentino, que teve início nesta noite, e que deverá terminar no próximo dia 28.

09.20.2011 12:05

2. Cumpre salientar que no campo cultural a atuação da Argentina tem sido considerável, em toda a Colômbia, sendo lícito acreditar que faça parte de um vasto plano de divulgação para a América Latina.

3. Editam, por outro lado, os argentinos, uma revista, "Argentina", de excelente qualidade, e da qual a Secretaria de Estado já deve haver tomado conhecimento, pois consta ter sido distribuída, inclusive, no Itamaraty.

4. A Embaixada do Brasil, que dispõe de filmes de 16mm, notadamente os enviados pelo Consulado em Los Angeles, tem atendido às solicitações de empréstimos desse gênero de material, incluindo dispositivos. Entre as entidades que, nesse sentido, mais procuram esta Missão destacam-se, principalmente, as escolas e universidades. Os referidos filmes de 16mm são próprios para servirem a uma programação do gênero da que es-

09.20.2011 12:06

## Carta-Telegrama nº 520 (cont.)

está sendo levada a efeito pela Embaixada da Argentina.

5. Desnecessário seria salientar a importância do cinema como fator de divulgação cultural e o decorrente interesse que haveria para a Embaixada do Brasil em Bogotá, em poder promover iniciativa semelhante, tanto mais que seu êxito estaria, de antemão assegurado, dada a superior qualidade da cinematografia brasileira.

6. Tendo presentes as razões que, no corrente exercício, impedem a execução de atividades que, necessariamente, implicam emprêgo de recursos destinados à propaganda cultural, a Embaixada em Bogotá, ao levar ao conhecimento da Secretaria de Estado o presente assunto, permite-se sugerir-lhe examinar a possibilidade de vir a ser realizado, no ano vindouro, um festival de cinema brasileiro na Colômbia, consistente na exibição de filmes de longa metragem e outros de curta metragem, do gênero docu

mentários e cinema de arte.

7. Tal festival poderia realizar-se na capital colombiana logo após o encerramento, no mês de junho de 1970, na cidade de Medellín, da II Bienal de Arte Coltejer, podendo, inclusive, serem utilizados os filmes de curta metragem que ali fôsem exibidos, em atendimento ao pedido oportunamente formulado pelos organizadores do referido certame, e objeto do ofício verbal nº 433, de 23 de julho último. Obviamente, a Embaixada do Brasil em Bogotá, reitera, na presente oportunidade, a conveniência no atendimento da referida solicitação.

8. Conviria lembrar ainda que, dadas as dificuldades já acentuadas em outras comunicações anteriormente enviadas a Secretaria de Estado, não é demasiado lembrar da conveniência de que a exibição dos filmes brasileiros se realizasse em moldes estritamente não lucrativos. A apresentação de produções brasileiras se

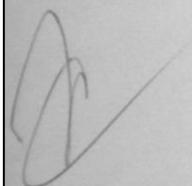
Carta-Telegrama nº 520 (cont.)

EMB. BOGOTÁ/RESERVADO/Nº520/1969/3.

A.

seria, naturalmente, a melhor maneira de despertar o interesse de empresários e distribuidores locais tendo em vista colocá-los no mercado colombiano.

Bogotá, em 26 de setembro de 1969.



09.20.2011 12:07

## Carta-Telegrama nº 39

SECRETARIA DE ESTADO DAS RELAÇÕES EXTERIORES

1968

CARTA — TELEGRAMA

RECEBIDA

DA EMBAIXADA EM BOGOTÁ

21/II/1968.

DDG/DAM/640.3(33) +  
640.612(20)(33) —  
540.612(33)

*Kuison*

Difusão do cinema brasileiro na Colômbia. VIII Festival Nacional de Arte. Cali.

CT - 39 - DDG. A Direção de Belas Artes e Extensão Cultural do (Departamento) Valle, realizará na cidade de Cali, entre 21 e 30 do mês de junho próximo do VIII Festival Nacional de Arte. No conjunto de realizações para então

09.20.2011 12:51

programadas insere-se o de uma mostra de cinema latino-americano, sendo desejo da Direção de Belas Artes de Cali que o cinema brasileiro dela participe, e, se possível, com os filmes: Vidas Secas, Deus e o Diabo na Terra do Sol e Rio, 40 graus. Existe aqui crescente interesse pela atividade da nossa indústria cinematográfica (vide ofício nº851, de 29/XII/1967), e os poucos críticos a quem tem sido dado conhecer o cinema brasileiro muito o recomendam. Ainda há poucos dias assim o fez o Senhor Carlos Alvarez, pela rede nacional de televisão. Consequentemente, encareço à Secretaria de Estado a conveniência de atendermos ao pedido da direção do VIII Festival Nacional de Cali.

JORGE DE CARVALHO E SILVA

Recebida na Seção de CTs: 29/II/68  
Distribuída: 29/II/68  
Class: Lomar  
Dat: Helena  
Conf: Aurelina

09.20.2011 12:51

*Kuison*

Ofício nº 524

  
 MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA  
 INSTITUTO NACIONAL DO CINEMA

014688  
VAL 111 20

CÓPIA  
PROVISÓRIA

640.612 (23)(42) Jm  
OF.GP-100/nº 524

Em 2 de julho de 1971.

Do Presidente do Instituto Nacional do Cinema

Ao Ministro Rubens Ricupero, Chefe da Divisão de Difusão Cultural do Ministério das Relações Exteriores - Brasília-D.F.

Assunto: Texto definitivo do Acôrdo administrativo Mexicano-Brasileiro de Co-Produção Cinematográfica

Referência: Telegrama 4216, de 30.6.71, dessa Divisão

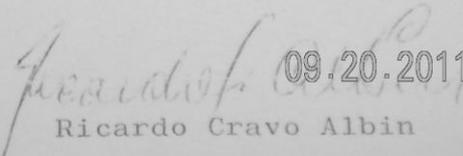
Anexo: Cópia do texto do Acôrdo

09.20.2011 14:16

Senhor Ministro,

Em resposta ao seu telegrama citado na referência, em que V. Ex<sup>a</sup> solicita a remessa do nôvo texto do Acôrdo de Co-Produção Cinematográfica Brasil-México, informo-o de que o texto definitivo daquele instrumento, aprovado após entendimentos mantidos entre êste Instituto, a Empresa Brasileira de Filme S.A. (EMBRAFILME) e a Missão Comercial Mexicana que recentemente visitou o Brasil, foi encaminhado, para as providências complementares cabíveis, à Divisão de Assuntos Internacionais dêsse Ministério, com meu ofício GP-100/nº 520, de 29 de junho p. passado. Contudo, em atenção ao seu referido expediente, estou remetendo a V. Ex<sup>a</sup>, em anexo, cópia xerográfica do texto do Acôrdo aprovado.

Aproveito a oportunidade para renovar a V. Ex<sup>a</sup> protestos de estima e consideração.

  
 Ricardo Cravo Albin

09.20.2011 14:16

Ofício nº 698

O MAÇO 028963 *SC*

*028963*

VARIIG, S.A. (Viação Aérea Rio-Grandense)

MEMERO DA INTERNATIONAL AIR TRANSPORT ASSOCIATION

Nº 698/71 *472 +* Rio de Janeiro,  
10 de dezembro de 1971. *540.60*

*WF*

*09.21.2011 10:59*

*APR*

E CARVALHO  
R PRESIDENTE  
E JANEIRO

Ilmo. Sr.  
Dr. Paulo Tarso Flecha de Lima  
Secretário Geral Adjunto para Promoção Comercial  
Ministério das Relações Exteriores  
Brasília

Prezado *Senhor Paulo Tarso*

Dr

Chancelaria de Entrada  
em 20 de 12 de 1971

Cum  
traço de arquivo

*(Sem)*

Temos a satisfação de acusar o recebimento do exemplar "Brasil para Turistas", editado por êsse Ministério, em idioma espanhol, e que chegou às nossas mãos com a sua carta de 25 de novembro próximo passado.

A par da excelente apresentação, as objetivas informações contidas no opúsculo nos levam a apresentar a V. Sa., juntamente com os nossos agradecimentos pela deferência da remessa, sinceras felicitações.

