

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

WALLACE ANDRIOLI GUEDES

POLÍTICA COMO PRODUTO: *PRA FRENTE BRASIL* E O CINEMA DE ROBERTO
FARIAS

NITERÓI

2016

WALLACE ANDRIOLI GUEDES

POLÍTICA COMO PRODUTO: *PRA FRENTE BRASIL* E O CINEMA DE ROBERTO FARIAS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em História.

Área de concentração: História social

Orientadora:

Prof^a Dr^a Denise Rollemberg Cruz

Niterói, RJ

2016

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

G924Guedes, Wallace Andrioli.

Política como produto: Pra frente Brasil e o cinema de Roberto Farias / Wallace Andrioli Guedes. – 2016.

317f.; il.

Orientador: Denise Rollemberg Cruz.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Departamento de História, 2016.

Bibliografia: f. 277-286.

1.Pra frente Brasil (Filme).2. Farias, Roberto, 1932. 3. Embrafilme.4. Ditadura Militar, 1964-1979.5. Brasil.6. Resistência ao governo.I. Cruz, Denise Rollemberg.II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

WALLACE ANDRIOLI GUEDES

**POLÍTICA COMO PRODUTO: *PRA FRENTE BRASIL* E O CINEMA DE ROBERTO
FARIAS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
História da Universidade Federal Fluminense como
requisito parcial à obtenção do título de Doutor em
História.

Área de concentração: História social

Aprovada em 12 de maio de 2016

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Dr^a Denise Rollemberg Cruz – UFF
Orientadora

Prof. Dr. Paulo Knauss de Mendonça – UFF

Prof^a Dr^a Ana Lúcia Andrade – UFMG

Prof^a Dr^a Beatriz Kushnir – AGCRJ

Prof. Dr. Igor Sacramento – FIOCRUZ

Niterói

2016

Ao Zé, que, na ausência, me apresentou a saudade.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente ao Programa de Pós-Graduação em História da UFF, pela oportunidade de desenvolver minha pesquisa.

À professora Denise Rollemberg, orientadora impecável, exemplo intelectual e profissional, incentivadora constante dos meus planos, responsável direta pelo êxito da pesquisa.

Aos professores Igor Sacramento e Beatriz Kushnir, que muito contribuíram com os avanços do meu trabalho no exame de qualificação. À professora Kushnir, especificamente, agradeço também pelas muitas indicações de bibliografia e fontes que foram incorporadas ao texto, qualificando-o consideravelmente.

Aos professores Paulo Knauss, meu orientador no mestrado, e Ana Lúcia Andrade, que aceitaram participar da banca de defesa, enriquecendo ainda mais os debates em torno da minha tese.

Aos funcionários da Universidade de São Paulo e da Cinemateca Brasileira, que me ajudaram com o acesso a filmes e outros materiais utilizados na pesquisa.

Aos meus generosos alunos da UFJF que, nos últimos dois anos, fizeram parte do processo de reflexão sobre as complexidades da ditadura militar brasileira.

A Roberto Farias, que gentilmente me recebeu em sua casa, numa manhã chuvosa de dezembro, para conversar sobre sua paixão maior: o cinema.

Aos meus pais Beto e Liessi, irmã Larissa, avós José Maurício (em memória) e Gertrudes, sogros Eduardo e Amélia e cunhada Láisa, pelo apoio incondicional.

A Yandara, meu amor, pelo sorriso que inspira, pelo abraço que conforta e por acreditar em mim do início ao fim.

*Meus filmes são filmes, e não diários ou confissões que me
esforcei para passar em linguagem cifrada para a tela.
Meus filmes não são “cinéma”, mas entretenimento.*

(Billy Wilder)

Qual o sentido da coerência?

(Paulo, personagem do filme *Terra em transe*)

RESUMO

Este estudo busca compreender a trajetória do cineasta Roberto Farias em suas múltiplas complexidades, com especial enfoque no filme *Pra frente Brasil* (1982). Realizado nos anos finais da ditadura militar brasileira (1964-1985), momento em que o próprio Farias voltava a exercer o ofício de diretor de cinema, após bem-sucedida atuação no comando da estatal Embrafilme durante o governo do general Ernesto Geisel (1974-1979), *Pra frente Brasil* foi censurado por razões políticas. A partir dessa aparente contradição, de um profissional que fez parte do aparato estatal durante o regime ditatorial ter uma obra sua vetada por esse mesmo regime – e num contexto de abertura política –, busca-se, primeiramente, analisar a fundo o filme em questão, seus aspectos estéticos, narrativos e políticos, para compreender sua inserção e impacto no Brasil de 1982/1983 (capítulo 1); em seguida, discute-se em detalhes seu longo e controverso processo censório, em diálogo com as transformações por que passava também a Censura naqueles anos de transição (capítulo 2); num terceiro momento, abre-se o leque analítico para a trajetória profissional de Farias, destacando os filmes que dirigiu (capítulo 3) e sua atuação à frente da Embrafilme (capítulo 4). É importante destacar que, mesmo com esse movimento de ampliação do olhar, *Pra frente Brasil* permanece no horizonte: propõe-se aqui um diálogo constante e complexo entre o filme e os elementos externos a ele, que permita compreender até que ponto sua realização significou de fato uma ruptura na carreira de Roberto Farias.

Palavras-chave: *Pra frente Brasil*, Roberto Farias, Embrafilme, ditadura militar brasileira, resistência.

ABSTRACT

This study aims to comprehend the trajectory of the movie director Roberto Farias in its multiple complexities, focusing specifically in the movie *Pra frente Brasil* (1982). Made in the final years of the Brazilian military dictatorship (1964-1985), a moment in which Farias himself was restarting to work as a movie director after his successful role as the chief of the state company Embrafilme during General Ernest Geisel's government (1974-1979), the movie *Pra frente Brasil* was censored due to political reasons. From this apparent contradiction of a professional who was part of the state tool during the dictatorial regime having his work vetted by the same regime – and in a context of political opening – this study tries, first of all, to analyze in depth the movie, its aesthetic, narrative, and political aspects to understand its part and impact in Brazil from 1982 to 1983 (chapter 1); after that, this work discusses its long and controversial censoring process in details, in connection with the transformations which the Censorship itself was going through in the years of transition (chapter 2); in a later moment, the analysis is widened to Farias's professional trajectory, contrasting the movies directed by him and his work as the head of Embrafilme (chapter 4). It is important to mention that even making this widening movement in the present analysis, *Pra frente Brasil* is still the main point of this work: what is proposed here is the constant and complex dialogue between the movie and external elements which make possible the comprehension of how much its production meant as a rupture in Roberto Farias's career.

KEYWORDS: *Pra frente Brasil*, Roberto Farias, Embrafilme, Brazilian military dictatorship, resistance.

SUMÁRIO

Introdução.....	11
1. <i>Pra frente Brasil</i> : exegese de um filme.....	29
1.1. A narrativa de <i>Pra frente Brasil</i>	30
1.2. Os diálogos cinematográficos de <i>Pra frente Brasil</i>	35
1.3. As representações cinematográficas da ditadura e seus diálogos com <i>Pra frente Brasil</i>	54
1.4. <i>Pra frente Brasil</i> : um filme da abertura.....	105
2. <i>Pra frente Brasil</i> e a censura cinematográfica.....	116
2.1. A normalidade da censura às diversões públicas no Brasil.....	118
2.2. A legislação censória da ditadura e a Divisão de Censura de Diversões Públicas.....	122
2.3. <i>Pra frente Brasil</i> interdito: permanência da censura política.....	130
3. O cinema de Roberto Farias.....	149
3.1. Roberto Farias e o cinema policial.....	154
3.2. Roberto Farias em outros gêneros cinematográficos.....	173
4. Roberto Farias e a Embrafilme.....	226
4.1. A gestão de Roberto Farias na Embrafilme (1974-1979) e as relações entre Estado, cinema e mercado no Brasil durante a ditadura.....	237
4.2. Roberto Farias e o Cinema Novo entre a resistência e a colaboração.....	268
Conclusão.....	276
Bibliografia.....	283
Matérias de jornais e revistas.....	291
Legislação.....	292
Acervos e arquivos.....	293
Filmografia de Roberto Farias.....	293
Filmografia.....	293
Anexo.....	306

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Conjunto de imagens 1: Comparação entre planos de *Pra frente Brasil* e do western *Meu ódio será sua herança* (*The Wild Bunch*, 1969), de Sam Peckinpah, p. 37.

Conjunto de imagens 2: Comparação entre planos de *Pra frente Brasil* e do western clássico *Onde Começa o Inferno* (*Rio Bravo*, 1959), de Howard Hawks, p. 37.

Conjunto de imagens 3: Diferentes momentos de um mesmo plano de *Pra frente Brasil*, marcado pelo uso do *walk-and-talk*, p. 60.

Conjunto de imagens 4: Comparação entre plano de *Pra frente Brasil* e uma das fotografias de Ernesto "Che" Guevara morto, p. 91.

Conjunto de imagens 5: Dois planos de *Assalto ao trem pagador* (1962), dois de *Pra frente Brasil* (1982) e um de *Cidade ameaçada* (1960) que mostram revistas feitas por forças da ordem nas casas de cidadãos comuns, p. 157.

Conjunto de imagens 6: dois planos de *Cidade ameaçada* (1960), três de *Assalto ao trem pagador* (1962) e três de *Pra frente Brasil* (1982) que mostram prisioneiros sendo torturados, p. 159.

Conjunto de imagens 7: Planos extraídos de *Cidade ameaçada* (os seis primeiros) e *Assalto ao trem pagador* (os dois últimos) que mostram o uso, em ambos os filmes, de iluminação que destaca as sombras, p. 164.

