



Doi: 10.4025/7cih.pphuem.1226

PROPAGANDA POLÍTICO-IDEOLÓGICA NO CINEMA DAS DITADURA MILITARES ARGENTINA E BRASILEIRA (1966-1979)

Bruno José Zeni
UNESP-Assis

Resumo. Em consenso com a proposta de sessão de trabalho 10. Propõem-se apresentar as ideias iniciais dessa pesquisa. As quais são analisar de que maneira as Ditaduras Militares, tanto brasileira como argentina utilizaram-se do cinema para veicular a propaganda política do regime. Para atingir esse objetivo, utilizaremos duas produções cinematográficas de cada país. No caso brasileiro, as películas utilizadas para a pesquisa serão “*Independência ou Morte*” (1972) e “*A Batalha de Guararapes*” (1978), e, no caso argentino, “*Dos Locos em el Aire*” (1976) e “*De Cara ao Cielo*” (1979). Assim, a metodologia utilizada será composta pela análise do contexto de produção, além de analisar os diversos pontos que compõem um filme, e não apenas o enredo principal, Problematizando assim o porquê das adaptações e omissões. Entre os anos de 1966 e 1973 o regime militar brasileiro voltou seus olhos para o cinema nacional criando nesse período órgãos governamentais para fomento, produção e divulgação de seus feitos. Um destes foi a Empresa Brasileira de Filmes S. A. (EMBRAFILME) que garantia aos cineastas o financiamento, a produção e a divulgação dos filmes que contivessem o selo da empresa estatal. No caso argentino, desde 1957 já existia órgão semelhante, que nos anos ditatoriais da década de 1970 ganhou novo formato, atuando no sentido de controle da produção cinematográfica daquele país. Neste sentido, é possível pensar que os filmes produzidos de forma oficial por estes órgãos possam ter sido veículos de propaganda dos sistemas que aos poucos se erigiam ao longo regimes militares em questão.

Palavras-chave: Ditaduras Militares; Cinema; Propaganda.

INTRODUÇÃO

Pensar as ditaduras militares e seus aparatos de sustentação também pode abrir caminhos para temáticas mais específicas, como por exemplo, o entendimento da criação de órgãos institucionais para canalização, produção, consumo, circulação e difusão de bens culturais a serem consumidos pela sociedade conforme seus ideários. Assim, trabalhos que tematizam as ditaduras e a produção cultural institucionalizadas, como o estudos de alguns filmes aqui propostos podem revelar aspectos sociais que se localizam e se formam nas tensões, nos embates entre interesses ideais e prática cotidiana.

Inúmeros e importantes trabalhos tem sido produzidos no sentido de revisitar este importante período da história recente do Brasil. Neste sentido, esta proposta vem se somar a elas, através de um recorte específico que tem o a produção cinematográfica oficial como objeto central da pesquisa. Ainda que as produções fílmicas já tenham sido objeto de vários estudos, na

maioria das vezes, as mesmas têm sido pensadas em termos de resistência ao regime. Assim, essa proposta buscar dar uma dimensão diferente, ao pensar o cinema através de algumas películas estimuladas e/ou financiadas pelo regime, como forma de propagação e difusão ideológica do sistema.

O Cinema como arma de propaganda política foi utilizado por diversos regimes, como meio para doutrinação e também para disseminar seus ideais para a população. Sendo assim, Wagner Pinheiro Pereira afirma que “A primeira metade do século XX foi marcada pela ascensão e consolidação dos regimes que utilizaram os meios de comunicação de massas como instrumentos de propaganda política e de controle da opinião pública” (PEREIRA, 2003, p.1). Vale ressaltar que a utilização do cinema como veículo de propaganda não ficou restrita somente aos regimes totalitários, fora utilizado também por regimes democráticos, para propagandear e impor os seus estilos de vida.