Renovando-lhe os nossos protestos de estima e consideração, firmamo-nos,

Cordialmente

## ANEXO B – DOCUMENTOS DO ARQUIVO NACIONAL

Relatório SNI – ACE nº A0322120

**Confidencial**

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA  
DIVISÃO DE SEGURANÇA E INFORMAÇÕES

INFORME N.º .....40...../DSI/MJ

DATA: 19 de agosto de 1970  
ASSUNTO: A ESQUERDA DOMINA O INSTITUTO NACIONAL DO CINEMA

CLASSIFICAÇÃO: A-2  
DIFUSÃO: SNI/AC  
DIFUSÃO ANTERIOR:

O Instituto Nacional do Cinema, o órgão incumbido por lei de executar toda a política cinematográfica nacional, encontra-se hoje inteiramente dominado pela esquerda, que vem utilizando sua influência sobre o presidente da autarquia RICARDO CRAVO ALBIN. Este é, como se comprova pelo exame de suas ações, um inocente, ligado por amizade a diversos esquerdistas e, além disso, dominado pela esquerda cinematográfica ainda mais facilmente porque nunca conseguiu aprender a nem procura compreender os vários problemas da cinematografia. Todo o seu tempo é dedicado à auto-promoção, facilitada essa sua ação pelo apoio que a esquerda está em condições de garantir-lhe através da infiltração esquerdista na imprensa. Após ter conquistado inesperadamente o domínio do INC, a esquerda empenhou-se em obter também o controle da Embrafilme, outro órgão governamental de cinema e, aliás, de grande importância política, porque é o órgão capaz de projetar a imagem brasileira no exterior, através da venda e distribuição de filmes nacionais. O meio de conquistar a Embrafilme era, simplesmente, induzir o Ministério da Educação a nomear para o cargo de diretor-geral da sociedade de economia mista o mesmo RICARDO CRAVO ALBIN. A idéia foi levada avante. Com o INC e a Embrafilme, a esquerda passa a ter o controle total de um veículo de comunicação de vital importância, utilizando com êxito a técnica de manipulação de um inocente útil.

Os fatos abaixo relacionados comprovam o domínio da política cinematográfica pelos esquerdistas e subversivos:

1 - O presidente do INC, RICARDO CRAVO ALBIN, assim que tomou posse do cargo, convidou JACQUES DIEHENZELEIN (francês naturalizado) para secretário de planejamento e DAVID EULALIO NEVES para diretor do Departamento de Filme Educativo. Ambos são esquerdistas, sen

A Revolução de 64 é irreversível e consolidará a Democracia no Brasil.

Confidencial

Cont...  
Ministério de Imprensa Nacional

O DESTINATÁRIO É RESPONSÁVEL  
PELA MANUTENÇÃO DO SIGILO ESTABELECIDO  
DECRETO Nº 17.418/67 (Art. 62 - Dec. nº 60.471/67 -  
Regis. - para Substituição de Ass. 200/68  
S.º 1 - L. 244

Confidencial

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA

INFORME Nº 40/DSI/MJ - Continuação...



sendo JACQUES DEHENZELEIN indicado especialmente por LUIS CARLOS BARRETO, AMBER ROCHA e outros líderes da subversão cinematográfica no país. Os dois nomes citados e outros foram submetidos, como de praxe administrativa, à Divisão de Segurança e Informações do MEC, em ofício assinado por CRAVO ALBIN em abril. Até os primeiros dias de agosto, aquela Divisão de Segurança ainda não havia dado qualquer resposta. Entretanto, JACQUES DEHENZELEIN vem trabalhando no INC desde abril, com uma sala à sua disposição, secretárias e assistentes, chegando a presidir, de fato, importantes reuniões do Conselho Consultivo do INC, nas quais foram tomadas medidas de grande repercussão econômica e política, como as seguintes: a) aumento do número de dias de exibição obrigatória do filme nacional (de 56 dias para 112, um aumento absurdo e que poderá provocar o caos na exibição); b) anulação de Resoluções referentes ao ingresso - padronizado, assim perturbando o sistema de fiscalização de rendas pelo INC; c) cancelamento da Resolução que concedia financiamento a produtores nacionais para importação de equipamento - porque DEHENZELEIN possui equipamento de produção, em São Paulo (Jota Filmes), e vive de aluguel do referido equipamento aos produtores que não o possuem; d) alteração da Resolução sobre prêmios adicionais à renda dos filmes nacionais, prejudicando com a tabela os filmes de maior receita e beneficiando os filmes de renda média, faixa em que se situam os filmes nacionais de contestação política - o que provocou, na Câmara Federal, o protesto do deputado ITALO PITIPALDI contra o INC, chamando a atenção, inutilmente, do Ministro da Educação;

2 - JACQUES DEHENZELEIN, em quem CRAVO ALBIN passou a ter confiança absoluta, continua com residência em São Paulo, fazendo quatro viagens aéreas de ida e volta por mês (no que gasta cerca de setecentos cruzeiros), morando de segunda a sexta feira em hotel - (pagando outros setecentos cruzeiros, no mínimo) e, mais alimentação e transporte, deve estar pagando para trabalhar no INC, onde recebe, como prestador de serviços, mil e oitocentos cruzeiros. Se paga para trabalhar é que deve estar movido por algum interesse oculto ou alguma ideologia - ou ambas as coisas. Na verdade, DEHENZELEIN está fazendo o próprio jogo e o jogo da esquerda, reunindo-se em casa de LUIS CARLOS BARRETO (quando este não vai ao INC) para acertar com os membros da subversão cinematográfica (o citado BARRETO, JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE, LEON HIRZMAN, ARNALDO JABOR, DAVID REVES e, agora de volta ao Brasil, OLAU-BER ROCHA) as medidas que devem ser levadas ao presidente do INC. E este, sem sequer ler as exposições de motivos e as minutas de resoluções, apresenta-as ao Conselho Deliberativo do INC e ao próprio Ministro da Educação.

Confidencial... 3

# Confidencial

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA  
 INFORME Nº 40/DSI/MJ - Continuação...



Educação.

3 - A presença de JACQUES DEMENZELERIN e também a de SERGIO JUNQUEIRA (acolhido para o cargo de secretário administrativo) em salas no INC, dando ordens aos diretores regularmente nomeados, significa: a) um desafio aos órgãos de informação, que não se pronunciarão ainda sobre eles; b) a irregularidade e mesmo a desordem administrativa. Quanto ao primeiro citado - chamado JACQUES DENYS DEMENZELERIN - é um francês naturalizado, que chegou ao Brasil depois da guerra de 1945 e, ao que se diz, tem um processo na França, por se ter recusado a fazer o serviço militar. Residente em São Paulo, DEMENZELERIN sempre foi ligado à esquerda, fazendo reuniões em sua casa com os cineastas esquerdistas paulistas, entre os quais THOMAS FARIAS, MAURICE CAPOVILLA, ROBERTO SANTOS e SERGIO MUNIZ.

4 - DAVID EULALIO NEVES (ver recorte da Folha de São Paulo anexo), convidado por RICARDO CRAVO ALBIN para o cargo de Diretor do Departamento do Filme Educativo do INC, conforme foi divulgado amplamente na imprensa e na televisão e como se pode comprovar pelo ofício enviado à Direção de Segurança do MEC, é elemento da esquerda, membro do cinema novo e, no último Festival de Berlim, como membro do júri, foi (juntamente com o jurado iugoslavo) defensor do filme subversivo B.K., que motivou uma série de comícios e confusões (com a participação de quase toda a delegação brasileira chefiada por CRAVO ALBIN), culminando com a interrupção do Festival, em escândalo internacional. DAVID NEVES, com bom trânsito no Itamarati, já conseguiu colaborar no Departamento Cultural daquele Ministério. Muito ligado à turma da Fundação Cinemateca Brasileira (os comunistas PAULO EMILIO SALES GOMES, - JEAN-CLAUDE BERNARDET, RUDÁ ANDRADE, FRANCISCO LUIZ DE ALMEIDA SALLES), DAVID NEVES dirigiu um filme, chamado "Em Memória de Helena", baseado em roteiro de PAULO EMILIO DE SALLES GOMES e com a mulher de GLAUBER - ROCHA como atriz (ROSA MARIA PENA). Também é muito ligado à Cinemateca do Museu de Arte Moderna, cujo chefe é o comunista (já duas vezes preso) COSME ALVES NETO. Além de outros manifestos políticos e subversivos, DAVID NEVES assinou um violento manifesto contra o governo e a "rever da revolta estudantil", publicado no dia 30 de março na "Folha de São Paulo", referindo-se à morte do estudante EPSON no Calabouço, manifesto base que reuniu as assinaturas de vários cineastas de esquerda. Também participou de passeatas, em companhia de vários cineastas de esquerda e, ainda, do próprio RICARDO CRAVO ALBIN.