Conjunto de imagens 8: Planos que compõem o epílogo de *Matar ou correr* (1954), de Carlos Manga, marcando a longa espera até o duelo entre o xerife Kid Bolha (Oscarito) e o vilão Jesse Gordon (José Lewgoy), p. 184.

Conjunto de imagens 9: Sequência de planos de *Pra frente Brasil* que antecedem o conflito entre o grupo de Dr. Barreto e os personagens Miguel, Marta, Mariana, Ivan e Zé Roberto, p. 190.

Conjunto de imagens 10: Sequência de planos de *Assalto ao trem pagador* (1962), que marcam a espera pelo duelo entre Tião Medonho e a polícia, p. 195.

Conjunto de imagens 11: Planos selecionados do grandioso clímax de Roberto Carlos em ritmo de aventura, que marcam a participação das Forças Armadas no filme, p. 200.

Conjunto de imagens 12: comparação entre o uso de *jump cuts* em *Roberto Carlos em ritmo de aventura* (5 primeiros planos) e *Acrossado* (7 planos seguintes); comparação entre planos de *Roberto Carlos em ritmo de aventura* (penúltimo plano) e *Deus e o diabo na terra do sol* (último plano), p. 210.

Conjunto de imagens 13: Peças publicitárias estreladas por Emerson Fittipaldi no início da década de 1970, sendo a primeira dos óculos que carregavam o nome do piloto e, a segunda, campanha da União Cívica Feminina pela segurança no trânsito, p. 217.

Conjunto de imagens 14: quatro momentos de um mesmo plano de *Pra frente Brasil*, que levam à “quebra da quarta parede” pelo personagem Jofre, p. 279.

Introdução

O presente trabalho tem como objeto uma das figuras centrais do cinema brasileiro entre as décadas de 1960 e 1980: Roberto Farias, diretor, produtor e gestor de políticas cinematográficas. Farias foi responsável, no período em questão, por dirigir alguns grandes sucessos de bilheteria (*Roberto Carlos e o diamante cor-de-rosa*, *Roberto Carlos a 300 Km por hora*, *Pra frente Brasil* e *Os Trapalhões no Auto da Compadecida*, por exemplo, todos contabilizando mais de 1 milhão de espectadores),¹ além de ter comandado a empresa estatal Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima) em seus “anos de ouro”, quando o cinema nacional obteve êxito em competir no concorrido mercado cinematográfico com grandes produções estrangeiras. Farias foi um importante elo entre o setor produtivo cinematográfico e o Estado brasileiro durante o período da ditadura militar e são as relações estabelecidas por ele com dois importantes órgãos desse Estado que estão no centro deste trabalho: a já citada Embrafilme, da qual foi diretor-geral por cinco anos (1974-1979), e a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP).

Criada em 1969, como órgão auxiliar do Instituto Nacional de Cinema (INC) e subordinada ao Ministério da Educação e Cultura, a Embrafilme passou por processo de ampliação de suas funções a partir de 1973, culminando com a incorporação das atividades do INC, após a extinção deste em 1975, já na gestão de Roberto Farias. Farias assumiu a direção-geral da empresa em 1974, no início do governo do general

¹ *Roberto Carlos e o diamante cor-de-rosa* teve público de 2.639.174 espectadores; *Roberto Carlos a 300 Km por hora*, de 2.785.922; *Pra frente Brasil*, de 1.298.055; *Os Trapalhões no Auto da Compadecida*, de 2.610.371. Além disso, Farias também produziu, através da Produções Cinematográficas Roberto Farias, alguns outros grandes sucessos, como *Toda nudez será castigada*, de Arnaldo Jabor (1.737.151 espectadores), *O casal*, de Daniel Filho (1.370.706 espectadores), *Barra pesada*, de Reginaldo Faria (1.355.130), *Os machões*, também de Reginaldo Faria (1.284.633 espectadores) e *Com licença eu vou à luta*, de Lui Faria (1.084.631 espectadores) (FILME CULTURA, 2010, p. 63-65).

Ernesto Geisel, após ocupar a presidência do Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica (SNIC). Nesse período, a Embrafilme tornou-se responsável pela

(...) co-produção, aquisição e importação de filmes, além de distribuição, exibição e comercialização no Brasil e no exterior; financiamento à indústria cinematográfica, promoção de filmes em festivais nacionais e estrangeiros, a criação de subsidiárias para atuarem em qualquer campo de atividade cinematográfica e a concessão de prêmios e incentivos ao filme nacional. (...) pesquisa, recuperação e conservação de filmes, produção, co-produção e difusão de filmes educativos, científicos, técnicos e culturais, formação profissional, documentação e publicação, manifestações culturais cinematográficas – atividades a serem executadas, sempre que possível, em convênio com entidades culturais sem fim lucrativo (cinematecas, escolas de cinema, cineclubes etc.) (AMANCIO, 2000, p. 54-55).

O período de Farias à frente da Embrafilme foi marcado por grande intervenção estatal na produção cinematográfica, com o poder público assumindo tanto o financiamento de filmes quanto a sua distribuição no mercado exibidor, o que fortaleceu a indústria cinematográfica no Brasil. A atuação da Embrafilme “propiciava um clima de otimismo que apontava para uma definitiva consolidação industrial do cinema brasileiro”, que permitiria a tão desejada independência econômica para a classe cinematográfica (AMANCIO, 2000, p. 56):

A gestão de Roberto Farias (74/79) se insere, por razões conjunturais, numa nova ótica de participação estatal junto à indústria cultural, incluída com relevância nos programas de ação governamental. O período é fértil em conquistas e o setor da atividade do cinema se impõe enquanto grupo de negociação que busca sua legitimidade junto ao governo e à opinião pública. E desta vez e à diferença das outras, as demandas são acolhidas e abonadas por fartos recursos oficiais. O setor cinematográfico conhece, a partir dos primeiros anos da década de 70, a fase áurea de sua relação intermediada pelo Estado e só sofrerá os primeiros revezes no início dos anos 80. Nesse período verá consolidar-se um mercado de amplas proporções, ainda que majoritariamente ocupado pelo produto estrangeiro (AMANCIO, 2000, p. 56).

A experiência bem-sucedida da Embrafilme nos anos de Farias traz à tona a complexa relação entre cinema e Estado em regimes autoritários, questão tratada no último capítulo da presente tese.

A DCDP, órgão subordinado ao Ministério da Justiça responsável pela censura das produções artísticas durante a ditadura, passou a existir com esse nome em 1973, a partir da reestruturação do antigo Serviço de Censura de Diversões Públicas, por sua vez criado em 1946, no contexto da redemocratização pós-Estado Novo.

Ao contrário do que se pode pensar, portanto, a censura às diversões públicas (cinema, rádio, música, teatro, televisão etc.) no Brasil não é exclusividade dos períodos ditatoriais (1937 a 1945 e 1964 a 1985). Vale destacar, aliás, que o setor censório do regime militar instaurado em 1964 utilizou-se não só de um órgão de censura criado em período democrático, como também de legislação desse mesmo período – o Decreto 20.493 de janeiro de 1946, que vigorou até 1985 e embasou a maioria das ações da Censura durante a ditadura.

No que diz respeito às relações de Farias com a DCDP, interessa ao presente trabalho a passagem dos filmes do diretor pela Censura, dentre os quais ganha destaque *Pra frente Brasil* (1982).

Pra frente Brasil é, aliás, o ponto de partida desta pesquisa. O drama político que marcou o retorno de Farias à direção, após o período na presidência da Embrafilme, ocupou as páginas de jornais e revistas por meses por ter sido proibido pela Censura, transformou-se em símbolo da luta pelo retorno à democracia num momento de abertura política e consolidou-se na memória do período como primeiro filme a falar abertamente das arbitrariedades cometidas pela ditadura que chegava ao fim – pioneirismo que cabe, na verdade, a *Paula – A história de uma subversiva* (1979) e a *E agora, José? Tortura do sexo* (1980), ainda que de fato o alcance midiático e de público

de *Pra frente Brasil* tenha sido muito superior ao dessas obras. *Como esse filme, que carrega em sua narrativa considerável carga política, e que levantou questões fortemente políticas na sociedade brasileira quando de suas primeiras exibições e tentativa de lançamento nos cinemas, se coadunaria com a trajetória profissional de Farias, cineasta acostumado a um cinema de gênero mais claramente comercial e que, além disso, havia sido funcionário bem-sucedido do governo do general Ernesto Geisel (1974-1979)?*

Para responder a essa questão, os dois primeiros capítulos têm *Pra frente Brasil* como centro das atenções: são analisados aspectos estéticos e narrativos, debatidas as possíveis posições políticas assumidas pelo filme, levantada a repercussão provocada na imprensa por sua proibição e posterior lançamento (capítulo 1) e destrinchado seu longo processo censório (capítulo 2). Nos capítulos posteriores, o escopo é alargado: a filmografia de Farias e sua gestão à frente da Embrafilme ganham a cena.

