



## O filme *Crônica de um industrial* (L. Rosenberg Filho, 1978) em diálogo com a Teoria dos Dois Demônios

Izabella Cardoso da Silva<sup>1</sup>

### Resumo:

#### Introdução

Nesta apresentação, pretendemos analisar o filme *Crônica de um industrial* de 1978, de Luiz Rosenberg Filho, pertencente ao dito cinema marginal, tendo em vista o debate que ele parece compor, relacionado parcialmente à Teoria dos dois demônios. Para esta apresentação, pretendemos nos centrar no relatório CONADEP de 1984 e em suas características gerais, próximas ao período de circulação do filme no Brasil, procurando entender em que medida alguns aspectos dessa tese podem ser encontradas na obra.

Para o crítico de cinema Jairo Ferreira,<sup>2</sup> o filme conta a trajetória de um industrial burguês em momento de crise, que na meia-idade, rememora sua trajetória de militante de esquerda no momento de falência de seus negócios. Para salvaguardar seu patrimônio, Gimenez resolve submeter-se ao capital estrangeiro, sem parcimônia e sem preocupação com a real miséria do povo. Destaca a condição de classe privilegiada de Gimenez, ao longo de toda sua vida. Sua trajetória não deixa de trazer à narrativa um tom de fracasso e impotência, dadas as impossibilidades de transformação coletiva com o endurecimento da ditadura militar no Brasil.

A respeito da metodologia empregada para o estudo do filme, a proposta de análise do filme como documento histórico apresentada por Eduardo Morettin será uma

---

<sup>1</sup> Graduada em História pela UNESP-Franca (2016) e atualmente mestranda no Programa de Pós-Graduação em História da UNIFESP, sob orientação da Professora Dr<sup>a</sup> Mariana Martins Villaça. A pesquisa que desenvolve intitulada “Uma análise histórica do filme *Crônica de um industrial* (L. Rosenberg Filho, 1978)”, que consta do processo 2017/10370-0, foi aprovada pela Fapesp (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo) e a bolsa passa a ser vigente

<sup>2</sup> FERREIRA, Jairo. *A “Crônica” proibida de Rosenberg*; São Paulo: “Folha de S. Paulo” em 2 de junho de 1978.



referência primordial.<sup>3</sup>Para o autor, para realizar a análise da linguagem cinematográfica, é antes necessário considerar que as intenções do diretor nem sempre são conscientes, e que o filme integra a sociedade na qual foi produzida, independente da vontade dos realizadores, além do que, um filme apresenta questões e tensões próprias, e sem que o diretor e demais realizadores queiram, exhibe gestos, comportamentos sociais, olhares que escapam à consciência da equipe envolvida na produção.

### **Trilhando os debates em torno da Teoria dos dois demônios**

Nascido no Rio de Janeiro em 1943, o diretor de *Crônica de um industrial* se tornou conhecido nos anos 1960 por dirigir filmes ligados ao movimento do Cinema Marginal.<sup>4</sup>Entre suas obras mais conhecidas, destacam-se *Assuntina das Américas*(1976), *Crônica de um industrial* (1978), *Jardim das Espumas* (1968), e *Américas do Sexo* (1967).Por trazer à tona importantes debates políticos e econômicos dos anos 1970, nos restringiremos à *Crônica de um industrial*.<sup>5</sup>Escolhemos analisar este filme, pois além de apresentar interessante relação com a censura, da qual trataremos adiante, e elabora importante discussão sobre o sentimento da esquerda após sua derrota no campo político, a partir do golpe de 1964, bem como parece dialogar com os debates então vigentes no Brasil do período, que mobilizavam conceitos como subdesenvolvimento, desenvolvimentismo e dependência econômica<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup>MORETTIN, Eduardo. *O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro*. Revista História: questões e debates. v. 38, n.1, 2003. UFPR.