5 - Antes de ser nomeado para a presidência do INC, CRAVO ALBIN era diretor do Museu da Imagem e do Som. Não deixou este cargo, passando a acumular os dois e desejando acumular também a direção da Imbrafilme. No Museu da Imagem e do Som, sempre teve a seu

Confidencial

Confidencial



MINISTÉRIO DA JUSTIÇA  
 INFORME Nº 40/DSI/MJ - Continuação...

lado a esquerda, infiltrada (a convite seu) nos diversos conselhos do Museu. Estabeleceu contacto íntimo com a Cinemateca do Museu de Arte Moderna, reduto de esquerdistas chefiados por COSME ALVES NETO e incluindo JOSÉ CARLOS AVELAR, JOSÉ WOLF, JOSÉ CARLOS MONTEIRO, RONALD MONTEIRO e JORGE KURAIEN. O último, programador da Cinemateca do MAM, passou a funcionar também como programador das sessões de cinema do MIS. Recentemente, CRAVO ALBIN instituiu no Museu da Imagem e do Som um curso de cinema. Os professores convidados são, na quase totalidade, manifestamente de esquerda, como JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE, RUY GUERRA, DAVID NEVES, NEVILLE DE ALMEIDA, LEON HIREZMAN. Através desses cursos, os referidos professores vão catequisando os jovens que se interessam por cinema, especialmente estudantes. A Cinemateca do MAM também promove cursos semelhantes, inclusive cursos volantes, que vão aos bairros e subúrbios em missão de propaganda político-cinematográfica.

6 - Elementos de esquerda frequentam o INC a fim de manter CRAVO ALBIN sob influência e controle. Os mais assíduos são LUIS CARLOS BARRETO, ZELITO VIANNA e WALTER LIMA JUNIOR, além de DAVID NEVES, que se diz (e saiu publicado no "Correio da Manhã") mentor do presidente do INC. As mais importantes decisões do órgão governamental são sugeridas (ou impostas), além de escritas, por esses elementos, juntamente com JACQUES DEHENZLEIN.

7 - Quando a cantora ELIZETE CARDOSO foi homenageada no Museu da Imagem e do Som, CRAVO ALBIN convidou para filmar a homenagem o cineasta WALTER LIMA JUNIOR, que havia saído poucos dias antes da prisão.

8 - CRAVO ALBIN indicou para realizador do documentário sobre o Museu de Belas Artes o esquerdistas GUSTAVO DAHL, de cinema novo.

9 - No Festival de Cannes, em maio deste ano, CRAVO ALBIN foi apresentado à esquerda internacional, em outra manobra de envolvimento, pelos cineastas brasileiros que para ali viajarar ( LUIZ CARLOS BARRETO, DAVID NEVES) ou que se encontravam na Europa naquela ocasião (GLAUBERT ROCHA, CARLOS DIEGUES). Várias reuniões foram efetuadas pelo grupo brasileiro, com a participação de críticos, jornalistas e cineastas da esquerda européia.

10 - CRAVO ALBIN decidiu dar o certificado de filme nacional a "Cabezas Cortadas", que GLAUBERT ROCHA realizou na Espanha, com capital espanhol e equipe totalmente européia, com duas exceções: a atriz ROSA MARIA PENA e o montador EDUARDO ESCOREL (esquerdistas e contestador, filho do embaixador LAURO ESCOREL). O filme não se ajustava de nenhuma maneira aos termos de qualquer acordo de co-produção, - que exige, no mínimo, a participação financeira de 30% de um dos países co-produtores e, ainda, um mínimo de um terço de artistas e técnicos. -

Confidencial

# Confidencial



MINISTÉRIO DA JUSTIÇA  
 INFORME Nº 40/DSI/MJ - Continuação...

Concedendo ao filme a nacionalidade brasileira, CRAVO ALBIN garantiu a GLAUBER ROCHA todos os privilégios estabelecidos pelo INC: exibição obrigatória, prêmio percentual, etc., em detrimento dos filmes realmente nacionais. Porque não há dúvida de que "Sabozas Cortadas" é um filme europeu, embora feito por diretor brasileiro. Na opinião do crítico americano de "Variety", o filme de GLAUBER, além de simbolista e confuso, tem objetivo político e exprime o rancor do cineasta em relação ao regime político e social do Brasil. É um dos filmes que servem para desfigurar a imagem do Brasil no exterior.

11 - O presidente do INC afastou do cargo de editor da revista "Filme e Cultura", publicada pelo órgão, o crítico anti-comunista ELY AZEREDO, substituindo-o pelo crítico esquerdista JOSÉ CARLOS MONTEIRO. A substituição foi feita por pressão da esquerda e o nome de JOSÉ CARLOS MONTEIRO foi indicado a CRAVO ALBIN por ALEX VIANY e COSME ALVES NETO (com quem MONTEIRO trabalhava na Cinemateca do Museu de Arte Moderna). No planejamento da revista do INC, MONTEIRO tem ouvido as sugestões de ALEX VIANY, comunista histórico, em reuniões que se processaram fora do INC. Para colaboradores de "Filme e Cultura", já estão sendo convidados vários críticos de esquerda, especialmente a turma do "conselho de cinema" do Jornal do Brasil, isto é, os esquerdistas que dele participam e que são: JOSÉ CARLOS AVELAR, JOSÉ WOLF, RONALD MONTEIRO, MIRIAM ALENCAR. Em tudo isso, ALEX VIANY e COSME ALVES NETO procuram não aparecer, atuando por trás, segundo a técnica da esquerda. A designação de JOSÉ CARLOS MONTEIRO foi evidentemente política. E poderá ser investigada a sua atuação em Sergipe, no meio estudantil, porque há quem diga que MONTEIRO participou em seu Estado de movimentos políticos.

NOTA: Esta DSI é uma função para o fato de que na próxima 2a. feira, dia 24 de agosto de 1970, às 15,00 horas, haverá em Brasília a Assembléia Geral da Embrafilme, para tratar da substituição de alguns Diretores (Comercial e Administrativo) que não seguem a política esquerdista.

Comparecerá um representante do MEC (que poderá ser o próprio - RICARDO CRAVO ALBIN) com 70% de ações na votação.

## PARTICIPAÇÃO DA DELEGAÇÃO BRASILEIRA NO ESCÂNDALO POLÍTICO NO FESTIVAL DE BERLIM

A apresentação de um filme da Alemanha Ocidental, chamado O.K. e com história desenrolada no VietNam, a qual foi dado caráter acintosamente comunista, foi o estopim de uma série de discussões políticas que culminaram na dissolução do 20º Festival de Cinema de Berlim. No filme em aprêço, cenas de estúpido eram mostradas, além de outras violências atribuídas aos soldados e oficiais americanos, tendo co

Confidencial Cont...

# Confidencial



MINISTÉRIO DA JUSTIÇA

INFORME Nº 40/DST/MJ - Continuação...

como vítimas mulheres e crianças vietnamitas. A história não se baseava em fatos verdadeiros, não possuindo o filme, por isso, nenhum cartão de documentação. Mesmo que tivesse esse caráter, O.K. é contrária ao espírito e o próprio regulamento dos Festivais Internacionais de Cinema, que procuram estabelecer uma aproximação entre os povos e, sendo assim, não admite que um filme possa ofender qualquer nação que esteja participando da competição ou mesmo qualquer nação que mantenha relações diplomáticas com o país promotor do Festival.

A desclassificação do filme referido era, pois, normal ou obrigatória, e não ser que a intenção fosse a de desrespeitar o regulamento do Festival a fim de criar agitação política de cunho ideológico. Competia ao Juri Internacional determinar a exclusão do filme O.K., por ofensas aos Estados Unidos, país que participava do certame, sendo ainda um americano o presidente do Juri (o cineasta famoso GEORGE STEVENS).

No próprio Juri, todavia, foi que começou a manobra política, com três de seus membros tomando decididamente a defesa do filme comunista. Os jurados que adotaram tal posição, indiscutivelmente política, foram os representantes da Iugoslávia, Hungria e Brasil. O jurado brasileiro era o cineasta DAVID NEVES, do grupo do cinema novo, cuja atuação, em todas as ocasiões, é marcada por objetivo político e estratégia esquerdista.

A discussão, no seio do próprio Juri, estimulou os diversos esquerdistas que participavam, como delegados de seus países ou convidados, no Festival de Berlim. A delegação brasileira foi, entre todas, a mais ativa nas discussões e no tumulto estabelecido. O resultado de tudo isso foi o encerramento do Festival, dois dias antes da data prevista, além da impossibilidade de que os prêmios fossem distribuídos, face à dissolução do Juri.

Verificava-se mais um escândalo internacional com a lamentável participação de brasileiros. E, para agravar o quadro, vários dos brasileiros que desempenharam saliente papel na baderna de Berlim lá estavam como delegados oficiais designados pelo governo do nosso país, sendo a delegação brasileira chefiada pelo presidente do Instituto Nacional do Cinema, Sr. RICARDO CRAVO ALBIN.

A imagem do Brasil no exterior, que vem sendo tão deturpada pela imprensa estrangeira (geralmente estimulada pelos brasileiros que se encontram no exterior, na maior parte jornalistas, escritores, cineastas e artistas, além de exilados políticos - todos empenhados em divulgar as maiores infâmias sobre o governo brasileiro), essa

Cont...

# Confidencial

# Confidencial

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA



INFORME Nº 40/DSI/KC - Continuação...

imagem já deformada e prejudicial ao prestígio do nosso país não pode ser piorada com as lamentáveis cenas provocadas por brasileiros em Berlim.