Trata-se, portanto, de uma análise da trajetória profissional de Roberto Farias, mas que se inicia no que poderia ser visto como um “ponto de chegada” dessa trajetória: o filme *Pra frente Brasil*, seu penúltimo longa-metragem para cinema. É importante considerar a colocação do historiador italiano Giovanni Levi (2006, p. 169) de que muitas das aparentes incoerências que os historiadores encontram nas trajetórias de determinados personagens se devem ao fato de que aqueles imaginam “que os atores históricos obedecem a um modelo de racionalidade anacrônico e limitado (...) [tendo] uma personalidade coerente e estável”. O esforço feito na presente pesquisa é justamente por reconhecer a inevitabilidade das incoerências na biografia de qualquer personagem, mas, ao mesmo tempo, problematizar o *estatuto de incoerência* adquirido por algumas ações do ator histórico em questão (Farias) – e, conseqüentemente, de toda uma geração de artistas que se aproximaram do Estado durante a ditadura militar

brasileira. *Será que haveria de fato incoerência entre a realização de Pra frente Brasil e a atuação de seu diretor no aparato estatal do regime autoritário?*

Nesse aspecto, ganha importância o elemento contextual, destacado por Levi (2006, p. 175) como aquele que, dentro de um determinado tipo de biografia histórica – que ele chama de *biografia e contexto* –, “permite compreender o que, à primeira vista, parece inexplicável e desconcertante”. Considerar de maneira complexa os contextos político e cultural das décadas de 1970 – “anos de ouro” da Embrafilme, presença de cineastas de esquerda dentro do aparato estatal ou sendo beneficiados por ele, gestão de Roberto Farias na empresa – e 1980 – período de produção e lançamento de *Pra frente Brasil* e de outros filmes temática e/ou esteticamente semelhantes – é fundamental para a compreensão de escolhas feitas por Farias ao longo de sua trajetória.

Como a presente pesquisa trafega pelos campos da História e do Cinema, faz-se necessária uma apresentação, ainda que breve, de algumas questões teóricas e metodológicas concernentes às relações estabelecidas entre eles. Os historiadores vêm trabalhando com filmes já há algumas décadas. O francês Marc Ferro foi um dos primeiros a propor que o cinema fosse tomado pela História como fonte e objeto possíveis, por sua capacidade de fornecer ao historiador uma contra análise das sociedades estudadas por ele. De acordo com Ferro (2010, p. 31), o filme tem potencial corrosivo e, mesmo quando controlado, testemunha sobre o momento em que foi produzido. Tal viés analítico é tentador num caso como o de *Pra frente Brasil*, filme censurado pelo poder vigente no momento de seu lançamento e que trouxe à tona aspectos latentes na sociedade brasileira de princípios dos anos 1980: em contraposição aos anseios por liberdade, a permanência da censura de temas políticos nas artes; a existência de autocensura² na produção artística brasileira, mesmo num período de

² A prática da censura interna em jornais e organizações de comunicação foi comum durante os anos da ditadura, de acordo com Beatriz Kushnir (2012). Empresas como a Rede Globo e a Editora Abril

redemocratização; o desejo de artistas e intelectuais de falar abertamente dos atos extremos do regime que terminava, mesmo quando impedidos de fazê-lo. A abordagem defendida por Ferro é produtiva para o presente trabalho nesse sentido.

No entanto, pretende-se ir além quando a tarefa é analisar *Pra frente Brasil*. Isso porque, ainda que Ferro defenda que o historiador parta das imagens ao trabalhar com o cinema,³ suas próprias análises de filmes carecem de uma preocupação primordial com a linguagem cinematográfica. Conforme destaca Eduardo Morettin (2011, p. 60), Ferro busca no filme, de maneira recorrente, a confirmação (ou negação) do conhecimento histórico previamente existente: “O filme é utilizado de forma ilustrativa, complementar, negando-o ou confirmando-o [ao saber histórico escrito]”.

Interessa a esta pesquisa partir da proposta analítica do próprio Morettin (2011, p. 42), que ressalta o desafio colocado aos historiadores de que enfrentem a questão da análise fílmica, alçando o filme ao primeiro plano de seus trabalhos sobre cinema. A proposição é que se compreenda que a linguagem fílmica também produz sentidos discursivos (políticos), não estando descolada do “enredo”, do “conteúdo” da obra analisada – descolamento com o qual Ferro parece, em alguma medida, trabalhar.

Nesse sentido, o esforço feito no presente texto é pela compreensão da narrativa de *Pra frente Brasil* a partir também das opções estéticas e de linguagem feitas por seu diretor: elementos como montagem,⁴ enquadramentos⁵ e *mise-en-scène*⁶ ganham

chegaram a montar verdadeiros aparatos internos de censura, com o intuito de evitar abordar em seus noticiários temas sabidamente espinhosos para o regime – escapando, assim, de atritos com este. Bernardo Kucinski, citado por Kushnir, acrescenta que “a autocensura determinou o padrão de controle de informação durante quinze anos de regime autoritário, sendo os demais métodos, inclusive a censura prévia, acessórios e instrumentais à implantação da autocensura” (KUCINSKI, 1998 apud KUSHNIR, 2012, p. 44).

³ “Partir da imagem, das imagens. Não buscar nelas somente ilustração, confirmação ou o desmentido do outro saber que é o da tradição escrita. Considerar as imagens como tais, com o risco de apelar para outros saberes para melhor compreendê-las. [...] o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História.” (FERRO, 2010, p. 32)

⁴ “A definição técnica da montagem é simples: trata-se de colar uns após os outros, em uma ordem determinada, fragmentos de filme, os planos, cujo comprimento foi igualmente determinado de antemão. (...) Todo filme, ou quase todo, é montado, mesmo alguns comportam poucos planos (...). Entretanto, o papel da montagem não é o mesmo em todos os filmes. A maior parte do tempo, ela tem, a princípio, uma

destaque no primeiro capítulo, assim como os diálogos estabelecidos por Farias com outros cinemas, ainda que não deixe de estar presente o que não é filme (entrevistas do diretor, matérias da imprensa sobre o filme, processo censório etc.). É claro que, como afirma o historiador Alexandre Busko Valim (2005, p. 18-20), o cinema deve ser considerado enquanto uma instituição inscrita no meio social, um fenômeno complexo em que se entrecruzam fatores de ordem estética, política, socioeconômica e sociocultural, no entanto, a busca pelo sentido do filme deve ter início no próprio filme: “Para que possamos recuperar o significado de uma obra cinematográfica, as questões que presidem o seu exame devem emergir de sua própria análise” (MORETTIN, 2011, p. 63).

E mesmo no que se refere aos elementos externos ao filme, os que exerceram uma influência mais direta em sua execução, tais como “o modo de produção, a tecnologia empregada, as tradições e o cotidiano do ofício favorecido por agentes individuais” devem ser priorizados, argumenta o pesquisador de cinema David Bordwell (2008, p. 69), entendendo que “fatores mais ‘distantes’, tais como fortes

função narrativa: a mudança de plano, correspondendo a uma mudança de ponto de vista, tem por objetivo guiar o espectador, permitir-lhe seguir a narrativa facilmente (...). No entanto, a montagem pode também produzir outros efeitos: (...) efeitos sintáticos ou de pontuação, marcando, por exemplo, uma ligação ou uma disjunção; (...) efeitos figurais, a montagem podendo, por exemplo, estabelecer uma relação de metáfora; (...) efeitos rítmicos, já que, ao fixar a duração dos planos, a montagem pode induzir ritmos fundados, por exemplo, em uma grande rapidez (...), ou, ao contrário, na lentidão se os planos são pouco numerosos e eles mesmos lentos (...); efeitos plásticos (...) entre outros” (AUMONT & MICHEL, 2003, p. 195-197).

⁵ “(...) as palavras ‘enquadrar’ e ‘enquadramento’ apareceram com o cinema, para designar o conjunto do processo, mental e material, pelo qual se chega a uma imagem que contém um certo campo visto de um certo ângulo” (AUMONT & MICHEL, 2003, p. 98-99).

⁶ “Locução que surgiu, em francês, no início do século XIX, para designar a atividade daquele que, bem mais tarde (em 1874) seria chamado de diretor (*‘metteur’ en scène*).” Aumont e Marie apresentam no verbete em questão a trajetória do termo *mise-en-scène* na história do cinema, com destaque para sua forte positividade a partir da década de 1950, quando críticos franceses passam a utilizá-lo para reforçar “a ideia do cinema como arte dos corpos figurados em seu ‘verdadeiro’ meio”, tornando-se “uma noção central da arte do filme” (AUMONT & MICHEL, 2003, p. 79-80). De acordo com David Bordwell, “a *mise-en-scène* compreende todos os aspectos da filmagem sob a direção do cineasta: a interpretação, o enquadramento, a iluminação, o posicionamento da câmera. (...) O termo também se refere ao resultado na tela: a maneira como os atores entram na composição do quadro, o modo como a ação se desenrola no fluxo temporal” (BORDWELL, 2008, p. 33).

pressões culturais ou demandas políticas, podem manifestar-se somente através dessas circunstâncias próximas, nas atividades dos agentes históricos que criam um filme”.

Segue-se com Bordwell (2008, p. 310) em sua defesa de que “as obras de arte carregam vestígios das decisões. O artista faz escolhas de forma, material, instrumento e técnica e muitos desses fatores são definidos dentro das tradições das práticas artísticas”, daí a centralidade assumida aqui pela figura de Roberto Farias e pelos diálogos estabelecidos entre o cineasta, em *Pra frente Brasil*, e determinadas tradições cinematográficas. Bordwell (2008, p. 327) explica o porquê do foco no diretor quando se analisa um filme, mesmo reconhecendo o cinema como uma arte produzida coletivamente:

Naturalmente, muitas decisões são partilhadas com roteiristas, produtores, diretores de arte, diretores de fotografia, equipe, montadores, engenheiros de som e outros, embora tais contribuições geralmente não sejam documentadas. [...] atribuí a palavra final aos diretores porque: [...] o processo decisório final sobre a encenação está quase sempre na mão do diretor, seja qual for o aporte criativo da equipe; e [...] como uma opção predeterminada, supomos que o diretor é o “filtro final” para quase todas as escolhas enfrentadas durante as filmagens.