<sup>4</sup>Sobre a autenticidade do termo marginal, Fernão Ramos destaca que há uma primeira dificuldade na definição do que seria chamado de Cinema Marginal. A falta de manifestos e projetos identificados pelos cineastas faz com que perguntemos sobre a coesão deste tipo de produção. Ademais, esta e outras questões, como condições desfavoráveis de produção, num período de intenso cerceamento político, torna o objeto em questão de difícil acesso. Neste sentido, o autor realiza um apanhado de mostras, entrevistas, reportagens correspondentes aos anos 1970, que enquadram o movimento e seus cineastas. De toda forma, vale lembrar que a ruptura com o Cinema Novo, os pais da cinematografia nos anos 1960, foi fundamental para o desenvolvimento de outra estética. Segundo Ramos, em meados de 1970, o grupo cinemanovista passa a se preocupar sobremaneira com o mercado, e abandona a ousadia e o radicalismo narrativo, caminhando para um tipo de cinema-espetáculo e este fator seria determinante para a origem da ideia de marginalidade de outro tipo de cinema. (RAMOS, 1988, p.)

<sup>6</sup>Há uma extensa bibliografia para a historicização desses conceitos, cuja discussão procuraremos realizar ao longo da pesquisa. Alguns trabalhos nos auxiliarão na compreensão dos debates da época: MACHADO, Luis Toledo. “A teoria da dependência na América Latina”. Estudos Avançados, vol. 13,



Esse filme e seu diretor foram pouco estudados pelos historiadores, tendo surgido, apenas recentemente, um interesse por sua obra, que tem uma forte inclinação a temas relacionados à história do Brasil e da América Latina<sup>7</sup>. Diferentemente da tese segundo a qual os anos 1970 teriam sido a década do “vazio cultural brasileiro”,<sup>8</sup> procuraremos demonstrar, por meio desse estudo de caso, a diversidade e amplitude de temas relevantes (do ponto de vista cultural, histórico e político) abordados pelo cinema brasileiro no período em questão.

Apesar da trajetória como cineasta ligado ao movimento do Cinema Marginal, como indicam Ramos (1988), Ferreira (1988) e Puppo (2003), Rosemberg questiona o nome atribuído ao movimento pela crítica. Para ele, o termo “marginal” remete a uma ideia “maliciosa”, que denigre quem lutou por um cinema não-oficial.<sup>9</sup>Por isso,

---

num. 35, jan-abr1999. DUARTE, Pedro Henrique e GRACIOLLI, Edílson. “A Teoria da Dependência: interpretações sobre o (sub)desenvolvimento na América Latina”. Disponível em: [http://www.unicamp.br/cemarx/anais\\_v\\_coloquio\\_arquivos/arquivos/comunicacoes/gt3/sessao4/Pedro\\_Duarte.pdf](http://www.unicamp.br/cemarx/anais_v_coloquio_arquivos/arquivos/comunicacoes/gt3/sessao4/Pedro_Duarte.pdf). COLISTETE, Renato Perin. “O desenvolvimentismo cepalino: problemas teóricos e influências no Brasil”. *Estudos Avançados*, 15(41), 21-34, jan-abril 2001. Ricardo Bielschowsky (org.). Cinquenta anos de pensamento na Cepal. Rio de Janeiro, Record, 2000.

<sup>7</sup>Com exceção de CARMO, Leonardo. “Crônica de um industrial”: viagem ao coração das trevas do capitalismo. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011; CARMO, Leonardo, CAPEL, Heloisa. *O FILME-COLAGEM NA ESCRITURA VISUAL DE LUIZ ROSEMBERG FILHO*. Revista de História e Estudos culturais. Vol.9, ano IX, n. 2, 2012. Também Renato Coelho Pannacci, da área de cinema desenvolve pesquisa sobre a trajetória de Luiz Rosemberg Filho no Instituto de Artes, na Unicamp. O autor publicou diversos artigos sobre este cineasta, entre eles: [COELHO, Renato](#). *A trajetória de Luiz Rosemberg Filho*. In: XIX Encontro Socine, 2015, Campinas-SP. Anais do XIX Encontro Socine, 2015; [COELHO, Renato](#). *Salve Rosemberg!*. In: Raquel Hallak; FerandaHallak. (Org.). CineOP - 9ª Mostra de Cinema de Ouro Preto. 1ed.Belo Horizonte-MG: Universo Produção, 2014, v. , p. 45-46; [COELHO, Renato](#); ESTEVES, L. (Org.) . *Rosemberg 70 - Cinema de afeto*. 1. ed. Rio de Janeiro: Cavídeo, 2015.