As ditaduras militares, brasileira e argentina criaram mecanismos de fomento e de censura durante o período que se encontraram no poder. No Brasil, a censura se tornou uma prática institucionalizada logo após o golpe, com o Ato Institucional nº1, entretanto chegou ao ápice no Ato Institucional nº5 (AI-5), momento a partir do qual todas as formas de produção artístico-cultural, fossem elas músicas, filmes, peças teatrais, produção literária entre outras deveriam passar pelo filtro do governo para assim poder serem veiculadas.¹

Assim, este pesquisa possui por objetivo lançar novos olhares sobre parte deste período, tendo como foco o a produção cinematográfica nos regimes brasileiro e argentino, entre os anos 1972-1979. Neste sentido, buscaremos investigar como cada país apropriou-se do cinema para se autopromover, bem como criou, a partir de leis e agências governamentais mecanismos para o fomento da ideologia que pregava para proporcionar a censura às ideias dissonantes de seus projetos nascentes de países autoritários.

Segundo Carlos Fico, no caso brasileiro “o golpe não pressupunha

¹ Os atos Institucionais foram decretos leis que vigoraram dentro do período de 1964 a 1969, que poderiam ser promulgados pelo comandantes-em-chefe do Exército, Marinha ou da Aeronáutica e também pelo presidente em vigor.

necessariamente a ditadura que se seguiu. Quando consideramos estritamente os episódios que culminaram em 1964, percebemos que a instauração do regime militar foi paulatina e decorreu, em grande medida, do fracasso dos projetos anunciados das medidas do primeiro dirigente”. (FICO, 2014, p.116). Sendo assim, como não havia um projeto de governo militar após o golpe, o mesmo com o passar dos anos criou mecanismos para a propaganda política. Para isso voltou seus olhos para todas as atividades culturais da nação. Neste sentido, o cinema ganhou especial atenção por parte do governo, tendo esse criado agências específicas para atuar no ramo cinematográfico no decorrer dos 21 anos de regime militar.

Assim para buscarmos compreender o papel da propaganda dentro de governos militares recorreremos às afirmações de Wagner Pereira. Segundo ele:

A referência básica da propaganda é a sedução, elemento de ordem emocional de grande eficácia na conquista de adesões políticas. Em qualquer regime, a propaganda é a estratégia para o exercício do poder, as adquire uma força muito maior naquelas em que o Estado, graças à censura ou monopólio dos meios de comunicação, exerce rigoroso controle sobre o conteúdo das mensagens, procurando bloquear toda atividade espontânea ou contrária à ideologia oficial. (PEREIRA, 2003, p.102).

Nesse sentido, tanto o Brasil como a Argentina continham elementos para a propaganda do regime. Ambos viviam sob um regime repressivo, assim os meios de comunicação e também atividades culturais que fossem contrárias ao regime poderiam ser censuradas. Entretanto, no Brasil a apropriação do cinema pelo Estado se deu também pelo apoio de diversos diretores. Marcos Napolitano afirma que “os artistas que não tinham espaço no mercado acabaram por vislumbrar uma possibilidade de o Estado contrabalançar a supremacia das empresas privadas nacionais e multinacionais” (NAPOLITANO, 2014, p. 199). Assim, o regime militar brasileiro criou diversas agências governamentais em torno do cinema, não somente para regulamentar a atividade fílmica, mas também, para incentivar a produção. A primeira foi o Instituto Nacional de Cinema (INC) em 1966, a Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima (EMBRASILFILME) em 1969, e, por último o Conselho Nacional de Cinema (CONCINE) em 1975.

Entretanto, na Argentina o INC foi criado em 1957², porém quando o

² Disponível em: <http://www.argentina.gob.ar/informacion/cultura/105-cine.php> acessado em: 26/12/2014 às 15 hrs.

governo militar assume em 1976 impõe novas disposições para a regulamentação e para apoio do INC. Nesse sentido cabe ressaltar a política governamental argentina para com o cinema:

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

Assim, o INC argentino somente apoiaria as obras que estivessem em total acordo com a ideologia do regime militar. Como o regime militar argentino havia regulamentado de forma rígida o cinema e com todo o aparato estatal estava centrado nos seus pressupostos houve uma grande baixa na atividade fílmica do país segundo atesta Getino (1998). Segundo ele houve com o governo militar uma

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

Nesse sentido, ao contrário do caso argentino que as produções cinematográficas caíram de maneira significativa, o INC brasileiro não fez medidas regulamentárias de qual discurso o filme deveria conter, como a obra poderia ser produzida com o incentivo fiscal do INC, porém, mesmo assim poderia não ser veiculada já que ficava a cargo da censura liberar ou não um filme segundo o discurso contido no mesmo.