Acêrcos dessa ocorrências, os seguintes elementos devem ser examinados, a fim de que possa ser evitada a repetição de escândalos como o do 20º Festival de Berlim:

1) O cineasta DAVID NEVES, representante do Brasil no júri internacional, tem algumas relações na área do Itamarati, em particular com o embaixador VASCO MARIZ, e, graças a isso, já andou - prestando serviços à Divisão Cultural daquela Ministério. Mais ligado - ainda ao presidente do Instituto Nacional de Cinema, por influência dele, te junto ao diretor do Festival de Berlim veio a ser convidado para representar o Brasil no Júri.

2) As relações de DAVID NEVES com RICARDO CRAVO ALBIN são muito fortes, tanto que o presidente do INC, ao assumir o cargo em princípio de abril deste ano, imediatamente convidou-o para a direção do Departamento de Filme Educativo do INC. Só não já está nomeado - porque o presidente do INC ainda não recebeu resposta do ofício que precisou enviar à Divisão de Segurança e Informações do Ministério da Educação e Cultura, submetendo seu nome à apreciação dos órgãos de segurança do governo.

3) Foi DAVID NEVES - reforçando a ação de LUIS CARLOS BARRETO, JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE e outros cineastas de esquerda - quem sugeriu a RICARDO CRAVO ALBIN os nomes de vários colaboradores para o INC, entre eles o de JACQUES DEHENZELEIN, que ALBIN nem sequer conhecia, mas a quem confiou o planejamento de toda a ação técnica e política da autarquia. Quando não está viajando pela Europa, DAVID NEVES frequenta o INC e, enquanto aguarda a sua nomeação, exerce grande influência sobre RICARDO CRAVO ALBIN.

4) Um filme realizado por DAVID NEVES, "Honória de Helena", já foi indicado para representar oficialmente o Brasil no próximo Festival de Locarno, a ser realizado em setembro. A indicação - partiu do presidente do INC, que, nesse caso, não consultou a Comissão de Seleção de Filmes para Festival, limitando-se a encaminhar a esta, para ser referendada, a sua decisão.

5) RICARDO CRAVO ALBIN, apesar do escândalo de Berlim, manteve a incumbência, dada a DAVID NEVES para dele organizar, em Nova York, um festival de cinema brasileiro, em combinação com o Museu de Arte Moderna. Antes, já havia dado outra missão a DAVID NEVES, ao incluí-lo no grupo de trabalho destinado a estudar a implantação da Cinemateca Nacional, em Brasília.

Quem indicou?  
Itamarati  
(K), INC  
Embaixador...

# Confidencial

# Confidencial

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA  
INFORMES Nº 43/261/63 - Continuação...



6) Embora não seja tão ostensiva quanto a de outros cineastas do grupo do cinema novo, a atuação política de DAVID NEVES estava plenamente caracterizada, há vários anos, inclusive pelo fato de ter tido assinado manifestos subversivos, publicados na imprensa, e também por ter participado das famosas passeatas de 1960.

INC e  
Hermes  
na nome-  
ação das  
representa-  
ções.

7) A representação do Brasil no Festival de Berlim foi organizada diretamente pelo presidente do INC, que encaminhou expediente ao Itamarati, propondo os nomes que deveriam constituir a delegação oficial. Após a tramitação burocrática, o ato foi levado ao Presidente da República e por este assinado em 26 de junho, com publicação no "Diário Oficial" de 29 do mesmo mês. No ato, foi designada a seguinte delegação: Chefe: RICARDO CRAVO ALBIN; Assessores: JOÃO LUPPI, RUY GUERRA, DIB LUPPI, OTHON BASTOS. O mais grave está aí, no fato de o presidente do INC ter levado às autoridades máximas do país nomes conhecidos pelo envolvimento político e ideológico, especialmente os de RUY GUERRA e OTHON BASTOS. O primeiro não é sequer naturalizado brasileiro, continuando cidadão português e sem residência fixa no Brasil. O segundo é o ator favorito de GLAUBER ROCHA (no cinema) e de peças de contestação. RUY GUERRA era o diretor de um dos filmes inscritos pelo INC no Festival de Berlim e intitulado "Os Deuses e os Mortos" - com símbolos e conotações políticas. OTHON BASTOS era o ator deste filme. Baseando-se nisso, o presidente do INC propôs os dois para delegados oficiais do governo brasileiro. E, como os altos escalões do governo confiavam nos escalões imediatos, dois esquerdistas (um dos quais estrangeiro) foram designados para representar oficialmente o Brasil no Festival de Berlim.

8) Quando DAVID NEVES, em companhia dos jurados da Iugoslávia e da Hungria, iniciou no Juri a manobra política objetivando defender o filme comunista alemão, logo RUY GUERRA e OTHON BASTOS aderiram à campanha, colaborando para que se estabelecesse o tumulto. RUY GUERRA, mais violento, chegou a fazer conferências ou comícios, tendo inclusive, feito pesadas (e mentirosas) acusações ao governo brasileiro, embora delegado deste mesmo governo em Berlim. No grupo, figuravam ainda outros brasileiros: o cineasta MAURICE CAPOVILLA (também com um filme no Festival: "O Profeta da Fome", também repleto de simbolismos e também incluído pelo INC no folheto que imprimiu para distribuição em Berlim) e VERA BOCAIYVA. Esta atuou como atriz no filme de RUY GUERRA inscrito pelo INC para o Festival. Os contestadores, dentro e fora do juri, chegaram a fazer várias reuniões no mesmo dia, também tendo atravessado o muro para levar o caso (ou, talvez, receber instruções) até Berlim Oriental.

9) Enquanto os cineastas e artistas brasileiros providenciavam o tumulto político, não se sabe o que fazia o presidente do Instituto Nacional do Cinema, que era o chefe da delegação oficial e, co

Confidencial

Cont...

# Confidencial

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA



INFORME Nº 40/DSI/MJ - Continuação...

como tal, tinha o dever de tomar as medidas que a situação exigia, a fim de não deixar que se propagasse uma imagem de Brasil. Ao que se sabe, nada fez, ou, se tentou, nada conseguiu. Ao regressar de Berlim, RICARDO CRAVO ALBIN fez declarações procurando despiatar os jornalistas, chegando a dizer que, se não fôsse a dissolução do júri, o filme vencedor seria o de RUY GUERRA. Ainda defendeu, desta forma, quem tanta confusão criou. E não fez a menor referência ao comportamento de DAVID NEVES no júri. As declarações de RICARDO CRAVO ALBIN não combinam com o noticiário telegráfico que foi publicado na imprensa brasileira, dando conta da participação de DAVID NEVES e outros no tumulto que dissolveu o Festival de Berlim. A intenção do presidente do INC foi, evidentemente, a de proteger os delegados brasileiros, seus amigos. O seu dever não era, talvez, o de censurar a atuação deles publicamente, em entrevista; mas era, sem dúvida, imperioso que não tentasse eximi-los de culpa. E ele, presidente do INC e chefe da delegação brasileira, só poderia escapar da acusação de conivência ou fraqueza, se tivesse encaminhado às autoridades competentes um relatório circunstanciado (e correto) do que houve, por culpa de brasileiros, em Berlim.

10) O escândalo do Festival de Berlim repercutiu amplamente na Europa, e os brasileiros que participaram da confusão devem ter obtido, com isso, dividendos políticos, porque há, na imprensa e no cinema europeus, uma larga faixa de contestação e esquerdismo. Para o Brasil, entretanto, a repercussão nada tem de boa, e poderia ter surgido até um incidente internacional, pois o Festival de Berlim é patrocinado pelo Senado daquela cidade, sendo um senador o presidente da Comissão Organizadora.

Obs.: Os episódios lamentáveis de Berlim podem ser comprovados através do noticiário das agências telegráficas, até pelo resumo feito pela imprensa carioca, como notícias publicadas no "Jornal do Brasil", tendo como fontes a AFP e UPI; nota na secção de HERON DOMINGUES no "Diário de Notícias"; reportagem ilustrada publicada pela revista "Fatos e Fotos". Outros itens focalizados no presente relatório são, também, de fácil comprovação, através da verificação de despachos em processos ou de ofícios do presidente do INC.