Bordwell (2008, p. 330) ressalta que “o diretor cria dentro das normas e formas disponíveis no ambiente cinematográfico e dentro das possibilidades das mídias afins que podem ser incorporadas”. No entanto, acredita que “artistas individualmente fazem diferença” e que “diretores específicos podem criar obras de arte singulares”. Assim, mesmo seguindo as tradições cinematográficas e de narrativas genéricas, há possibilidade de autonomia relativa do artista. Nesse sentido, Bordwell se aproxima de Levi (2006, p. 179-180), quando este afirma que “nenhum sistema normativo é suficientemente estruturado para eliminar qualquer possibilidade de escolha consciente, de manipulação ou de interpretação das regras, de negociação”. O movimento realizado

no presente trabalho é justamente este: considerar sempre a importância dos diferentes contextos históricos/ políticos/ culturais/ artísticos em que Farias esteve inserido, mas nunca perder de vista a possibilidade de atuação relativamente autônoma deste.

A colocação de Farias como principal responsável pelas escolhas estéticas e narrativas de *Pra frente Brasil* é reforçada por sua presença na escrita do roteiro e na produção executiva do filme. Além disso, *Pra frente Brasil* é uma coprodução da empresa de seu diretor, a R. F. Farias Produções Cinematográficas.

O movimento que perpassa a construção da presente tese é o de buscar compreender, primeiramente, a narrativa de *Pra frente Brasil*, não apenas especificando os temas que ela aborda, mas também como os aborda, dando devido destaque às escolhas estéticas realizadas por Farias na obra em diálogo com outros cinemas. O trabalho que se busca realizar passa pela decomposição textual da narrativa de *Pra frente Brasil*, discutindo algumas de suas sequências-chave através das falas dos personagens que se movem em cena e também do como se dá esse movimento, dos cortes e dos enquadramentos escolhidos por Farias. Aí sim é possível passar ao contexto de produção que envolveu a obra: entender o funcionamento da censura ao cinema no período em questão e acompanhar todo o trâmite de liberação para exibição comercial do referido filme; buscar a repercussão desse processo na grande imprensa e os posicionamentos assumidos então pelo diretor Roberto Farias, justificando determinados caminhos narrativos e políticos seguidos durante a realização de *Pra frente Brasil*; compreender a trajetória profissional de Farias e investigar suas possíveis influências na opção por esses caminhos. O esforço principal é, portanto, de construção de uma análise complexa do filme, de seus realizadores e do momento de sua produção, mantendo algum grau de sofisticação no tráfego entre texto (fílmico) e contexto.

Por fim, como a ditadura brasileira é também objeto deste trabalho, vale tecer, ainda nesse preâmbulo, algumas considerações a respeito de uma polêmica historiográfica sobre o período, em voga já há cerca de uma década, justificando assim os caminhos seguidos no presente texto. A polêmica em questão é aquela concernente às terminologias utilizadas para definir os anos da ditadura. Convivem hoje na historiografia, com algum grau de atrito, ao menos três correntes interpretativas que chegam a termos diferentes para se referirem ao período autoritário: a primeira caracteriza o golpe de Estado ocorrido em 1964 como “civil-militar”, ao passo que a ditadura decorrente dele teria sido majoritariamente “militar”, devido ao afastamento das esferas decisórias, pelos militares, dos líderes civis que tomaram parte na derrubada do presidente João Goulart; a segunda busca reforçar o apoio de importantes setores da sociedade brasileira ao golpe e ao regime que se seguiu, optando, assim, por caracterizar ambos como “civis-militares”; já a terceira, de viés marxista, busca precisar quais teriam sido esses civis envolvidos no golpe e na ditadura, aplicando um corte classista na análise para chegar ao termo “ditadura empresarial-militar”. Por se dirigirem a aspectos diversos que compõem a realidade histórica brasileira do período (o controle do Estado no caso da primeira, as organizações sociais no caso da segunda e o processo econômico no caso da terceira), as três vertentes têm contribuições a fazer ao conhecimento do passado recente do país.

Talvez a maior limitação dos trabalhos que optam pela denominação “ditadura empresarial-militar” esteja em, ao eleger para análise os setores que se incorporaram ao Estado a partir de um projeto econômico (MELO, D., 2012), perder de vista aqueles que participaram ativamente do golpe e/ou do regime a partir de motivações não-econômicas (a Igreja Católica, as associações de mulheres de classe média e os líderes

políticos civis são exemplos nesse sentido).⁷ Além disso, parece haver nessa vertente uma preocupação excessiva com supostos riscos de aproximação entre o discurso de historiadores que buscam mapear o apoio social ao regime ditatorial e a fala de militares e ex-militares que disputam publicamente a memória do período.⁸ Tal preocupação é compreensível num cenário de lutas políticas ferrenhas em torno de um passado ainda muito próximo e politicamente influente, mas vale questionar até que ponto o historiador deve pautar seu trabalho nela, abrindo mão de reconhecer que, dentre os civis, não foram só os empresários que participaram do golpe e da ditadura. Os historiadores são colocados, aqui, *sob alta vigilância*, conforme reflete Pierre Laborie (LABORIE,⁹ 1994 apud ROLLEMBERG, 2009). Por fim, o esforço por classificar pejorativamente de *revisionistas* os historiadores da vertente “civil-militar” soa injusto com trabalhos sérios e complexos, que passam longe de tentar encontrar qualquer justificativa para a ditadura no apoio social que foi dado a ela – algo que Demian Bezerra de Melo, por exemplo, parece querer afirmar.¹⁰

⁷ Marcos Napolitano (2014, p. 72-73) destaca a composição dos ministérios ao longo do regime militar: “(...) 23 [dos ministros] eram professores universitários, com atuação nas universidades católicas e na Universidade de São Paulo, principalmente. Direito, Engenharia, Medicina e Economia foram as áreas de formação que mais forneceram quadros (30, 26, 7 e 6, respectivamente). Outro dado que mostra certa regularidade na escolha do primeiro escalão: 17 militares ou ex-militares ocuparam ministérios de perfil civil; entre os quadros que tinham ou tiveram alguma passagem pelo setor privado, 8 vinham do setor financeiro, 7 do setor automotivo, 5 da construção civil e 4 do setor de saúde. Entre os que tiveram passagem pela política partidária pré-golpe, 10 nomes vieram da UDN, 9 do PSD, 3 do PDC. A composição do novo governo, portanto, revelava as forças da coalizão golpista e já sinalizava a tendência dos ministérios do regime militar como um todo: a combinação de tecnocratas para gerir a economia, militares nas áreas estratégicas (transportes, energia e comunicação) e magistrados para os ministérios ‘ideológicos’ (justiça e educação)”. No entanto, Melo prioriza apenas os tecnocratas da economia para denominar a ditadura como “empresarial-militar”.

⁸ Segundo Demian Bezerra de Melo: “Daniel Aarão Reis (...) convida a que seja retomada a atmosfera da época do golpe para que se entendam como as multidões que marcharam contra as reformas de base de Jango temiam a instauração do comunismo e por isso teriam aceitado apoiar aquela ação, optando pelo que acreditavam ser um ‘mal menor’. Trata-se de um tipo de argumentação que lembra os mesmos argumentos utilizados pelos militares de pijama como o ex-coronel Jarbas Passarinho, ou eminências ‘civis’ do regime como o ex-ministro do Planejamento, Roberto Campos.” Em seguida, citando o historiador Renato Lemos, Melo reitera essa argumentação: “(...) o autor [Lemos], entre diversas críticas que aqui incorporamos, lembrou que o apoio ‘civil’ ao golpe e a ditadura ‘é uma informação muito utilizada por segmentos militares para legitimá-los – ao golpe e à ditadura” (MELO, 2012a, p. 40).

⁹ LABORIE, Pierre. *Historiens sous haute surveillance*. *Esprit*, Paris, n. 198, jan. 1994.

¹⁰ “Ao distribuir a ‘culpa’ ao conjunto da sociedade (a esquerda e a direita, os torturados e os torturadores, os que deram o golpe e os que o sofreram) tal *revisionismo histórico* acaba por incorrer, no campo [da] construção do conhecimento histórico, no mesmo tipo de mistificação conservadora que engendrou a Lei

O historiador Daniel Aarão Reis, figura de proa da segunda vertente listada – contra a qual os historiadores marxistas se debatem – opta pelo termo “ditadura civil-militar” por acreditar que o apagamento da participação civil no regime se deve a um exercício de memória da sociedade brasileira, na tentativa de se autodesculpar por seu apoio à solução autoritária em 1964. De acordo com Aarão Reis (2014, p. 8),

Em vez de abrir amplo debate sobre as bases sociais da ditadura, escolheu-se um outro caminho, mais tranquilo e seguro, avaliado politicamente mais eficaz, o de valorizar versões memoriais apaziguadoras onde todos possam encontrar um lugar. Desde os anos 1980, para a elaboração da conciliação nacional e de um pacto democrático, tendeu a predominar a versão de que a sociedade brasileira apenas suportara a ditadura, como alguém que tolera condições ruins que se tornaram de algum modo inevitáveis, mas que, cedo ou tarde, serão superadas, como estava, de fato, acontecendo.

Talvez essa definição peque pela falta de precisão sobre quem seriam esses setores civis aliados da ditadura – ainda que essa precisão desejada não tenha que necessariamente aparecer através do corte classista proposto por Melo e Lemos –, o que poderia produzir a impressão de que toda a sociedade brasileira, ou a maior parte dela, apoiou o golpe e a ditadura, quando pesquisas recentes vêm mostrando que, ao menos no caso do golpe, não foi bem isso que ocorreu, já que os índices de popularidade de João Goulart em 1964 eram consideráveis.¹¹ Ainda assim, os esforços dessa vertente – em grande medida sintonizada com historiadores europeus que vêm buscando entender

de Anistia e o pacto de conciliação que presidiu a transição para o atual regime democrático brasileiro.” Idem (grifo do autor). Essa conclusão a que chega Melo é mais uma demonstração da imprecisão de sua reflexão sobre os trabalhos que adotam a terminologia “ditadura civil-militar”, já que estes, em momento algum, igualam “torturados e torturadores, os que deram o golpe e os que o sofreram”.