Nessa luta para legitimação e afirmação do regime, os dirigentes militares brasileiros passaram a atuar em diversos ramos culturais, no entanto é somente em 1966 que os mesmos passam a dedicar atenção direcionada ao campo cinematográfico criando assim o INC.³ Para Tania da Costa Garcia a criação do INC se deu como forma de uma atuação governamental mais direta

³ Importante ressaltar que o Instituto Nacional de Cinema (INC) criando em 1966 foi reformulado a partir da existência de outro órgão anterior, chamado Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), criado no governo Vargas em 1936 e que perdurou até o ano de criação do INC, isto é, 1966. O INCE tinha como objetivo promover e orientar a utilização do cinema como auxiliar do ensino e servir-se dele como um instrumento voltado para a educação popular. Seu principal inspirador e primeiro diretor foi o cientista, antropólogo e professor Roquette-Pinto (1884-1954). GALVÃO, Elisandra. A ciência vai ao cinema: uma análise de filmes educativos e de divulgação científica do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE). Rio de Janeiro: UFRJ, 2004. Dissertação (Mestrado).

no campo da cultura.

A criação do INC, se por um lado foi uma forma de exercício de controle sobre a produção cinematográfica, por outro terminou por instituir definitivamente uma política de incentivo ao cinema nacional, tão esperada pelos cineastas em outros governos. A ditadura militar passava, desse modo, a uma atuação mais diretiva no campo da cultura. (GARCIA, 2007, p.186).

É possível também se aventar a possibilidade de que a criação do INC tenha sido uma tentativa de contrapor ou mesmo frear uma produção crescente cinematográfica de esquerda que vinha tomando forma nos anos 60 não só no Brasil como em toda a América Latina. Assim, a criação de órgãos específicos já nos anos militares, como o INC e os anteriormente a EMBRAFILME podem ser pensados no sentido de controle e silenciamento das vozes dissonantes que haviam surgido por aqueles anos.

No entanto, o Instituto Nacional de Cinema (INC) criado em 1966 teve suas funções diminuídas em 1969 com a criação da EMBRAFILME.⁴ Com a criação desta ocorre uma transformação do cenário cinematográfico brasileiro. O governo que inicialmente apenas censurava tornara-se então um financiador, produtor e distribuidor, tanto para o mercado interno quanto externo, fazendo com que alguns filmes contivessem os discursos políticos do governo vigente ou ao menos, através do vínculo de financiamento, os intimidassem em suas possíveis críticas. Inicialmente a Embrafilme esteve vinculada ao INC, tendo algumas funções como administrar o financiamento dos filmes nacionais. “A mais importante era a difusão do cinema brasileiro em seus aspectos culturais artísticos e científicos” (MENDES, 2013, p.3).

Entretanto, a Embrafilme esteve vinculada ao INC somente até 1973. A partir deste mesmo ano, ela absorve o INC fortalecendo-a como uma empresa governamental. Assim, esta empresa estatal ganhava também outra responsabilidade: a de distribuição de filmes nacionais em território brasileiro. Nas palavras de Mendes:

E mais ainda, o governo militar decidir os filmes brasileiros que seriam promovidos no exterior, se certificando que nenhuma obra expusesse ou questionasse a então administração federal, já que os filmes brasileiros que

⁴ “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”. <http://www.soleis.adv.br/embrafilmes.htm>

corriam o circuito internacional possuíam uma abordagem mais política. (MENDES, 2013, p.4).

Outra agência criada durante esse contexto foi o Conselho Nacional de Cinema (Concine), criado em 1975. O “Concine tinha como a sua principal tarefa normatizar e fiscalizar o mercado criando leis de incentivo e obrigatoriedade de exibição de um percentual de filmes brasileiros” (NAPOLITANO, 2014, p. 197).

Neste sentido, é importante investigar como ambos os governos militares se apoderaram das narrativas fílmicas para que os mesmos pudessem promover suas propagandas políticas. Para tanto, no que se refere ao caso brasileiro foi criada uma indústria que fomentou o mercado e ainda fez a distribuição das obras produzidas pela tutela do governo militar. No caso argentino, como já comentado, o INC já existia desde 1957, mas assume o caráter de ser um órgão regulador das produções apenas a partir de 1976, quando o governo militar assume e redireciona sua organização no sentido de controle das produções cinematográficas.