<sup>8</sup>Trata-se do livro **1968: o ano que não terminou**. Nesta obra, Ventura apresenta um panorama sobre a geração dos anos 1960 responsável pelo boom provocado pela deflagração de novas experiências estéticas, culturais e políticas. Entre as principais produções culturais da década estão: o Teatro Oficina, que obteve grande sucesso de público com suas destacadas peças *O rei da vela* e *Roda Viva*; o movimento Tropicalista -- tanto no cinema com o Cinema Novo quanto na música com Novos Baianos e Doces Bárbaros (Caetano, Gil, Bethânia e Gal Costa) --; o teatro do oprimido de Augusto Boal; o romance *Quarup*, de Antonio Callado, entre outros. No esforço de reconstruir outras manifestações culturais, Frederico Coelho em seu livro *Eu brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado* procura dar voz aos artistas que compuseram obras até hoje menos conhecidas pela crítica, mas que marcaram época. Neste caso, ao invés de apenas consagrar Caetano Veloso e Gil, fala em Hélio Oiticica, Wally Salomão, JardsMacalé, no campo da música, e no cinema, o Cinema Marginal.

<sup>9</sup> Importante destacar que o uso do termo “marginal” ou de invenção é utilizado conforme indica Jairo Ferreira e Fernão Ramos. Aqui temos uma crítica do diretor ao papel atribuído posteriormente aos filmes enquadrados como pertencentes ao cinema marginal. Talvez não caiba a nós entender isso, mas aqui vamos reconhecê-lo como parte do movimento, independentemente das intenções do autor naquele momento. Há de fato um estilo próprio, uma proposta que não se alinha a propostas de outros autores como Sganzerla, Bressane, Tonacci, mesmo porque estes mais famosos cineastas não tinham um



identifica seu estilo como mais alinhado ao cinema que ele designa como “autoral”. A montagem de *Crônica de um industrial*, segundo o diretor, conta com grande influência de Jean-Luc Godard e de seu cinema político. Contudo, apesar do tom inegavelmente politizado deste filme, segundo as palavras do próprio diretor, sua tônica é outra:

Em termos de vida, o assunto desta tomada de consciência é o conflito existente entre ciência e política. Meus personagens optam pela morte, mais especificamente o suicídio de uma velha consciência, de traumas, medos, angústia, impotência: a solidão como pontuação trágica de cada gesto (...) Como vocês irão notar, o problema colocado talvez seja mais moral do que político. O fato político surgiria como resultante dos impasses morais do industrial. (Apud FERREIRA, Jairo. p.189-90)

Alvo da censura, o filme não foi liberado no Brasil. Os militares, possivelmente numa reação ao convite feito, pelos organizadores do Festival da Cannes, a que o filme representasse o Brasil em 1978<sup>10</sup>, ano do lançamento, não o liberaram nem mesmo para a exibição no exterior, como ocorreu com outros filmes “marginais” a exemplo de *Assuntina das Américas*, também de Rosemberg e *Prata Palomares*, de André Faria. Apenas em 1979 o filme foi liberado nacionalmente, conforme indica relatório dos censores do Departamento Federal de Censura.<sup>11</sup>

Rodado em 1978, o fracasso do protagonista de *Crônica de um industrial* tem inegável relação com a crise brasileira sentida a partir de 1973, tempos da falência do dito

---

manifesto para si que pudesse dar conta de explicar o cinema marginal como um todo ou lançá-lo como um movimento, como ocorreu, por exemplo, com o Cinema Novo anteriormente.

<sup>10</sup>A afirmação vem de Jairo Ferreira. Naquele ano, o filme havia sido convidado para representar o Brasil no Festival de Cannes, mas, devido ao parecer negativo da censura sobre a exportação do filme, a exibição no festival não foi possível. FERREIRA, J. FERREIRA, Jairo. *A “Crônica” proibida de Rosemberg*. São Paulo: “Folha de S. Paulo”. 2 de jun., 1978.