¹¹ “No caso do apoio de parte da sociedade ao golpe de 1964, por exemplo, há complicadores. Se, por um lado, a imprensa, a Igreja Católica e parte da classe média – além dos empresários – apoiaram a derrubada de Goulart, existem, por outro lado, pesquisas confiáveis que mostram que a sociedade apoiava o presidente. Segundo o Ibope (que foi criado em 1942), às vésperas do golpe, Goulart tinha razoável apoio popular. O instituto doou acervo da época à Unicamp e o historiador Luiz Antônio Dias tem trabalhado o material. Segundo ele, as chances de vitória de Goulart seriam grandes no caso de o presidente disputar a reeleição em 1965. Contava com mais da metade das intenções de votos na maioria das capitais pesquisadas, perdendo para Juscelino Kubitschek apenas em Belo Horizonte e Fortaleza. 55% dos paulistanos entrevistados consideravam as medidas anunciadas no Comício da Central por Jango muito importantes para o povo. Em junho de 1963, Goulart era aprovado por 66% da população de São Paulo, mais do que o índice obtido pelo governador Adhemar de Barros (59%) e pelo prefeito Prestes Maia (38%). Pouco antes do golpe, a proposta de reforma agrária obteve apoio superior a 70% em algumas capitais e 72% da população apoiava o governo de João Goulart” (FICO, 2014, p. 8-9).

a complexidade dos regimes autoritários em países como Alemanha, França e Itália na primeira década do século XX¹² – por problematizar as construções de memória acerca da ditadura e por compreender as bases sociais do regime são fundamentais para o avanço da historiografia recente sobre o período.

Já a primeira vertente listada, que, focando na análise do Estado entende que o golpe civil-militar gerou um regime ditatorial que se tornou, em não muito tempo, militar, contribui com esse debate ao argumentar que “não é o apoio político que determina a natureza dos eventos da história, mas a efetiva participação dos agentes históricos em sua configuração” (FICO, 2014, p. 9), destacando o protagonismo de líderes civis no movimento que derrubou Goulart, o que não teria ocorrido posteriormente, na consolidação do regime. Para Fico (2014, p. 9-10),

(...) é correto designarmos o golpe de Estado de 1964 como civil-militar: além do apoio de boa parte da sociedade, ele foi efetivamente dado também por civis. Governadores, parlamentares, lideranças civis brasileiras – e até o governo dos Estados Unidos da América – foram conspiradores e deflagradores efetivos, tendo papel ativo como estrategistas. Entretanto, o regime subsequente foi eminentemente militar e muitos civis proeminentes que deram o golpe foram logo afastados pelos militares justamente porque punham em risco o seu mando. É verdade que houve o apoio de parte da sociedade também à ditadura posterior ao golpe – como ocorreu durante o período de grande crescimento da economia conhecido como “milagre brasileiro”

¹² Sobre o caso francês, ver, por exemplo: AZÉMA, Jean-Pierre & BÉDARIDA, François. *La France des années noires*. 1- De la défaite à Vichy. 2ème ed. Paris, Seuil, 2000; BÉDARIDA, François. L’histoire de la Résistance: lectures d’hier, chantiers de demain. *Vingtième Siècle*, n. 11, juillet-septembre, 1986; LABORIE, Pierre. *Les Français des années troubles*. De la guerre d’Espagne à la Libération. Paris, Seuil, 2003; LABORIE, Pierre. Os franceses do pensar-duplo. In: ROLLEMBERG, Denise & QUADRAT, Samantha Viz. *A construção social dos regimes autoritários*. Legitimidade, consenso e consentimento no Século XX. Vol. 1: Europa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010; LABORIE, Pierre. *Les Français sous Vichy et l’Occupation*. Toulouse, Éditions Milan, 2003; RIOUX, Jean-Pierre. *La vie culturelle sous Vichy*. Bruxelas, Éditions Complexe, 1990; ROUSSO, Henry. *Le Syndrome de Vichy de 1944 à nos jours*. 2ª ed. Paris, Seuil, 1990; SEMELIN, Jacques. “Qu’est-ce que ‘résister’?”, in *Esprit*. Paris, n. 198, janvier 1994; SEMELIN, Jacques. *Sans armes face à Hitler*. La résistance civile en Europe, 1939-1943. Paris, Payot, 1998. Sobre o caso alemão, ver: GELLATELY, Robert. *Apoiando Hitler*. Consenso e coerção na Alemanha nazista. Rio de Janeiro: Record, 2011; KOEHN, Barbara. *La Résistance allemande contre Hitler, 1933-1945*; KERSHAW, Ian. *L’Opinion allemande sous le nazisme en Bavière*. 1933-1945. Paris, Éds. CNRS, 2002. Sobre o caso italiano, ver: MUSIEDLAK, Didier. O fascismo italiano: entre consentimento e consenso. In: ROLLEMBERG, Denise & QUADRAT, Samantha Viz. *A construção social dos regimes autoritários*. Legitimidade, consenso e consentimento no Século XX. Vol. 1: Europa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010; PAVONE, Claudio. *Une guerre civile*. Essai historique sur l’éthique de la Résistance italienne. Paris, Éditions du Seuil, 2005.

–, mas (...) não me parece que apenas o apoio político defina a natureza de um acontecimento (...). Por isso, admito como correta a expressão ‘golpe civil-militar’, mas o que veio depois foi uma ditadura indiscutivelmente militar.

Para Carlos Fico (2014, p. 119), a história da ditadura brasileira é também a história da chamada “linha dura” das Forças Armadas, cuja ascensão ao poder já no governo do general Castelo Branco (1964-1967) teria definido a predominância do poder militar sobre os apoios civis do regime. Talvez o gargalo interpretativo nesse caso seja o pouco destaque dado a grupos que compuseram os governos ditatoriais em setores como o econômico (como destaca a vertente marxista) e o legislativo, já que a manutenção do Congresso Nacional funcionando ao longo da ditadura sob a égide do bipartidarismo foi além da mera manipulação política que muitos buscaram enxergar, com as disputas eleitorais parlamentares representando não só importante espaço de legitimação para o regime, como também meio de formação política para toda uma geração de brasileiros.

De acordo com Alessandra Carvalho (2010, p. 223), a continuidade das eleições para o Poder Legislativo teria criado um canal de relações entre o regime e a sociedade, ainda que de fato existissem limitações impostas pelo autoritarismo. A historiadora busca romper com a visão de que a existência de partidos políticos durante a ditadura representava mero jogo de ilusão promovido pelo regime:

Em algumas investigações, como as de [Rodrigo Patto Sá] Motta sobre o MDB e de [Lúcia] Grinberg sobre a Arena, (...) os autores puderam identificar uma ação constante dos políticos, governistas ou da oposição, no sentido de enfrentar e ampliar os limites impostos pelo governo autoritário, reforçar a legitimidade de seus mandatos populares e estabelecer laços com grupos, organizados ou não, buscando enraizar socialmente seus partidos e atuar como representantes. [Assim] o que se constata é a existência de uma atuação incessante dos políticos por meio da qual as relações com o Estado autoritário são marcadas por enfrentamento, negociação, diálogo e influência (CARVALHO, 2010, p. 227).

O sistema bipartidário criado pelo regime não seria, no fim das contas, tão inócuo. Carvalho ressalta que ocorreu, entre as décadas de 1960 e 1980, um crescimento de 51% no número de eleitores no Brasil, do que seria possível concluir que “um grande número de cidadãos brasileiros teve suas primeiras experiências com eleições, votos e candidatos sob o sistema bipartidário criado pelos governos militares”. O regime buscava, nesse sistema eleitoral de grande porte, conquistar “legitimidade, apoio e consentimento da sociedade” (CARVALHO, 2010, p. 224). E por maiores que fossem os limites existentes, esse eleitorado participou da vida política do país naqueles anos, promovendo, a partir de 1974, vitórias da oposição legalizada (MDB) em pleitos legislativos. A eleição de 1974 (e o crescimento do MDB advindo daí)

(...) explicitou a emergência de uma nova dinâmica política e eleitoral, marcada por uma intensificação dos debates públicos, pela identificação de bases sociais e geográficas diferenciadas para Arena [partido situacionista] e MDB e pela maior mobilização social. Nesse sentido, a artificialidade debitada aos partidos criados em 1965 [com o Ato Institucional número 2] perdeu cada vez mais espaço diante dos aspectos renovados das atividades político-partidárias (CARVALHO, 2010, p. 238).

Não parece haver dúvidas, portanto, de que a ditadura foi, de fato, “civil-militar”, tanto no sentido de que importantes elites políticas e econômicas compuseram o regime ao lado dos militares quanto naquele que se refere à participação de amplos setores da sociedade na lógica institucional deste. Resta, no entanto, uma dúvida: seria possível no Brasil das décadas de 1960 e 1970 um regime puramente militar, que excluísse totalmente os civis de suas searas e das esferas decisórias? Nesse sentido, reconhecendo a complexidade do período em questão e as múltiplas contribuições trazidas pelas diferentes linhas interpretativas sobre este, opta-se aqui pelo uso da tradicional terminologia *ditadura militar*. Não para isentar a sociedade brasileira, ou alguns setores dela, de apoio e participação na ditadura, mas por entender que tal

definição marca a especificidade do regime em questão (e das demais ditaduras militares instaladas na América do Sul nas duas décadas seguintes), que, apesar de realmente alicerçado em bases sociais e contando com a participação de civis em diferentes instâncias, tinha em seu centro de poder as Forças Armadas brasileiras.