Nesse sentido, os contextos ditatoriais tanto brasileiro como argentino compreendem momentos muito férteis para a pesquisa histórica, aqui pensado sob a ótica de como os governantes se apropriaram do cinema para a sua propaganda política. É interessante perceber que dentro desse período foi o momento em que mais se produziu filmes de personagens e de fatos históricos brasileiros (NAPOLITANO, 2014) Em contrapartida, no caso argentino, houve uma baixa de produção, possivelmente mediada pelos atos regulamentários anteriormente citados.

O governo brasileiro acreditava que eles eram educativos e os contestadores do governo viam uma brecha para a realização da sua crítica (NAPOLITANO, 2014). Portanto, a partir desse momento houve um fomento ao cinema nacional, que se encontrava em crise, pois nunca houve um programa de apoio financeiro. Nesse sentido, o cinema brasileiro encontrou no regime ditatorial algumas condições mais favoráveis para a produção (MENDES, 2013).

Assim sendo, a criação de agências oficiais para atuar dentro da cultura refletem que as ditaduras militares brasileira e argentina queriam lançar seus esforços e atuações dentro de âmbitos maiores que os políticos, áreas que

até então tinham sido palco de embates entre as ideologias oficiais e as de seus contestadores, representados por diferentes alas das esquerdas nos países em questão.

No que se refere ao Brasil, esse novo olhar para a cultura cinematográfica feita pelo regime ditatorial possuía pontos em comum com alguns diretores fazendo com que eles adentrassem neste sistema de fomento. Sobretudo, e, ao que parece, incentivados pela possibilidade de obterem financiamento governamental para que pudessem divulgar suas obras conseguindo assim competir com os filmes produzidos por Hollywood (NAPOLITANO, 2014).⁵ Estes novos recursos não eram vedados somente aos que apoiaram o regime em sua duração, eles poderiam ser acessíveis a todos, especificamente no âmbito do cinema o apoio governamental era há muito tempo pedido pelos diretores e produtores já que os filmes nacionais não chegavam em muitas salas de exibição no Brasil (NAPOLITANO, 2014).

A partir do dinheiro público o governo consegue, pelo menos em parte, cooptar diversos produtores com diversas correntes estéticas que queriam ter acesso às verbas disponibilizadas pelo governo. Assim sendo, o regime interferiu no cinema brasileiro não com uma tentativa de criar uma corrente estética, como pretendiam os “cinemanovistas”, ou como Glauber Rocha queria “uma estética da miséria” (GARCIA, 2007)⁶. Assim os órgãos governamentais não se preocupavam com a estética, eles atuavam mais no âmbito do que era falado sobre o governo (NAPOLITANO, 2014).

Filmes que tiveram como viés a história do Brasil foram o grande alvo do governo, pois os mesmos eram considerados “educativos” (NAPOLITANO, 2014). Portanto, esta pesquisa será feita com dois filmes que possuem a história do Brasil como pano de fundo: a “*A Batalha de Guararapes*” e “*Independência ou Morte*”.⁷ No caso das obras argentinas que serão

⁵ Os cineastas brasileiros acreditavam que dessa forma poderiam competir com a indústria norte-americana, uma vez que esta atingia um grande número de espectadores bem como a distribuição dos filmes por de salas de cinema, justamente pela organização dada pela indústria hollywoodiana. Desta forma, muitos diretores viram na EMBRAFILMEB uma forma de alavancar suas produções, inclusive muitos dos diretores que passaram a concorrer ao financiamento da empresa estatal brasileira eram oriundos de vertentes políticas da esquerda pré-1964. (NAPOLITANO, 2014).

⁶ Em 1965 Glauber Rocha publicou um manifesto chamado de “Uma estética da fome”. Nele, Glauber definia o que era o Cinema Novo (GARCIA, 2007).