<sup>11</sup> O censor Rogério Nunes da Divisão de Censura Federal apresentou em 06 de junho de 1978 parecer negativo ao filme. Segundo Nunes, o filme apresentava componentes para “desencadear processos neurotizantes”, uma vez que o filme abre espaço para o prazer sexual sem limites e trata do sofrimento. Também identifica o público alvo como jovens universitários e condena nele seu teor subversivo, por utilizar de uma leitura sociológica marxista. Além destes componentes, o filme apresenta traços godardianos, de Godard, um dos cineastas envolvidos na deflagração da revolta de maio de 1968, na França, e que reforça o teor subversivo do filme que deve ser, portanto, censurado em território nacional e proibido para exportação. Nesta situação, nem as obras consideradas mais célebres pela crítica tiveram parecer tão negativo dos censores militares, como é o caso de *Terra em Transe*, *Deus e o diabo na terra do sol* e *Os fuzis*, do Cinema Novo, e que foram liberados para exibição estrangeira, o que infelizmente não ocorreu com *Crônica de um industrial*. Consultar o parecer 3582/79, de Odila Valadares. In: NUNES, Rogério e VALADARES, Odila. Parecer da Censura (06.06.1978) e Parecer da Censura 3582/79. (06.08.1979). *Acervo Memória da Censura no Cinema Brasileiro. 1964-1988*.



“milagre econômico”. Igualmente se vincula à crise política que envolvia também a própria militância de esquerda, que havia aderido à luta armada, projeto que se desvaneceu com a derrota da Guerrilha do Araguaia. No filme, a falência do projeto econômico do protagonista Gimenez o faz questionar a própria razão de seu engajamento político juvenil e recoloca o dilema da meia-idade como uma falência maior: o de seu próprio país.

Partimos da hipótese de que o conflito vivenciado pelo protagonista também tem claras implicações políticas e está revestido por questões que se inserem em um amplo debate sobre as esquerdas e os rumos do país.<sup>12</sup> O protagonista é o industrial Gimenez, que na maturidade rememora sua trajetória política de revolucionário, leitor de Rosa Luxemburgo e defensor da justiça social. O filme, de forma nada linear, e que, segundo alguns críticos, pode ser considerado alegórico, conta a história do país fictício de San Vicente (numa possível paródia a Eldorado, de *Terra em transe*, de Glauber Rocha), país subdesenvolvido cujo governo está assolado pelo dilema de se submeter ao capital estrangeiro ou preservar suas riquezas nacionais rumo ao desenvolvimento, o que também favoreceria os trabalhadores locais.<sup>13</sup> Como um dos principais industriais do país, Gimenez se vê então assolado pela culpa de ter que trair seus ideais e antigos companheiros de militância, o que o faz mergulhar na agrura existencial de ter de resolver seus problemas econômicos ou permitir que os trabalhadores melhorem substancialmente seus salários e condição de vida sob a égide de corporações multinacionais e do capitalismo monopolista.

O enredo de *Crônica* sugere que a crise da meia-idade do industrial teria sido desencadeada pela falência de sua empresa, bem como pela recordação culpada de que havia abandonado os ideais de jovem revolucionário de esquerda pelas de um rico industrial, traíndo a si mesmo e a seus companheiros. O que fica claro é que esquerda e direita são encarnadas na trajetória do mesmo personagem, o que sugere uma tensão envolvendo esses paradigmas no Brasil. Além disso, há a representação da tortura de

---

<sup>12</sup>Nos anos 60 e 70, a temática do sujeito em crise existencial, perdido, é um *locus* recorrente no cinema latino-americano.

<sup>13</sup> Aqui podemos vislumbrar o debate da chamada Teoria da dependência, que promoveu candente debate nos anos 1960. A tese mais bem acabada sobre ela foi o trabalho de Fernando Henrique Cardoso e Enzo Faletto, no livro *Dependência e Desenvolvimento na América Latina*. Tal teoria procura demonstrar que a inserção dos países localizados na periferia do sistema capitalista, como os da América Latina se deu de maneira arcaica e tardia, baseada sobretudo na produção de bens agrícolas, dependendo fortemente de bens advindos dos países localizados no centro do sistema, como tecnologia e financiamento. Neste sentido, a ação de governos progressistas para superar tal estado, não produziria grandes mudanças que pudessem aproximar estes países do “primeiro mundo”.



presos políticos na primeira sequência do filme, bem como a atitude de desconfiança em relação ao povo e a seus líderes. Tais fatores nos remetem a uma leitura já entoada em outros filmes brasileiros, como *Terra em transe* (1967), de Glauber e *O Desafio* (1965), de Paulo César Saraceni, obras nas quais o conflito e a distância social entre intelectual e povo parecem insolúveis.<sup>14</sup>