Tal escolha leva a presente pesquisa a um outro posicionamento perante outra polêmica historiográfica que envolve os trabalhos de Daniel Aarão Reis: os marcos cronológicos da ditadura brasileira. Para o historiador, o regime ditatorial teria existido de fato entre 1964 e 1979 (ano em que foram revogadas as leis de exceção sobre as quais a ditadura se alicerçava), com o período subsequente (até 1988) sendo caracterizado por uma transição democrática, terminada com a promulgação da nova Constituição. Para Reis (2014, p. 125), em 1979 o Brasil voltou a ser um Estado de direito, com o país deixando

de ser regido por uma ditadura – predomínio de um Estado de exceção, quando prevalece a vontade, arbitrária, dos governantes, que podem fazer e desfazer leis – sem adotar de imediato, através de uma Assembleia eleita, uma Constituição democrática. Em outras palavras: no período de transição *já* não havia ditadura, mas *ainda* não existia uma democracia.

A tese do historiador só faz sentido quando se adota a terminologia “ditadura civil-militar”, a partir da qual pouco importaria se entre 1979 e 1985 o Brasil ainda tinha um presidente militar (general João Baptista Figueiredo), o que, como já explicitado, não é o caso desta tese. Assim, mais uma vez, se trabalha aqui com a cronologia tradicional dos 21 anos de ditadura (1964-1985), ainda que reconhecendo a propriedade do argumento apresentado por Daniel Aarão Reis (2014, p. 127) para propor um novo recorte:

No Brasil, formou-se ampla coligação de interesses e vontades a favor da ideia de que a ditadura teria se encerrado em 1985. Na base dessa verdadeira *frente* social, política e acadêmica, estava uma ideia-força

de modo nenhum respaldada pelas evidências – a de que a ditadura fora obra apenas dos militares, reconstruídos como bode expiatórios, responsáveis únicos pela *noite escura* e pelos *anos de chumbo*. (...) embora os militares tenham sido protagonistas – inegáveis – de primeiro plano, tendo exercido sempre a Presidência da República, além de inúmeros outros papéis relevantes, a ditadura nunca foi obra exclusivamente sua.

Considerando 1982/1983 parte ainda da ditadura brasileira ou do período de transição para a democracia, o arbítrio censório continuou presente no cotidiano dos artistas, como mostram os casos de *Pra frente Brasil* e outros filmes (destacados no capítulo 2). Representar os “anos de chumbo” naqueles anos ainda era um problema, fosse o regime estritamente ditatorial ou não.

A presente pesquisa trabalhou com análise fílmica e fontes documentais, fazendo uso de material de imprensa digitalizado e disponibilizado nos portais Memória do Cinema Brasileiro (www.memoriacinebr.com.br) e Acervo Digital Veja (<http://acervoveja.digitalpages.com.br/home.aspx>) e na Cinemateca Brasileira, em São Paulo, bem como de documentação da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), armazenada no Arquivo Nacional, em Brasília. Foram consultados também o Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro e o Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro – no primeiro caso, para localizar possível documentação da polícia política sobre Roberto Farias; no segundo, para ter acesso a uma entrevista específica com o cineasta, realizada em 1999. Foi utilizada também vasta bibliografia sobre a ditadura militar brasileira, o cinema brasileiro durante os anos autoritários, a representação¹³ da

¹³ “Utilizada em numerosos e variados contextos, a palavra designa sempre uma operação pela qual se substitui alguma coisa (em geral ausente) por outra, que faz as vezes dela. Esse substituto pode ser de natureza variável: uma imagem (representação pictórica, fotográfica, cinematográfica), uma performance em um palco (representação teatral) etc. No que concerne à representação por imagens, a questão principal foi, no mais das vezes, a de decidir se ela punha em jogo atitudes humanas inatas e universais, ou, ao contrário, atitudes culturais, adquiridas e particulares. (...) No cinema, a representação implica dois momentos, inextricavelmente ligados: (...) a passagem de um texto, escrito ou não, à sua materialização por ações em lugares agenciados em cenografia (tempo da encenação); (...) a passagem dessa representação, análoga à do teatro, a uma imagem em movimento, pela escolha de enquadramentos e pela construção de uma sequência de imagens (montagem). Essa duplicação do processo representativo

ditadura pelo cinema, a censura às diversões públicas e à imprensa durante o regime em questão, a Embrafilme e as relações do cinema com o Estado no Brasil.

A presente tese está dividida em quatro capítulos. No primeiro, faz-se análise meticulosa do filme *Pra frente Brasil*, destacando aspectos estéticos e destrinchando sua narrativa, mapeando também seus diálogos (aproximações e afastamentos) com outros cinemas: *thrillers* e filmes políticos internacionais como os de Alfred Hitchcock e Costa-Gavras, filmes policiais brasileiros, o Cinema Novo e outros exemplares de um cinema político sobre a ditadura militar, produzido entre os anos de 1979 e 1984. Nesse caminho, busca-se interpretar os posicionamentos políticos assumidos por Roberto Farias em *Pra frente Brasil*, mantendo o filme em constante diálogo com o extra-fílmico (entrevistas de Farias e críticas e reportagens na imprensa).

O segundo capítulo é voltado para a análise do processo censório de *Pra frente Brasil* e para a compreensão do funcionamento da censura às diversões públicas durante a ditadura. São colocados ao lado da documentação envolvendo a interdição do filme de Farias outros casos de obras produzidas nos anos da abertura política (1979-1985) que têm a ditadura militar como tema de suas narrativas. O objetivo é, partindo do caso específico de *Pra frente Brasil*, debater a permanência de uma censura às artes de viés estritamente político naquele contexto de suposto afrouxamento da repressão.

Terceiro e quarto capítulos têm Roberto Farias como interesse principal, analisando, filme a filme, sua carreira como cineasta, bem como sua atuação como diretor-geral da Embrafilme no governo Geisel (capítulo 4).

estimulou comparações do cinema com a pintura (na qual o segundo tempo é o único acessível). (AUMONT & MARIE, 2003, p. 255-256).

1. *Pra frente Brasil: exegese de um filme*

Busca-se, no presente capítulo, analisar detalhadamente o filme *Pra frente Brasil* (1982), destacando os diálogos estéticos e narrativos estabelecidos por ele com outros cinemas (nacionais e internacionais), bem como os posicionamentos políticos assumidos pelo diretor Roberto Farias ao filmar, nos momentos finais da ditadura militar brasileira, uma história que se passa nos anos mais violentos desse mesmo regime.

O capítulo encontra-se dividido em quatro seções: na primeira, a narrativa de *Pra frente Brasil* é apresentada de maneira detalhada; na segunda, são discutidas possíveis aproximações entre o filme de Farias e o cinema político do cineasta grego Costa-Gavras, e a utilização, pelo diretor brasileiro, de artifícios narrativos de identificação entre público e personagens que permitiriam comparar sua obra com algumas produções de Alfred Hitchcock; na terceira seção, *Pra frente Brasil* surge em seus diálogos com o cinema nacional, especialmente seus exemplares que também buscaram representar a ditadura, especialmente em seus “anos de chumbo”¹⁴ (mas não somente, já que, para efeito de comparação, dedica-se algumas páginas aos primeiros filmes produzidos sobre tal regime, ainda no calor do golpe de Estado de 1964, como *O desafio*, de 1965, e *Terra em transe*, de 1967); já na quarta, se discute alguns elementos do discurso político que emerge do longa-metragem de Farias, especialmente a inserção desse discurso no contexto de produção da obra (período da abertura política, anos finais do longo e lento processo de transição para a democracia no Brasil).

¹⁴ Costuma-se utilizar a terminologia *anos de chumbo* para o período da ditadura militar de mais dura repressão aos setores opositores, qual seja, entre o final de 1968 (quando da edição do Ato Institucional número 5, em 13 de dezembro) e o início da distensão lenta, gradual e segura, com a chegada do general Ernesto Geisel à Presidência da República, em 1974. O termo aparece entre aspas no presente texto pela compreensão de que se construiu uma memória sobre tal período que promove o apagamento do apoio de importantes parcelas da população ao regime, mesmo em sua face mais dura, mantendo os brasileiros como vítimas indefesas nas mãos do arbítrio militar. Como destaca Daniel Aarão Reis (2004, p. 41-42), os *anos de chumbo* foram também, para muitos – beneficiados pelo progresso material proporcionado pelo projeto econômico de modernização do país colocado em prática pelo regime –, *anos de ouro*.

É importante destacar que, em todas as seções, busca-se evitar a construção de um texto estanque, que poderia perder de vista o objetivo central do capítulo, que é analisar a narrativa de *Pra frente Brasil* e o discurso político presente nela. Por isso, as referências a outras obras aparecem sempre no intuito de compará-las ao filme de Roberto Farias, para que os diferentes elementos que compõem tal discurso venham à tona conforme a análise caminha – construindo-se, ao longo do texto, um olhar mais amplo sobre as opções políticas de Farias em *Pra frente Brasil*.

1.1. A narrativa de *Pra frente Brasil*

Pra frente Brasil narra a história de Jofre (Reginaldo Faria), cidadão de classe média que, tido por “terrorista”, é sequestrado por um grupo de extrema-direita que passa a torturá-lo barbaramente enquanto sua família busca notícias de seu paradeiro. O pano de fundo é a Copa do Mundo de futebol de 1970, com a população embalada e envolvida pelas sucessivas vitórias da Seleção. Inicia-se aqui uma descrição sucinta da narrativa de *Pra frente Brasil* para, em seguida, analisar-se mais detidamente algumas de suas sequências-chave e tentar compreender o(s) discurso(s) político(s) presente(s) na obra.