\*\*\* \*\*\* \*\*\*

# Confidencial

Relatório SNI – ACE nº C0033923

ACE 3392/80

**CONFIDENCIAL**

SERVIÇO NACIONAL DE INFORMAÇÕES  
AGÊNCIA RIO DE JANEIRO  
INFORMAÇÃO Nº 142 / 116 /ARJ/80

20-8-80  
L2

DATA :	21 de agosto.	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: auto;"> <p>ARJ</p> <p>PROTOCOLADO</p> <p>ACE Nº 3392</p> <p>25/08/80</p> </div>
ASSUNTO :	ENBRAFILME S.A.	
REFERÊNCIA :	INFORMAÇÃO Nº 107/116/ARJ/80, de 04 Jul.	
ÁREA :		
PAÍS :		
DIFUSÃO ANT. :		
DIFUSÃO :	AC/SNI	
ANEXO :		

1. Filmes nacionais de longa e curta metragem, explorando a luta de classes ou dificuldades sócio-econômicas do País, foram exibidos na Cidade do RIO DE JANEIRO em Mai-Jun 80.  
Doze (12) dos diretores ou produtores desses filmes possuem registros de militância comunista.
2. Em consequência, esta AR solicitou à ASI/DSI/NEC-3/RJ fosse informada quais os filmes, dentre 32 relacionados, que receberam apoio da ENBRAFILME S.A. (financiamento, prêmio, subvenção, aprovação ou indicação para festivais de cinema).
3. Em 14 Ago 80, através da INFÃO Nº 1040/3225/78/ASI/DENEC/RJ/80, o titular desse órgão informou que seu ofício dirigido à ENBRAFILME visando a atender esta AR não mereceu resposta. Por outro lado, esclareceu, ainda, que as solicitações daquela ASI à ENBRAFILME, bem como ao Serviço Nacional de Teatro (SNT), normalmente geram reclamações junto ao Ministério da Educação, EDUARDO PORTELLA, sob alegação de que se trata de intromissão naqueles órgãos.
4. A ENBRAFILME S.A. é uma Sociedade de Economia Mista da Administração Indireta, do Ministério da Educação e Cultura, dirigida por CELSO LUÍS NUNES DE AMORIM, Diretor-Presidente, e SAMUEL GUILHERME PINHEIRO, Diretor-Administrativo. Ambos possuem registros negativos nesta AR.

ooo

TODA E QUALQUER PESSOA QUE TOMAR  
CONHECIMENTO DE ASSUNTO SIGILOSO FICA,  
AUTOMATICAMENTE, RESPONSÁVEL PELA  
MANUTENÇÃO DE SEU SIGILO.  
(ART. 12 DO DEC. Nº 79099/77 - RSAS)

**CONFIDENCIAL**

GRÁFIC 1 033878

## Relatório SNI – ACE nº C0049578 (páginas 4, 5 e 8)

**CONFIDENCIAL**

24/8

ANEXO "A"

FILMES DE LONGA-METRAGEM DISTRIBUIDOS, FINANCIADOS OU COM PARTICIPAÇÃO DA  
EMBRAFILME, A PARTIR DE 1975, COM RESPECTIVOS CERTIFICADOS DO CONCINE

1980

FILME	OPERAÇÃO	CERTIFICADO/DATA	DATA CONTRATO C.P.
1. Gaijin-Caminhos da Liberdade	co/dis	349 - 09.01	22.12.70
2. Bububú no Bobobô	dis	353 - 17.01	
3. Os Sete Gatinhos	co/dis	357 - 24.01	18.12.73
4. O Grande Palhaço	dis	360 - 11.02	
5. O Bandido Antonio Dô	co/dis	361 - 14.02	17.08.78
6. Paula	co/dis	364 - 10.03	21.06.79*
7. Os Anos JK-Uma Trajetória Política	dis	365 - 21.03	
8. O Convite ao Prazer	dis	370 - 24.03	
9. Iracema	dis	372 - 28.03	
	dis	374 - 14.04	
10. <u>Atã Última Gota</u>	dis	375 - 15.04	31.01.79
11. Ato de Violencia	co/dis	380 - 23.04	03.01.79
12. A Rainha do Rádio	co/dis	383 - 12.05	
13. Terror e Extase	dis	385 - 20.05	
14. Flamengo Paixão	dis	392 - 25.06	21.12.78
15. Pixote a Lei do Mais Fraco	co/dis	407 - 25.08	
16. O Santo Sudário	dis	408 - 25.08	21.06.79*
17. <u>O Homem que Virou Suco</u>	co/dis	410 - 29.08	
18. Musica para Sempre	dis	413 - 03.09	12.01.76
19. Teu Tua	co/dis	414 - 04.09	
20. Cabaret Minicid	dis		

(\*) Contratos de co-produção firmados por força de Convênio com o Governo do Estado de São Paulo em 12/12/77.

**LEITURA PRECÁRIA**

**CONFIDENCIAL**

2.

1980

05/8

21. Revolução de 30	dis	420 - 17.09	
22. O Gigante da America	co/dis	421 - 23.09	19.12.78
23. Estrada da Vida	co/dis	422 - 26.09	23.10.80
24. A Idade da Terra	co/dis	423 - 29.09	30.09.77
25. Prova de Fogo	co/dis	424 - 30.09	22.10.79
26. Fruto do Amor	dis	429 - 29.10	
27. Maldita Coincidencia	co/dis	434 - 05.11	18.05.79*
28. Boi de Prata	co/dis	436 - 06.11	25.10.78
29. Eu Te Amo	co/dis	445 - 28.11	26.09.80
30. As Pequenas Taras	co/dis	448 - 12.12	02.02.79
31. O Beijo no Asfalto	co/dis	451 - 19.12.	28.04.80

-----//-----

**LEITURA PRECÁRIA**

**CONFIDENCIAL**

CONFIDENCIAL

## JORNAL DO BRASIL

Rio de Janeiro — Terça-feira, 31 de março de 1981

ANEXO D

# A CRISE DA EMBRAFILME

## A TV PODERÁ SALVAR O CINEMA BRASILEIRO?

Susanna Schild

**A** situação da Embrafilme é grave, admitiu seu diretor-geral Celso Amorim, em Gramado, onde ficou dois dias para participar do 9º Festival de Cinema da cidade. O momento crítico, de grandes dificuldades econômicas que afetaram 140 de 160 projetos de filmes planejados para 1981. Assim, dos 23 filmes programados, sua situação financeira permite apenas a realização de cinco ou seis, havendo esperanças de que um aporte financeiro da ordem de Cr\$ 450 milhões, de diversas fontes, aumente para 13 ou 16 o número de produções. É preciso adequar-se às necessidades reais do momento e, para Celso Amorim, nenhuma cinematografia do mundo sobrevive sem a televisão. Por isso, ele prevê o início de uma fase de negociações nesse sentido, desde a necessidade compartilhada pelos cineastas presentes em Gramado e tema central do tradicional Carta do Festival.

No encontro com diretores, técnicos e artistas de cinema em Gramado, Celso Amorim definiu um ponto importante entre a Embrafilme e a crise cinematográfica diante da carência de recursos, mas há uma maneira de sobreviver de filmes patrocinados, totalmente incompatíveis com a atual política da empresa, tendo em vista as condições de produção. As dificuldades

econômicas mudaram os planos e representam uma necessidade mais clara de escolha de projetos, com implicações nas áreas de produção e distribuição e consequentemente um dispêndio mais adequado a cada caso.

Há muitas conclusões a respeito da Embrafilme, e entre elas Celso Amorim destaca uma muito comum: a de se pensar que a empresa tem uma vertida receita da Embrafilme varia de acordo com os próprios filmes, e por isso está mais próxima de uma empresa do que de uma burocracia governamental. Há ainda possibilidades de recursos que não estão definidas, e nesse sentido Celso Amorim assegura que a situação não permite um tratamento sistemático que se dispense sem levar em conta critérios rigorosamente profissionais.

A definição desses critérios é outra questão alvo de discussões críticas. Afinal, como avaliar projetos de cinema, selecionar entre tantos candidatos uma minoria beneficiada com a distribuição tão crítica de recursos? A resposta de Celso Amorim é simples: avaliando os projetos, conciliando nomes de elevada competência profissional com a necessidade de renovação.

— Os critérios e meios de avaliar a competência profissional no campo do cinema são os mesmos de qualquer outra área — diz — e tem entre outros elementos a performance diferente. Mas não há apenas uma visão mercadológica, pois estamos também atentos e receptivos ao as-

pecto renovação.

O lançamento de filmes, os mecanismos de distribuição também são pontos sempre questionados. A participação da Embrafilme na distribuição é de 20 a 30% dos filmes lançados. Como exemplos, na diferença entre o lançamento de *O Homem Que Virou Suco*, restrito a um circuito mínimo em São Paulo, e praticamente sua divulgação, e a propaganda e o lançamento nacional de *Eu Te Amo*, filmes apresentados no Festival.

— O Brasil, feliz ou infelizmente, não é um país onde a atividade cinematográfica é totalmente centralizada, e no caso do cinema, a Embrafilme detém programação em poucos cinemas na Bahia e no Rio, e as grandes salas de exibição estão em poder de seus próprios donos. É preciso acabar com a ideia de que a Embrafilme tem o poder de colocar os filmes quando e onde quer. E às vezes há problemas de lançamentos que não se conseguem resolver.