O filme começa em um descampado onde um jovem está sendo espancado por dois capangas, enquanto dois burgueses conversam em um carro próximo dali. Os dois planejam como tomar o poder em detrimento da vontade do povo. Tratam-se de Mr. Stone, representante do capital estrangeiro e Gimenez, o industrial brasileiro. Um deles já adverte o interlocutor de que “as cartas de nossa política são dinheiro e poder.” Em corte abrupto, a câmera captura o jovem machucado, amarrado pelos punhos, e sangrando.

Na abertura, o intertítulo inicial adverte-nos que a história a ser contada se passa no país fictício de San Vicente. Nesta sequência, a câmera foca uma fila de operários da construção civil. Os operários contam-nos que trabalham 10 horas por dia e comem mal. A voz *over* introduz dados referentes à situação de subdesenvolvimento do país. Apresenta o argumento de que San Vicente é um país desigual, monopolizado por uma rica elite, que explora vergonhosamente o povo, e que justamente por isso, o país não passara da fase do capitalismo liberal e da livre concorrência.

Subitamente, enquanto a voz *over* profere esta sentença, um corte nos leva para uma festa da elite local. Somos apresentados a um amigo de Gimenez, que defende a aliança com as multinacionais. Este senhor, após terminar a fala, agita seu interlocutor na festa grã-fina e o adverte: “Precisamos mudar esta situação! O povo não é bobo, Gimenez”. Corte para uma igreja, em cujo interior, o protagonista faz um discurso derrotista sobre poder e luta. Seu tom expressa claramente culpa e agonia. Ante suas indagações, Tereza, sua esposa, lhe pergunta se ele acredita no povo, ao que ele responde que não, que não acredita em mais nada.

---

<sup>14</sup>O crítico Jean-Claude Bernadet analisa os dois filmes importantes do movimento do Cinema Novo e se preocupa com a posição assumida pela classe média nos dois casos. Para ele, as obras são respostas diretas ao golpe de 1964 e ao clima de desesperança que se abate sobre os setores intelectualizados. Consultar *O desafio*. In: BERNADET, J. C. *Brasil em tempo de cinema*. (P.146-153).



Em meio a cenas que parecem devaneios, e a outras de corte realista, ficamos sabendo que o industrial, na juventude, fora um guerrilheiro, o que o fez render-se à culpa por ter recusado seu destino original. Sua confissão sobre o passado é revestida de vergonha, desilusão. Em seguida, voltamos ao cenário do rapaz nu, em situação de martírio, agora salvo por uma jovem que o desamarra e parte.

Além de expor a incoerência do discurso de esquerda revolucionária de um jovem universitário e da frustração das esperanças transformadoras de uma geração militante, o filme talvez possa ser interpretado como parte de um amplo debate sobre o fracasso das esquerdas, muito presente no Brasil a partir do golpe civil e militar de 1964 e mais drasticamente, a partir do fracasso dos movimentos de luta armada e sua aniquilação, no começo dos anos 1970. No período de transição, esse debate foi marcado por avaliações e argumentos sistematizados, nos anos 1980, na chamada Teoria dos dois demônios. Segundo tal concepção, a sociedade, teria sido vitimada, de um lado, por militantes, que encamparam de forma quixotesca a violência revolucionária e lideraram atos “terroristas”, como, por outro lado, pelos militares, que usaram um aparato de repressão nunca antes mobilizado para combater esta violência, chamada por alguns, inclusive, de “Terror de Estado”<sup>15</sup>. É possível supor que esta concepção estivesse presente no debate político sobre a anistia e a reabertura democrática nos países da América Latina<sup>16</sup>, com especial destaque para Brasil, tanto no cinema, como na imprensa e na produção acadêmica.<sup>17</sup>

No filme, a visão sobre a violência empreendida pela “esquerda” e pela “direita” é por vezes equiparada ou pouco qualificada, uma vez que o protagonista, muda de lado ao longo da vida e é capaz de atos violentos e de traição em qualquer uma das posições. E também a sociedade é representada como vítima no filme, o que fica claro na representação dos operários que trabalham na construção civil.