O filme tem início em um aeroporto de São Paulo, onde os personagens Jofre (Reginaldo Faria), Miguel (Antônio Fagundes), seu irmão, e Marta (Natália do Valle), sua esposa, são apresentados. Precisando chegar mais cedo no Rio de Janeiro, Jofre troca de voo com Miguel e, no avião, conhece Sarmento (Cláudio Marzo), com quem conversa sobre a Copa do Mundo de futebol que está prestes a começar. Ao chegarem ao Rio de Janeiro, Jofre e Sarmento decidem compartilhar uma corrida de táxi até o centro da cidade, o que acaba decidindo o destino do primeiro: o táxi é perseguido por um grupo de extrema-direita numa Veraneio azul e, após tiroteio que mata Sarmento e o

motorista, Jofre é sequestrado. Sarmento era guerrilheiro e seu acompanhante no carro foi tomado por companheiro de luta contra a ditadura.

Começa a Copa do Mundo. Brasil e Tchecoslováquia se enfrentam. Vitória de virada da Seleção. Miguel, já no escritório no qual ele e Jofre trabalham, assiste à partida com outros colegas, que acabam interrompidos pela chegada inesperada de seu patrão, Dr. Geraldo Braulen (Paulo Porto). Numa rápida fala, Miguel demonstra ter algum conhecimento da realidade vivida pelo país, ao fazer referência à existência de guerrilha no país e ao silêncio dos jornais. Mas o futebol é mais importante para ele. Terminada a partida, Miguel celebra a vitória brasileira num bar, onde recebe ligação de Marta questionando-o sobre o paradeiro de Jofre.

Tem início o interrogatório de Jofre. Enquanto nega conhecer Sarmento (a quem os homens que o sequestraram se referem como Resende), ele é pendurado de ponta cabeça e torturado com socos e choques elétricos. Ao mesmo tempo, Marta é abordada em casa por um policial, que intima Jofre para depor; Miguel, por sua vez, se encontra em seu apartamento com Mariana (Elizabeth Savalla), sua jovem namorada que põe fim ao relacionamento do casal. Como Sarmento, ela faz parte da luta armada contra a ditadura e pretende se dedicar ao combate. Marta, apreensiva com o sumiço do marido, chega à casa de Miguel. Mariana vai embora.

No dia seguinte, Marta e Miguel vão à polícia e são interrogados. Lá descobrem que Jofre parece ter se envolvido num suposto acidente de táxi no dia anterior, no qual dois homens morreram e um terceiro desapareceu, sendo que seu cartão foi encontrado na mão de um dos mortos. Após insinuações do delegado de que Jofre está escondido e de que Miguel e Marta sabem onde, os dois iniciam a busca pelo desaparecido. Procuram por ele em dois hospitais, em vão. Enquanto isso, Jofre, já bastante machucado, continua sendo interrogado pela equipe do Dr. Barreto (Carlos Zara), que

busca identifica-lo como um homem que aparece ao lado de Sarmiento/Resende em fotografias. Diante da resistência de Jofre, Dr. Barreto volta a torturá-lo.

Após receberem telefonema do Instituto Médico Legal informando que foi encontrado cadáver de um homem parecido com Jofre, Marta e Miguel se dirigem até o local para confirmar a identidade do morto. Não é Jofre. Desesperado com esse mistério, Miguel pede a Rubens (Luiz Armando Queiroz), colega de trabalho seu e de seu irmão, que entre em contato com um tio general do Exército, para que ele os ajude a descobrir o paradeiro do desaparecido. Rubens promete que irá fazê-lo, mas na verdade não quer se envolver na história, e passa a postergar o atendimento do favor pedido por Miguel.

Caminhando pelas ruas do Rio de Janeiro, Miguel se depara, num bar, com Moreira, o delegado de polícia que está investigando o caso. Eles conversam e são interrompidos por um garçom que afirma que o suposto acidente com o táxi foi, na verdade, uma emboscada, com direito a tiros de metralhadora. Moreira ameaça o garçom, que se dispõe a testemunhar sobre o que viu, e convida Miguel para uma caminhada, ao longo da qual ele afirma que é muito provável que o caso passe à alçada da Polícia Federal, que seria bem mais eficiente em suas investigações.

Marta retorna ao Instituto Médico Legal se passando por esposa de um homem morto identificado como Sarmiento. Diante do cadáver de Sarmiento/Resende, ela não o identifica como sendo de seu esposo e é reconhecida por um funcionário do local. Ao sair, passa a ser perseguida, entra em contato com Miguel, e acaba presa. Na delegacia, ela e Miguel são novamente interrogados e questionam o delegado sobre o desaparecimento do garçom que se dispusera a testemunhar sobre o caso. Marta e seu cunhado são liberados.

De volta à empresa, Miguel tenta, ao lado de Rubens, conseguir a ajuda de Dr. Geraldo na busca por Jofre. Diante da resistência do patrão, o funcionário acaba se exaltando e é demitido, junto com Jofre. Em seguida, Geraldo recebe em sua sala um homem chamado Garcia (Ivan Cândido).

Jofre continua sendo torturado pela equipe do Dr. Barreto. Tem início outra partida do Brasil na Copa do Mundo do México, contra o Peru, e os torturadores deixam o cárcere para assistir a mais uma vitória da Seleção. Sozinho, Jofre discursa sobre sua inocência e o absurdo a que está sendo submetido. Enquanto isso, Miguel, Rubens e Vera, secretária do Dr. Geraldo, assistem ao jogo num bar. Miguel questiona Vera sobre quem seria Garcia e ela desconversa. Após o término da partida, Miguel encontra por acaso com Mariana na rua, acompanhada de Zé Roberto (Luiz Mário Farias), outro guerrilheiro. Ela evita Miguel e segue com seu companheiro.

Marta vai até a casa da esposa do Dr. Geraldo pedir ajuda. A Sra. Braulen (Neuza de Amaral) demonstra reticência e finge para Marta que irá conversar com seu marido para ajudá-la. Ela ainda comenta com a esposa de Jofre sobre os perigos dos tempos em que estão vivendo, em que existiria até uma lista de empresários a serem sequestrados pelos “subversivos”.

De volta ao seu apartamento, Miguel é detido por dois homens e levado até o DOPS. Lá, é interrogado por delegado que o questiona sobre seus conhecimentos acerca da censura e da luta armada e fala a respeito da subversão existente no Brasil. Após ser solto, ele retorna para casa e encontra Marta, cada vez mais desesperada com a realidade que estão vivendo. Miguel telefona para Rubens, no intuito de reforçar o pedido de ajuda ao seu tio general, mas o amigo continua resistente. Miguel se exalta e, após desligar o telefone, conta a Marta sobre sua prisão. Ao sair do apartamento, ele descobre que seu telefone está grampeado. Marta vai até a empresa em que o marido trabalhava

buscar ajuda e é atendida por uma funcionária estrangeira que discursa sobre a subversão e os riscos corridos pelos empresários, insinuando que Jofre teria desaparecido para se juntar aos “terroristas” na clandestinidade.

Semifinal da Copa do Mundo de 1970. Brasil contra Uruguai, revanche da final do campeonato de 1950, quando os uruguaios derrotaram a Seleção em pleno Maracanã. Dessa vez, no entanto, o Brasil sai vitorioso, apesar do jogo difícil. 3 a 1, gols de Clodoaldo, Jairzinho e Rivelino. As notícias da partida no rádio se misturam àquelas do sequestro do embaixador alemão Ehrenfried von Holleben por “terroristas”. Na rua, um guerrilheiro morto e o cerco da polícia atrapalha o trânsito. Zé Roberto e Mariana se encontram, acossados. O “aparelho” dela foi “estourado” e, ferida, decide buscar ajuda com Miguel. Marta chega ao apartamento de Miguel e depara com os dois guerrilheiros. A luta está desarticulada e Zé Roberto parte na manhã seguinte, deixando Mariana com o namorado, com a promessa de que se reorganizarão.

No cárcere, Jofre aproveita um descuido de seus algozes e tenta fugir, mas é recapturado. O grupo de Barreto agora vai atrás de Rubens, sequestrando-o em sua própria casa. O tio militar de Rubens finalmente entra em cena, condenando o ocorrido. A casa de Marta também é revirada e ela parte com os filhos para um sítio. Miguel começa a investigar as ligações de Geraldo Braulen com o misterioso Garcia e descobre que seu ex-patrão financia, ao lado de outros empresários, a repressão clandestina à subversão no Brasil. Ele força Geraldo a levá-lo a uma sessão de tortura, na qual um especialista norte-americano ensina técnicas para derrotar a resistência dos prisioneiros. Miguel exige de Geraldo a descoberta do paradeiro de Jofre.

Jofre é morto por Barreto, após outro grupo tentar tomá-lo para si. Miguel fica sabendo da morte do irmão através de Geraldo. De volta ao sítio, ele decide partir em busca do corpo de Jofre, sendo acompanhado por Mariana. Eles vão até a casa de

Geraldo e, lá, o empresário é morto por Zé Roberto e Ivan, outro guerrilheiro. No velório de Geraldo, Miguel mata Garcia.

Todos rumam para o sítio, que é atacado pelo grupo de Barreto. Um longo tiroteio acontece. Barreto e Zé Roberto morrem, assim como alguns dos homens do grupo que matou Jofre. Miguel, Marta e os filhos fogem num carro e Mariana e Ivan em outro, sendo perseguidos por quem sobrou do grupo de torturadores e pela polícia. Um tiroteio se segue. Miguel abandona Marta e corre até o carro de Mariana. Ela e Ivan estão mortos.