⁷ “*Independência ou Morte*” foi lançado em setembro de 1972 e dirigido por Carlos Coimbra. Já o filme “*A Batalha de Guararapes*” foi produzido no ano de 1978 e dirigido pelo cineasta carioca Paulo Thiago. Importante destacar que o filme “*Independência ou Morte*” foi o filme mais visto no

utilizadas, o foco não necessariamente é a história da Argentina em ambas, ainda que um dos filmes a tematize. No entanto, o que pode ser destacado como eixo norteador das obras são as referências explícitas das forças armadas como fundamentais à construção da nação Argentina. A primeira película escolhida é *“De cara al cielo”* e, a segunda, *“Dos locos en el aire”*.¹²

OBJETIVOS

O objeto central deste projeto é problematizar como os dois regimes ditatoriais – argentino e brasileiro – nos períodos específicos que vão de 1972 até 1979, criaram mecanismos para o controle do discurso político, através da criação de órgãos governamentais voltados ao âmbito cultural – no caso específico aqui tratado, o cinema. Assim, buscar-se-á entender como os filmes produzidos por ambas ditaduras atuaram como ferramenta de propaganda do regime ditatorial brasileiro.

E analisar também como os regimes argentinos e brasileiro construíram a partir dos filmes fomentados por eles, a imagem dos inimigos externos.

Demonstrar de que forma os filmes oficiais produzidos nos dois regimes possibilitaram a construção e consolidação de memórias homogêneas sobre a história de ambos os países, tendo as forças armadas papel de destaque nestas construções.

Compreender como os governos militares tentaram construir uma identidade nacional para si, através de filmes que se referem a diferentes períodos da história de ambos países, que legitimasse suas atuações no presente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

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

ano de seu lançamento, contando com um público de quase 3 milhões de espectadores. Isso representava à época cerca de 3,1% da população brasileira. (Cálculo feito com base em dados do IBGE).

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

Neste sentido, toda obra cinematográfica, independente do gênero, seja ele ficção científica, romance, documentário e todos os demais, carrega em seu discurso uma ideologia, imaginários, padrões de cultura que são passíveis de análise pelo pesquisador. Outra contribuição importante em relação à discussão de história e cinema foi elaborada por Mônica Almeida Kornis em seu artigo “Cinema e História: um debate metodológico”. Segunda a autora:

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

Nessa passagem a autora nos mostra como o cinema pode nos apresentar características importantes da sociedade que o produz. Assim, é importante que o historiador faça a relação do filme com seu contexto de produção, além de analisar os diversos pontos que compõem um filme, e não apenas o enredo principal.

Kornis, ainda apresenta alguns caminhos metodológicos para abordar as produções cinematográficas. Segundo a autora:

O filme requer a formulação de novas técnicas de análise que dêem conta de um conjunto de elementos que se interpõem entre a câmera e o evento filmado. As circunstâncias de produção, exibição e

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

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

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

Assim sendo, quando se faz a análise de uma obra, não se deve somente confrontar a fonte fazendo com que ela confirme ou refute algo que o pesquisador busca, mas encontrar nela aspectos da sociedade que a produziu, as ideologias da época, que quer queira ou não, está sempre presente.

Assim, o filme deve ser abordado de maneira ampla e sob diversos prismas, para aquele possa revelar mais sobre suas reais intenções e apelos sociais. Nesse sentido, o filme se mostra com um importante veículo de divulgação de ideias e que nos ajuda a entender melhor o contexto e a sociedade que o produziu.

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

Neste projeto será utilizado, primordialmente, quatro filmes (duas produções brasileiras e duas produções argentina), como fio condutores da análise, no entanto, a análise não ficará restrita ao uso somente dos filmes.

No que diz respeito aos filmes, faremos breves apresentações das obras, seu conteúdo e outras informações relevantes para a pesquisa.

O primeiro filme brasileiro a ser investigado será "*Independência ou Morte*" foi produzido em 1972 e o segundo filme brasileiro será "*A Batalha de Guararapes*", produzido em 1978.

O segundo filme brasileiro é "*A Batalha de Guararapes*", produzido em 1978, dirigido por Paulo Tiago e teve como produtor Carlos Henrique Braga, ex-oficial da Marinha. Paulo Tiago também produziu outros filmes, entre eles Policarpo Quaresma, baseado na obra literária de Lima Barreto. Por ser considerada uma superprodução brasileira o filme representou o Brasil no festival de Moscou.