---

<sup>16</sup> Sobre a temática da reabertura, citamos: MARTINS, Roberto Ribeiro - "Liberdade para os brasileiros ; anistia ontem e hoje." Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2ª ed., 1978. KRISCHKE, P. J. (Org.) – "Brasil: do 'milagre' à 'abertura'". São Paulo, Cortez, 1982.

<sup>17</sup> Consultar QUINALHA, Renan. *Com quantos lados se faz uma verdade? Notas sobre a Comissão Nacional da Verdade e a "teoria dos dois demônios"*. Revista Jurídica da Presidência Brasília v. 15 n. 105 Fev./Mai. 2013 p. 181 a 204.



Um dos principais veiculadores da Teoria dos dois demônios foi o relatório Nunca Más lançado na Argentina em 1984, pela CONADEP (Comissão Nacional sobre o Desaparecimento de Pessoas). Segundo os autores do relatório, durante a década de 1970, o país foi convulsionado por um terror que provinha desde a extrema-direita quanto da extrema-esquerda, o que também encontra paralelos em outros países. Aos delitos dos terroristas, as Forças Armadas responderam também com terror.

O relatório veicula a imagem da igual violência praticada por ambos os lados. Neste caso, aos crimes dos terroristas, as Forças Armadas responderam com um terrorismo muito pior do que aquele combatido por elas, sobretudo a partir de 1976, a elas foi permitido torturar, perseguir e assassinar milhares de seres humanos críticos do regime militar.

Da documentação recolhida pelos autores – sobretudo depoimentos de torturados -- entende-se que os direitos humanos foram enormemente violados pela repressão das Forças Armadas, como confessa o general Santiago Omar Riveras: “Fizemos a guerra com a doutrina na mão, com as ordens escritas dos Comandos Superiores.” Durante as investigações, muito se falou que a CONAPED, na verdade, impediu a reconciliação dos crimes, não permitindo o esquecimento destes ao tentar trazer à tona seu relato. A comissão foi acusada pelos opositores de denunciar somente uma parte dos fatos sangrentos que a Nação sofreu por parte das Forças Armadas, acobertando o terrorismo guerrilheiro, o que não se sustenta em absoluto, pois as investigações e o resultado final de Nunca Más tem como foco não só os crimes do Exército, como também os dos militantes dos guerrilheiros, – apontados como “terroristas” pelos relatores – que foram responsáveis não pelos desaparecimentos de pessoas, mas sim por mortes.

Ainda que a Teoria dos dois demônios tenha circulado principalmente nos anos 1980, alguns princípios e argumentos que embasaram sua formulação já podiam ser encontrados dos debates sobre a esquerda, ao final dos anos setenta, em países como o Brasil, a Argentina, o Uruguai. Sua sistematização apareceu mais claramente em 1984, com o relatório citado.

No Brasil, em 1984, o cientista político Francisco Weffort integraria o debate com seu livro “Por que democracia?”. Para ele, a violência da esquerda produzira





resultados semelhantes àquela praticada pela direita. Serviram ambas como fatores de desorganização do sistema político: “O que prova ainda mais uma vez, a velha verdade de que quando a violência se impõe, a política desaparece. Por isso mesmo, a violência que se abateu sobre o país revelou-se um fracasso do ponto de vista político. De parte da esquerda se valeu como forma de resistência à ditadura, certamente fracassou como o meio, que alguns sonharam de conquista do poder. Da parte da direita, se valeu para os seus fins econômicos, foi totalmente ineficaz para seus fins políticos.”<sup>18</sup>

É possível destacar alguns traços em comum com a narrativa fílmica. Em *Crônica de um industrial*, a discussão sobre a tortura existe através da trajetória fracassada do militante de esquerda na juventude, Gimenez, que através de uma crise de meia-idade, se vê torturando a representação de sua utopia de juventude. Por exemplo, quando a câmera o captura atirando com uma arma de fogo no casal jovem – que o representa, assim como sua esposa, companheira de vida.

A consideração sobre a guerrilha, a tortura e a equiparação entre esquerda e direita podem ser encontrados tanto na produção acadêmica sobre a Teoria dos dois demônios quanto no filme. Dadas as inúmeras críticas apresentadas ao longo da década de 1990 à teoria, é possível dizer que esta esteve presente no debate político sobre a anistia e a reabertura nos países da América Latina, com especial destaque para Brasil, Argentina e Uruguai, tanto no cinema, como na imprensa e na produção acadêmica.