Ele acha, por exemplo, que pelos apelos de *Eu Te Amo* o filme terá um investimento muito maior no lançamento, mercedo portanto mais apoio na divulgação. Exclui-se que o investimento no lançamento não é um dinheiro que se doa à produção, mas um investimento comercial, que certos filmes suportam melhor do que outros. Assim, por exemplo, o lançamento de um Super-Homem, pela sua possibilidade comercial, terá mais força do que o de *O Tainha*, cujo sucesso se faz exclusivamente pela sua força cultural.

Não se trata de sobrepor o objetivo econômico em detrimento do cultural, assegura Celso Amorim, e ressalta:

— Para que o cinema brasileiro alcance sua maturidade é preciso terminar com essa dissociação equivocada entre cultural e comercial. Já se comprovou que o sucesso comercial vem de um aspecto econômico ligado ao produto cultural. — *Quanto à diferença de lançamentos, produzimos filmes para o país real e não para o país ideal.*

Celso Amorim ressalta a importância do Festival de Gramado, estimulante para o cinema nacional, e pela variedade de temáticas, tendências e estilos de cada um, constatando o pluralismo das produções, no momento.

De qualquer forma, apesar das graves dificuldades econômicas, Celso Amorim ressalta que é impossível para o cinema viver somente das salas de exibição, e que, em qualquer parte do mundo, o cinema sobrevive graças à divisão equitativa entre as salas: o interno das salas de exibição, o externo e os meios eletrônicos, particularmente a televisão.

Quanto ao fator externo, Celso Amorim disse que Bylyte Brasil obtive nos Estados Unidos uma renda superior ao seu investimento no Brasil, e anunciou a aquisição de um complexo comercial de distribuição em Toronto, e também, brevemente, a criação do cinema brasileiro em Mexico, com bons perspectivas de fechar negócios trilínguos na Cinex, México

preciso quanto aos planos em relação ao espaço do cinema na televisão — resultando assim sua necessidade — Celso Amorim adianta que já sente um interesse maior da TV pelo cinema brasileiro, o que deve promulgar várias negociações nesse sentido.

Já os cineastas, na Carta de Gramado, enquanto afirmam inicialmente que "é dever do Estado participar ativamente da produção e circulação do cinema brasileiro", prosseguem com ênfase na questão da televisão. Eis o trecho da Carta de Gramado:

"Afirmamos que o cinema brasileiro, como projeto audiovisual original, está pronto para ocupar seu espaço na televisão. Neste sentido, nós, artistas e técnicos de cinema presentes no 9º Festival de Gramado, insistimos na necessidade de criação de uma legislação adequada que, como acontece no mercado cinematográfico, crie definitivos espaços nas programações televisivas, hoje ocupadas por um produto de má qualidade, vindo de fora do país. Entendemos que a questão do cinema brasileiro na televisão é parte de uma questão mais ampla: a relação da televisão com a sociedade brasileira. Entendemos que é necessário e meter com urgência ao Congresso Nacional o projeto do Centro de Telecomunicações, criando há vários anos, mas negligenciado até agora. Entendemos, também, que é fundamental a participação num amplo debate de todos os setores da sociedade brasileira."

LEITURA PRECÁRIA

CONFIDENCIAL

Relatório SNI – ACE nº C0050349

225

1/3 3/5

**CONFIDENCIAL**

OF/DG/ 467/80

Rio de Janeiro, 29 de agosto de 1980.

Senhor Chefe,

0.31263/80

De ordem do Senhor Diretor Geral, acuso o recebimento do ofício nº 275/3235/78/ASI/80, de 24 de julho de 1980, pelo qual Vossa Senhoria solicita informações sobre filmes, conforme listagem encaminhada.

2. A propósito, comunico a Vossa Senhoria que são em número de 11 os filmes ligados comercialmente à Embrafilme. Conforme Vossa Senhoria poderá observar pela lista anexa, 10 dos 11 filmes foram distribuídos por esta Empresa e apenas "Gaijin", de Tijuca Yamasaki - Prêmio Especial da Federação Internacional da Crítica Cinematográfica no último Festival de Cannes e indicado oficialmente pela Embrafilme como representante brasileiro no último Festival de Berlim - foi também co-produzido pela Embrafilme.

Amatado

A Sua Senhoria  
IVAN RIBEIRO BARBOSA  
Chefe da ASI/DEMEC/RJ  
Ministério da Educação e Cultura

2- SET 1980

**CONFIDENCIAL**

Relatório SNI – ACE nº A0171001 (páginas 1 e 2)

817100 A81  
ANEXO A

CONFIDENCIAL

SERVIÇO NACIONAL DE INFORMAÇÕES  
AGÊNCIA CENTRAL



INFORMAÇÃO Nº C401 /19/AC/79

DATA : 17 AGO 79

ASSUNTO : EMPRESA BRASILEIRA DE FILMES S/A (EMBRAPILME)  
: CELSO LUIZ NUNES DE AMORIM

ORIGEM : PRG 10617/79 (GAB/SNI) e 13247/79 (DSI/MEC)

REFERÊNCIA : MEMO 972/02/CH/GAB/SNI/79

DIFUSÃO : CH/SNI

ANEXOS : Os constantes do item 3.

1. Os termos utilizados pelo Diretor-Presidente da Empresa Brasileira de Filmes S/A (EMBRAPILME), CELSO LUIZ NUNES DE AMORIM, nas declarações a ele atribuídas pelo "JORNAL DO BRASIL", de 31 Mai 79 (ANEXO A), permitem que se façam algumas considerações sobre os assuntos ali abordados:

a. No tocante à parte em que ele afirma ser contra a censura e que a EMBRAPILME não a exerce nos filmes que produz ou naqueles em que participa da produção, pode-se dizer que o mesmo se coloca em atitude conflitante com o cargo que exerce. Realmente, a censura de filmes, do ponto de vista policial, como se sabe, pertence à Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) do Departamento de Polícia Federal (DPF). Esta, no entanto, só é feita após o filme estar concluído e em condições de ser exibido ao público.

Porém, considerando que a EMBRAPILME é uma en

CONFIDENCIAL

017100 81

CONFIDENCIAL

(CONTINUAÇÃO DA INFORMAÇÃO NÚMERO 0401/19/AC/79..... Fls 02)

tidade estatal mantida pelo Governo Federal, e sendo o cinema uma forma de propagação de mensagens que poderão vir a influenciar na formação da conduta da opinião pública, tanto no aspecto moral e dos bons costumes, como também ideológico, não há como negar que cabe à Empresa zelar por estes princípios vigentes na norma jurídica do País. Para esse fim, é indispensável que a instituição exerça alguma forma de auto-censura, considerando, ainda, que tal omissão, além dos riscos quanto aos aspectos morais e ideológicos, poderá advir em prejuízo financeiro, pelo não retorno do dinheiro dispendido, o que configura uma situação de malversação de dinheiro público;

b. Com relação às declarações sobre os chamados filmes de "pornochanchadês", ou eróticos, que se evidenciam por exteriorizarem matérias atentatórias à moral pública e aos bons costumes, verifica-se que CELSO AMORIM se preocupou apenas com o lado comercial da atividade. Tal afirmação, vem em contradição aos princípios preconizados pela EMBRAFILME, no Artigo 4º de seus Estatutos (ANEXO B), que diz: "A Sociedade tem por objeto o desenvolvimento do cinema nacional, observados os princípios de liberdade de criação artística e respeito às manifestações culturais do povo brasileiro". Sobre esse aspecto, a relação constante do ANEXO C contém uma amostragem de filmes subvencionados pela Empresa, que se caracterizam pelos temas eróticos que abordam.

2. Quanto aos antecedentes de CELSO LUIZ NUNES DE AMORIM, esta Agência Central não possui nenhum registro desabonador. Sobre a situação da EMBRAFILME, os documentos constantes do ANEXO D evidenciam o seu patrimônio nos exercícios financeiros de 1976, 1977 e 1978. Os dados constantes do quadro abaixo, demonstram os recursos repassados à entidade, após a sua reestruturação como em-

CONFIDENCIAL

Relatório SNI – ACE nº C0061475 (páginas 1 e 2)

ACE 6147/82

**CONFIDENCIAL**SERVIÇO NACIONAL DE INFORMAÇÕES  
AGÊNCIA RIO DE JANEIRO  
INFORMAÇÃO Nº 011 / 119 /ARJ/82

DATA : 25 MAR 82  
 ASSUNTO : EMBRAFILME  
 REFERÊNCIA :  
 ÁREA :  
 PAÍS :  
 DIFUSÃO ANT. :  
 DIFUSÃO : AC/SNI  
 ANEXO : Relacionados no parágrafo 5.