As produções argentinas são "*Dos locos em el aire*" produzido no ano do golpe militar argentino, isto é, 1976. Este filme foi dirigido por Ramón "Palito" Ortega. A segunda película "*De Cara el Cielo*" foi produzido em 1979 e teve como diretor Enrique Dawi.

A primeira película "*Dos locos en el aire*" é uma comédia destinada ao público infantil e foi explicitamente um filme de propaganda política das forças armadas, mostrando a instituição militar como primordial a estrutura da nação argentina. Seu produtor Ramón "Palito" Ortega também foi cantor e ator. Posteriormente à produção deste filme, foi também político, tendo sido governador da província de Tucumán em 1991-1995 e senador em 1995-1999. Nos anos ditatoriais, emprestou seu rosto e voz a várias propagandas governamentais veiculadas na televisão argentina.

O segundo filme argentino "*De Cara el Cielo*" retrata a atuação de um general do exército de Julio Roca que supostamente segue ordens de distribuir terras de forma igual entre nativo e crioulos. Aí reside o elemento de ligação com a ditadura militar de 1976 que o produz: demonstrar a importância das forças armadas bem como fazer crer que os conflitos internos são resolvidos de forma ordeira e pacífica, por mais contraditório que isso possa parecer.

BIBLIOGRAFIA:

- ABREU, Luciano Arone de; MOTTA, Rodrigo Patto de Sá (Org.). *Autoritarismo e cultura política*. Porto Alegre; EDIPUCRS/FVG, 2013.
- AMÂNCIO, Tunico. Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme; *ALCEU* - v.8 - n.15 - p. 173 a 184 - jul./dez. 2007.
- CARMO, Paulo Sergio do. *Culturas da Rebeldia: a juventude em questão*. São Paulo: SENAC, 2000.
- FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FICO, Carlos. *O golpe de 1964: momentos decisivos*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2014.
- FRIGERIO, Alejandro; RIBEIRO, Gustavo Lins. (Org.) *Argentinos e Brasileiros. Encontros, imagens e estereótipos*. Petrópolis, Rio de Janeiro: VOZES, 2002.
- GALVÃO, Elisandra. *A ciência vai ao cinema: uma análise de filmes educativos e de divulgação científica do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE)*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004. Dissertação (Mestrado).
- GARCIA, Tânia da Costa. *Tudo Bem e o nacional-popular no Brasil dos anos 70*. *História*, São Paulo, v. 26, n.2, p. 182-200, 2007.
- GETINO, Octavio. *Cine argentino – Entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ciccus, 1998. São Paulo: Cia das Letras, 2015.
- HOBSBAWN, Eric. *Tempos fraturados. Cultura e sociedade no século XX*.
- KORNIS, Mônica Almeida. *História e Cinema: Um debate metodológico*. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.5, n.10, p.237-250, 1992.
- MALERBA, Jurandir. *A História da América Latina: ensaio de crítica historiográfica*. Rio de Janeiro: FGV, 2009.
- MENDES, Cleber Morelli. *Política pública cultural: a EMBRAFILME durante o governo militar de Ernesto Geisel*. *XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste*. Bauru-SP, 2013.
- MORETTIN, Eduardo Victorio, *O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro*. *História: Questões & Debates*, Curitiba, nº 38, p. 11-42, editora da UFPR, 2003.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *As universidades e o regime militar: cultura política brasileira e modernização autoritária*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.
- _____. *Fontes audiovisuais: a história depois do papel*. In: PINSKY,

- Carla Bassanesi (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.
- _____. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. 1 ed. São Paulo: Editora Contexto, 2014.
- PEREIRA, Wagner Pinheiro. Cinema e propaganda política no Facismo, nazismo, salazarismo e franquismo. *Questões & Debates*, Curitiba, nº 38, p. 101-131, editora da UFPR, 2003.
- REIS, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- _____; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org.) *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- REGO, Antonio Carlos Pojo do. *O congresso brasileiro e o Regime Militar 1964- 1985*. Rio de Janeiro: FGV, 2008.
- VALIM, Alexandre Busko. História e Cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.
- VARELA, Mirta. Los medios de comunicación durante la dictadura: entre la banalidad y la censura. IN: *Camouflage Comics. Censorship, Comics, Culture and the Arts*. disponível em www.camouflagecomics.com acesso em 08/01/2015.