Conforme afirma Ismail Xavier, o processo brasileiro dos anos 60-70 teve pontos nítidos de demarcação política que nos permitem pensar a questão da cultura pautados pelo regime militar. Muito do que foi possível verificar no campo das artes como expressão de niilismo, esvaziamento de projetos alternativos e decepção dos grupos outrora engajados são marcas do período. No lugar da tônica transformadora do início da década, com o estabelecimento do regime e seu conseqüente endurecimento a partir de 1968, temos a integração nacional feita sob forte tutela conservadora, bem como a promoção da inclusão pelo consumo. Nesta direção, nossa pesquisa pretende analisar um filme localizado neste momento de intensas transformações da sociedade brasileira, isto é, o fim

---

<sup>18</sup>(WEFFORT, F. *Por que democracia?* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p.66). Para o caso uruguaio, ver VILLAÇA, Mariana. *Permanências nas representações sobre a guerrilha no Uruguai: do documentário Tupamaros! (Jan Lindqvist, 1972) à Teoria dos dois demônios*. Alfenas: Cultura Histórica e Patrimônio: v. 3, n. 1, 2015.



da década de 1970, momento em que duas décadas de ditadura deixavam suas marcas também na produção cultural, que dividiu os cineastas, colocando a questão primordial: aderir ao mercado ou permanecer fiel ao cinema de autor, tendo este adquirido formulação expressamente anti-industrial, grupo este integrado por Luiz Rosemberg Filho.

### Referências Bibliográficas

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

AVELLAR, José Carlos & MONTEIRO, Ronald. **Anos 70: Cinema**. Rio de Janeiro: Europa, 1979.

AMANCIO, Tunico. **Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-81)**. Niterói: EDUFF, 2000

NAPOLITANO, M. **A história depois do papel**. In: PINSKY, C. *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 235-289.

\_\_\_\_\_. **1964: História do Regime Militar Brasileiro**. São Paulo: Ed. Contexto, 2014.

\_\_\_\_\_. **Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)**. Banco de Teses de Livre Docência da USP, 2011.

REIS FILHO, D. A. **A revolução faltou ao encontro**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1990.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. São Paulo: Record, 2000.

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

\_\_\_\_\_. **Alegorias do Subdesenvolvimento**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

QUINALHA, Renan. **Com quantos lados se faz uma verdade? Notas sobre a Comissão Nacional da Verdade e a “teoria dos dois demônios”**. Revista Jurídica da Presidência.



VILLAÇA, Martins. M. **Permanências nas representações sobre a guerrilha no Uruguai: do documentário Tupamaros! (Jan Lindqvist, 1972) à Teoria dos dois demônios.** Alfenas: Cultura Histórica e Patrimônio: v. 3, n. 1, 2015.

cia Brasília v. 15 n. 105 Fev./Mai. 2013 p. 181 a 204.

### **Críticas**

FERREIRA, Jairo. *A “Crônica” proibida de Rosemberg;* São Paulo: “Folha de S. Paulo” em 2 de junho de 1978.

BERNADET, Jean-Claude. “Um filme que o público não verá mesmo”. *Última Hora*, 03.06.1978.

FALCONE, Maria Carolina. *Nossa agonia política segundo Rosemberg.* “Tribuna da Imprensa”, 19.11.1979.

### **Filmografia**

*Crônica de um industrial.* Direção e Roteiro: Luiz Rosemberg Filho. Produção: BangBang Filmes (1978). Distribuição: Embrafilme. Música: José Henrique Penido. Som: Onélio Motta. Fotografia: AntonioLuis Soares. Montagem: Ricardo Miranda. Iluminação: AntonioLuis Soares. Direção de arte: Denise. Elenco: Coutinho, Renato (Gimenez, o industrial) Miranda, Ana Maria (Amante), Grey, Wilson (Político) Grumberg, Kátia (Mulher), Trabalhadores do Metrô. Material original 35mm, COR, 87min, 2.388m, 24q, Eastmancolor. Data de lançamento: 31.03.1980.