SNI/ARJ

PROTOCOLO  
ACE N.º 6147

26 105 182

1 - A EMBRASIL vem apoiando, em diversas oportunidades, através de vultosos financiamentos, a elaboração de filmes pornográficos e/ou com nítida intenção de denegrir a imagem do País, facilitando sobressaneira o trabalho das esquerdas no setor cultural. Dentre os citados filmes relacionam-se "Gisela", "A dama de lotação", "Os sete gatinhos", "Luz del Fuego", "Contos Eróticos" e "Bonitinha mas ordinária", todos considerados como nitidamente pornográficos e sem qualquer conteúdo cultural, além dos filmes "Pixoto" e "Eles não usam black tie" que apresentam, de forma distorcida, um quadro de miséria e exploração social. Destacamos que estes dois últimos filmes foram apresentados no exterior, em festivais dominados pela esquerda internacional, como os de VENEZA, TACRMINA e MOSCÚ, onde ganharam prêmios, que foram usados promocionalmente no BRASIL, com ajuda irrestrita da imprensa engajada, para demonstrar que o cinema brasileiro está conquistando o mercado externo e, assim, convencer a opinião pública, do acerto da política da EMBRAFILME.

2 - Recentemente, através das reportagens constantes dos anexos, publicadas no O GLOBO, no JORNAL DO BRASIL e na Revista "ISTO É", verificamos mais uma vez, que a EMBRASIL está financiando o filme "Frente Brasil", de ROBERTO FERREAS, que é um libelo contra a Revolução de Março de 1964, particularmente, no período do Presidente MÉDICI. O citado filme esmera-se em mostrar cenas de torturas, que envolvem o Exército Brasileiro, transmitindo, à assistência, uma

**CONFIDENCIAL**

GRÁFICA 0133-78

CONFIDENCIAL

F4 02  
20

(Continuação da INFORMAÇÃO nº 011/119/ANJ/82

- (Fls 2)

atmosfera de insegurança, delação criminosa e medo, que, segundo o autor, - "Ocorreu no BRASIL nos períodos do Governo do Presidente COSTA E SILVA, da Junta Militar e atravessou toda a mistificação de euforia e milagre econômico, do negro mandato sob censura e tortura do Governo MÉDICI, indo implodir com a morte de WLADIMIR HERZOG, com o sacrifício do operário MANDEL FIEL FILHO e com a demissão do General EDNARDO D'AVILA MELLO, do Comando do II EXÉRCITO, nos meados do mandato do Presidente ERNESTO GEISEL" - Vide reportagem "A marca de um período de horror" de VILLAS-BOAS CORRÊA, publicada no JB de 21/3/82 - Caderno B - página 5, constante do Anexo A - página 4.

3 - Acresça-se, ao que já foi exposto, o empenho da EMBRAFILME para fazer do filme de ROBERTO FARIAS o representante oficial do BRASIL e, portanto, do Governo Brasileiro, no próximo festival de CANNES, que ocorrerá entre 14 e 22 Mai. Atualmente, o filme vem sendo exibido em sessões privadas, o que está permitindo à crítica de esquerda consagrá-lo como "O Estado de Sítio Brasileiro" e o seu diretor, como o "Costa Gravas tupiniquim", dando uma idéia da máquina que está sendo montada, através dos noticiosos de maior circulação no País, para a promoção de um filme, cujo maior mérito é denegrir a imagem do BRASIL no exterior.

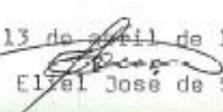
4 - A vista do exposto e do que vem sendo observado nos principais segmentos da sociedade, é possível concluir e esperar uma repercussão favorável, se ocorrer por parte do Governo, medidas que mudem a política até hoje adotada pela EMBRAFILME, de modo a impedir, que avulsos e oportunistas, com apoio do contribuinte, venham produzir efeitos, que só vão de encontro aos interesses estrangeiros e alienígenas, como é o caso de "Prá Frente Brasil" - de ROBERTO FARIAS.

## 5 - ANEXOS

A - Reportagem intitulada "PRÁ FRENTE BRASIL", de ROBERTO FARIAS - "QUANDO NINGUÉM SEGURA A VIOLÊNCIA" - Jornal do Brasil - Caderno B de 21 Mar 82;

CONFIDENCIAL

Parecer da DCDP nº 1407/77

	MINISTÉRIO DA JUSTIÇA DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS	
PARECER Nº <u>1407</u> / <u>77</u>		
TÍTULO: " IRACEMA " 16mm/LM/COLOR.		
CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: "NÃO LIBERAÇÃO"		
<p>Filme brasileiro de longa duração, procurando ser um documentário das condições subdesenvolvidas da região amazônica, mesmo com os vários empreendimentos governamentais.</p>		
<p>Aparece também as desventuras de uma jovem / que encontra na prostituição o melhor emprego, ficando em condição pior do que a que saíra.</p>		
<p>Estão presentes ainda as bravatas de um chofer de caminhão, que, se valendo da pouca vigilância daqueles lugares, faz pequenos contrabandos e usa da inexperiência das meretrizes.</p>		
<p>O diretor procura, dentre outros aspectos, enfocar a exploração do homem pelo homem, a destruição da mata amazônica e a infiltração de estrangeiros, assuntos esses, já muito divulgados em jornais e revistas, como uma denúncia e alerta às autoridades competentes.</p>		
<p>Alguns "slogans", com referência ao Brasil, / são tratados com ironia e até um pouco de sarcasmo.</p>		
<p>Talvez, a presente película pudesse ser liberada com restrição máxima e cortes, se tivesse obedecido os trâmites legais, contudo, conforme confidencial, anexo ao processo, do Ministério das Relações Exteriores, parece ter havido a má fé dos responsáveis ao burlar os órgãos competentes com relação a sua exportação.</p>		
<p>face ao exposto, concluímos pela não liberação.</p>		
<p>Brasília, DF., em 13 de abril de 1977</p> <p> Vinício Aragão</p> <p> Elzei José de Sousa</p>		
DPF-742		

Parecer da DCDP nº 5232/79



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

38

PARECER Nº 5232 / 79.

TÍTULO: " IRACEMA "

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: 18 (dezoito) anos

16mm - IM - Cor - B.Q. - Livre p/ exportação

O filme em apreço apresenta como linha central da narrativa a estória de Iracema, cabocla ingênua da região amazônica que se prostitui na adolescência a troco da sobrevivência, percorrendo rapidamente a distância que separa a menina inocente da prostituta cínica e amarga de beira de estrada, envelhecida precocemente.

Acompanhando a trajetória de Iracema pela prostituição, o filme retrata graves problemas socioeconômicos da região: ocupação predatória da área, desmatamento desordenado das florestas, tráfico ilegal e escravização de trabalhadores, prostituição de menores, tudo num contexto de grande miséria.

Denunciando as distorções do processo de ocupação da Amazônia, o filme contrapõe aqueles problemas ao ufanismo oficial ligado aos projetos tipo "transamazônica", expresso principalmente em slogans difundidos pelo governo e ironizados no desenvolvimento do enredo.

A produção se alinha à corrente das críticas à política de ocupação da Amazônia. O teor das denúncias não difere da grita geral que se vê em outros meios de comunicação social contra os desacertos administrativos e distorções da própria estrutura social e econômica de regiões problemáticas do país.

Em se tratando de uma película cinematográfica, as denúncias ganham maior eloquência, dada a

força e impacto das imagens. Entretanto, o filme se insere perfeitamente num quadro de debate de problemas nacionais, não trazendo implicações que justifiquem sua não liberação no momento atual.

Sugerimos a liberação do filme com a impropriedade de 18 anos, por se tratar de obra dirigida à reflexão de um espectador adulto, capaz de entender os problemas ali colocados, sem se chocar com o realismo cru com que o tema é tratado.

Brasília, 05 de novembro de 1979.

  
Domingos Sávio Ferreira

Parecer da DCDP nº 5234/79



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

40/0

PARECER Nº 5234, 79.TÍTULO: " IRACEMA "

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: 18 anos, BQ e LIVRE PARA EXPORTAÇÃO  
16mm, Longa Metragem, Colorido, para CINEMA

Filme nacional, produzido em 1974, já exibido no exterior, recebendo, na ocasião, elogios da crítica especializada e interdito em 1977, nesta DCDP, conforme pareceres anexos, chega-nos para revisão em grau de recurso.

Mostrando, de maneira crua e unilateral, o problema da exploração do homem pelo homem, do desmatamento da Amazônia, da situação precária do indivíduo no interior do país, através da decadência de uma jovem até sua prostituição, o presente filme, encerra violenta crítica ao sistema. Entretanto, tais fatos, já de conhecimento público, por meio de longas reportagens pela imprensa escrita e falada, são perfeitamente viáveis de exibição a um público maturo, sem chegar a influenciá-lo, já que seu conteúdo não apresenta tensão, suspense, extrema violência e ferocidade. Caracteriza tão somente uma crítica social contundente, expressiva, forte e irônica, usando um vocabulário grosseiro e vulgar, porém, adequado ao tipo de personagem. Há, ainda, cenas desenvolvidas em ambiente promíscuo e algumas exposições de nus parciais.

Considerando o que foi exposto, a abordagem de fatos similares, amplamente divulgados em vários meios de comunicação, o momento político atual, bem como o veículo proposto - que de certa forma faz uma restrição de público - opinamos pela sua liberação com a impropriedade máxima.

Brasília, 6 de novembro de 1979

*Maria Lucia F. de Holanda*  
Maria Lucia F. de Holanda

Certificado de censura do filme *Iracema*

106.448

CINEMA

35-COLORIDO

IRACEMA

IRACEMA

JORGE BODANZKY

17 SETEMBRO 85

17 SETEMBRO 80

IMPRÓPRIO PARA  
MENORES DE  
**18**  
DEZOITO ANOS

*Jose V. Madeira*  
JOSE VIEIRA MADEIRA

106.448

17 09 85

IRACEMA

2.500

35

COLOR

JORGE BODANZKY

\* BRASIL \*

IMPRÓPRIO PARA MENORES DE 18 (DEZOITO) ANOS.  
LIVRE P/EXPORTAÇÃO.

RECEBEMOS 01 CERTIFICADOS  
Em, 17 09 80

17 SETEMBRO 80

*Ramundo E. de Mesquita*  
RAMUNDO E. DE MESQUITA

## ANEXO C – DECRETO-LEI Nº 862

**Decreto-Lei nº 862, de 12 de setembro de 1969**

*Autoriza a criação da Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima (EMBRAFILME), e dá outras providências.*

OS MINISTROS DA MARINHA DE GUERRA DO EXÉRCITO E DA AERONÁUTICA MILITAR, usando das atribuições que lhes confere o art. 1º do Ato Institucional nº 12, de 31 de agosto de 1969, combinado com o parágrafo 1º do artigo 2º do Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968, e, tendo em vista o disposto no art. 5º, item III, do Decreto-lei nº 200, de 25 de fevereiro de 1967, DECRETAM:

**Art 1º** Fica autorizada a criação da Sociedade de Economia Mista denominada Empresa Brasileira de Filmes S A. - EMBRAFILME, com personalidade jurídica de direito privado e vinculada ao Ministério da Educação e Cultura.

Parágrafo único. A EMBRAFILME será regida pelo seu estatuto e pelas disposições da Lei de Sociedades por Ações, no que com as mesmas não colida.

**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.

**Art 3º** A EMBRAFILME será dirigida por uma Diretoria composta de 3 (três) membros, sendo um o Diretor-Geral.

§ 1º O Diretor-Geral será nomeado pelo Presidente da República com mandato de 4 (quatro) anos, podendo ser reconduzido.

**Art 4º** O capital social da Empresa será inicialmente de NCr\$ 6.000.000,00 (seis milhões de cruzeiros novos), dividido em 600.000 (seiscentas mil) ações ordinárias nominativas, do valor de NCr\$10,00 (dez cruzeiros novos) cada uma, sendo 70% (setenta por cento) subscritas pela União, representada pelo Ministério da Educação e Cultura, e as restantes por outras entidades de direito público ou privado.

**Art 5º** Para constituição do capital subscrito pela União, serão aproveitados os depósitos existentes no Banco do Brasil S.A., feitos de acordo com o art. 28 do Decreto-lei nº 43, de 18 de novembro de 1966.

Parágrafo único. Após a complementação do capital subscrito na forma do presente artigo, as importâncias referentes aos depósitos passarão a constituir receita da Empresa, de conformidade com o item IV do artigo 11, deste Decreto-lei.

**Art 6º** As Empresas titulares ou beneficiários dos depósitos feitos na forma do art. 28 do Decreto-lei nº 43, de 18 de novembro de 1966, terão o prazo de 60 dias, a partir da vigência deste Decreto-lei, para apresentar ao INC o projeto destinado à realização de filmes, acompanhada da documentação indispensável ao exame do mesmo. Findo esse prazo, o valor registrado no Banco do Brasil S.A. passará a crédito da Empresa Brasileira de Filmes S.A., para constituição de seu capital e sua receita.

Parágrafo único. Todos os depósitos feitos de acordo com os artigos 28, 29 e 30 do Decreto-lei nº 43, de 18 de novembro de 1966, ficarão sujeitos, a partir da vigência do presente Decreto-lei, ao que dispõe o seu art. 5º e parágrafo único.

**Art 7º** Os artigos 28 e 30, do Decreto-lei nº 43, de 18 de novembro de 1966, passarão a vigorar com a seguinte redação, 60 dias após a vigência deste Decreto-lei:

"Art. 28. O depósito a que se refere o art. 45, da Lei nº 4.131, de 3 de setembro de 1962, deverá ser, obrigatoriamente, recolhido ao Banco do Brasil S.A., em conta especial, para ser aplicado pela Empresa Brasileira de Filmes S.A., conforme dispõem o estatuto da Empresa e o Decreto autorizativo de sua criação." "Art. 30. Os depósitos, a que se referem os arts. 28 e 29, serão realizados pelo distribuidor ou importador do filme estrangeiro, em nome da Empresa Brasileira de Filmes S.A., como beneficiária do favor fiscal."

**Art 8º** Ficam revogados os parágrafos 1º e 2º do art. 28, do Decreto-lei nº 43, de 18 de novembro de 1966.

**Art 9º** O art. 45, da Lei nº 4.131, de 3 de setembro de 1962, passa a vigorar com a seguinte redação: Citado por 1

"Os rendimentos oriundos da exploração de películas cinematográficas, excetuados os dos exibidores não importadores, serão sujeitos ao desconto do imposto à razão de 40%, ficando porém, o contribuinte obrigado a fazer um depósito no Banco do Brasil S.A. em conta especial, de 40% do imposto devido, a crédito da Empresa Brasileira de Filmes S.A. - EMBRAFILME, para ser aplicado conforme o disposto no estatuto e no decreto autorizativo de criação da referida Empresa."

**Art 10.** Os aumentos do Capital serão feitos:

I - Com a utilização dos depósitos a que se refere o art. 28 do Decreto-lei nº 43, de 18 de novembro de 1966;

II - Mediante subscrição realizada por entidades de direito público ou privado;

III - Pela incorporação de reservas facultativas, fundos disponíveis ou pela valorização do seu ativo móvel e imóvel.

Parágrafo único. Nos aumentos de capital, a participação da União nunca poderá ser interior a 70% de sua totalidade.

**Art 11.** Constituem receita da Empresa, além de seu capital, os seguintes recursos:

I - Empréstimo e doações de fontes internas e externas;

II - Produto da comercialização de filmes de suas operações de créditos depósitos bancários e venda de bens patrimoniais;

III - Juros e taxas de serviços provenientes de financiamentos feitos;

IV - Fundo decorrente dos depósitos a que se refere o art. 28 do Decreto-lei nº 43, de 18 de novembro de 1966, depois de integralizada a parte do capital subscrito pela União;

V - Subvenções ou auxílios da União ou dos Estados;

VI - Eventuais.

**Art 12** A Organização e o funcionamento da Empresa obedecerão ao que for disposto em estatuto.

**Art 13.** O Ministro da Educação e Cultura designará o representante da União nas Assembleias Gerais.

**Art 14.** Fica a Empresa equiparada às autarquias, para efeito de tributação.

**Art 15.** Este Decreto-lei entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

Brasília, 12 de setembro de 1969; 148º da Independência e 81º da República.

AUGUSTO HAMANN RADEMAKER GRÜNEWALD

AURÉLIO DE LYRA TAVARES

MÁRCIO DE SOUZA E MELLO

TARSO DUTRA

Fonte: JusBrasil: <<http://www.jusbrasil.com.br/legislacao/126029/decreto-lei-862-69>>; MELLO, Alcino T. de. **Cinema**: Legislação atualizada, anotada e comentada. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1972. p. 88-90.

## ANEXO D – MATERIAL PUBLICITÁRIO EMBRAFILME (1977)



VOS ACREDITAMOS NA AMÉRICA LATINA

**BRASIL '77**  
**PRODUÇÃO DE FILMES**

Nossa Cultura. O poder do intercâmbio da imaginação criativa.  
 O pulsar de um país no coração de um continente.  
 Nosso Cinema. O cinema de "Xica da Silva", "Dona Flor e Seus Dois Maridos" e muitos outros. Revelação, originalidade, desvendando a imagem de um povo.  
 Um marco abrindo caminho num mercado de 300.000.000 de espectadores por ano.

**Dona Flor e seus dois maridos • Xica da Silva**  
 15.000 espectadores em 16 semanas. 8.000.000 espectadores em 14 semanas

  
 EMBRAFILME • Avenida 13 de Maio, n.º 41/16.º andar — RIO DE JANEIRO — BRASIL  
 Tel: 263-0277 — Telex 212 3743 EBFL — BR