O Brasil disputa a final da Copa do Mundo contra a Itália. Vence por 4 a 1. Carlos Alberto Torres ergue a Taça Jules Rimet, para delírio da torcida no estádio no México. Assim termina *Pra frente Brasil*.

1.2. Os diálogos cinematográficos de *Pra frente Brasil*

Roberto Farias construiu, a partir do argumento *Sala escura* – escrito por seu irmão Reginaldo Faria (intérprete de Jofre)¹⁵ –, uma narrativa de conscientização política alicerçada sobre o arco dramático do personagem Miguel, que passa de cidadão de classe média apolítico – ele até desconfia do que acontece no Brasil, mas prefere se preocupar com futebol, com seu relacionamento amoroso e com seu trabalho – a guerrilheiro capaz de sequestrar um empresário e matar os responsáveis pelo assassinato de seu irmão. É claro que as motivações pessoais de Miguel para essa guinada (a morte de Jofre, o envolvimento com Mariana) atenuam uma discussão sobre politização que poderia nascer daí: é a vingança, tema clássico no cinema hollywoodiano, que move o

¹⁵ No texto *Embrafilme, Pra frente Brasil e algumas questões*, que compõe o livro *Cinema e televisão durante a ditadura militar: depoimentos e reflexões*, organizado por Anita Simis, Farias (2005, p. 17) conta o episódio vivido por seu irmão que o inspirou na escrita do roteiro de *Pra frente Brasil*: “Parti então para fazer o meu filme, que foi baseado num incidente ocorrido com meu irmão, Reginaldo. Eram tempos de ditadura militar. Na saída do aeroporto de São Paulo, uma pessoa se aproximou do Reginaldo e o convidou a dividir o táxi. Por acaso, ia para outra direção e não aceitou. O homem tomou outro táxi, logo em seguida barrado pela polícia. O homem foi preso diante do olhar embasbacado do Reginaldo. Com base nesse fato, ele escreveu com Paulo Mendonça a sinopse de um roteiro chamado *Sala escura*, que eu transformei no roteiro do *Pra frente Brasil*”.

personagem, conduzindo-o a um duelo típico do gênero *western* no epílogo de *Pra frente Brasil*¹⁶ – a *mise-en-scène*¹⁷ da sequência parece diretamente referenciada em clássicos do gênero: num dos planos, personagens (no caso, os vilões) caminham em direção à câmera e ao local do confronto (figuras 1 e 2); noutro, os líderes dos dois grupos ficam frente a frente, com a câmera enquadrando-os por sobre o ombro de Barreto (figuras 3 e 4); está presente também o cerco gradual do esconderijo dos “heróis” e uma longa preparação para o tiroteio, construída através de montagem alternada.¹⁸

¹⁶ Conforme ressaltam David Bordwell e Kristin Thompson (2008, p. 320), narrativas de vingança são comuns em *westerns*. Dois filmes do gênero, cronologicamente próximos a *Pra frente Brasil*, e que narram histórias de personagens que saem de uma situação de isolacionismo para se vingar dos algozes de pessoas queridas suas (algo próximo do que ocorre com Miguel) são: *Mais forte que a vingança* (*Jeremiah Johnson*, 1972), de Sydney Pollack, e *Josey Wales – O fora da lei* (*The outlaw Josey Wales*, 1976), de Clint Eastwood.

¹⁷ A *mise-en-scène* constrói, ao lado do roteiro e na interação com este, os sentidos e o estilo de um filme, sendo seu exame importante para a compreensão dos diálogos que os cineastas estabelecem com a história do próprio cinema, com outras formas de se fazer um filme. De acordo com Bordwell (2008, p. 57-58): “O estilo do filme interessa, porque o que é considerado conteúdo só nos afeta pelo uso de técnicas cinematográficas consagradas. Sem interpretação e enquadramento, iluminação e comprimento de lentes, composição e corte, diálogo e trilha sonora, não poderíamos apreender o mundo da história. O estilo é a textura tangível do filme, a superfície perceptual com a qual nos deparamos ao escutar e olhar: é a porta de entrada para penetrarmos e nos movermos na trama, no tema, no sentimento – e tudo mais que é importante para nós. E já que os diretores são extremamente cuidadosos no aperfeiçoamento dos meandros de seu estilo, nós nos sentimos compelidos a mergulhar nos detalhes. Uma discussão completa sobre um filme não pode se deter só no estilo, mas este deve ser alvo de minuciosa atenção”.

¹⁸ De acordo com Jacques Aumont e Michel Marie (2003, p. 13), a montagem alternada foi desenvolvida sistematicamente pelo cineasta norte-americano David W. Griffith “a fim de produzir e de intensificar o ‘suspense’ cinematográfico”.

Conjunto de imagens 1: Comparação entre planos de *Pra frente Brasil* e do western *Meu ódio será sua herança* (*The Wild Bunch*, 1969), de Sam Peckinpah



Conjunto de imagens 2: Comparação entre planos de *Pra frente Brasil* e do western clássico *Onde Começa o Inferno* (*Rio Bravo*, 1959), de Howard Hawks



Ao mesmo tempo que Miguel é o herói relutante do filme, figura com a qual o espectador de cinema se identifica, Farias introduz um outro elemento de identificação: Jofre, o inocente, a vítima das circunstâncias que simboliza para o público o horror da injustiça, da brutalidade injustificada. Cidadão de classe média neutro, tão apolítico quanto seu irmão, Jofre se aproxima de alguns personagens do cinema do diretor inglês Alfred Hitchcock, especificamente, como aponta Cláudio Batalha (2001), os protagonistas dos filmes *O homem errado* (*The wrong man*, 1956) e *Intriga internacional* (*North by northwest*, 1959).

O primeiro narra a história real de Christopher Emmanuel Balestrero (interpretado por Henry Fonda, ator comumente associado a figuras heroicas no cinema

norte-americano), músico e pai de família que, confundido com um ladrão que vinha aterrorizando a vizinhança, é preso e obrigado a passar por um humilhante processo para provar sua inocência. No caminho, a esposa de Balestrero enlouquece por se sentir culpada pelo que ocorreu com seu marido. Assim como em *Pra frente Brasil*, tem-se aqui um homem honesto, trabalhador, casado e pai de dois filhos que se vê confundido com outra pessoa e sofre consequências drásticas por isso. Marta, esposa de Jofre, não chega a enlouquecer como a personagem de *O homem errado*, mas experimenta um sofrimento crescente diante da falta de notícias sobre o paradeiro de seu marido. É claro que se trata de contexto bem diferente daquele retratado pelo longa-metragem de Farias, algo explicitado pela contraposição entre o final relativamente feliz de Balestrero, que consegue comprovar não ser o criminoso procurado pela polícia, e a tragédia de *Pra frente Brasil*, que culmina na morte de Jofre. Mas o que importa aqui é destacar o mecanismo narrativo utilizado por Roberto Farias para promover identificação do espectador com a situação extrema vivida por seus personagens principais.

Já *Intriga internacional* tem como protagonista Roger Thornhill (Cary Grant), publicitário que por um tolo acidente é tomado por agente da CIA e passa a ser perseguido por uma organização que vende segredos de Estado para os soviéticos, no contexto da Guerra Fria. Apesar do clima bem mais leve que o do longa-metragem de Roberto Farias, já que se trata de um exemplar de cinema de espionagem com toques de humor e protagonista charmoso (personagem típico de Grant), *Intriga internacional* traz diálogos que podem ser aproximados dos momentos de calvário vivido por Jofre em *Pra frente Brasil*. Dois exemplos nesse sentido são o momento em que Thornhill é sequestrado e levado até a mansão na qual se encontra o líder da referida organização criminosa, a quem tenta convencer de que não é o homem que procuram (um tal Sr. Kaplan), e aquele em que o protagonista do filme, ao ser abordado por um diretor da

CIA que lhe pede que continue incorporado o papel de Sr. Kaplan, deixa claro o fato de ser apenas um cidadão comum (“Ouça, sou publicitário, não uma pista falsa. Tenho trabalho, secretária, mãe, duas ex-esposas que dependem de mim. Não vou desapontá-las morrendo”, diz Thornhill).¹⁹

Em *Pra frente Brasil*, Jofre também tenta, num primeiro momento, convencer seus raptos de que estes capturaram o homem errado. Obviamente a referida sequência do filme de Farias se desenrola sob outra atmosfera, devido às sucessivas agressões às quais Jofre é submetido enquanto fala, mas o esforço feito pelos protagonistas dos dois longas-metragens é basicamente o mesmo – e não deixa de ser curioso que a primeira sequência de *Intriga internacional* citada termine com os capangas do vilão agredindo Roger Thornhill, embriagando-o à força para depois simularem um acidente de carro no qual ele deveria morrer. Segue a sequência de *Pra frente Brasil*:

Plano detalhe das mãos de um torturador verificando os documentos de Jofre. A câmera vai se afastando e revela Jofre sentado, com as mãos amarradas para trás, rodeado de outros homens.

Torturador: - Olha como a mulher dele é gostosa!

Plano detalhe de foto de Marta na praia.

Barreto: - Então, resolveu falar?

Torturador: - Boazuda!

Jofre: - Mas o que é que você quer que eu fale?

Barreto chuta as costas de Jofre.

Barreto: - Doutor! Me chama de Doutor Barreto, a gente vai se entender melhor.

Os torturadores carregam Jofre até uma mesa. Todos são enquadrados em plano americano.

Torturador: - Que coxão, meu amigo, que coxão!

Jofre: - Mais respeito com a minha mulher!

Barreto: - Fale baixo! Fale do Resende!

Jofre: - Eu não sei quem é Resende.

Jofre é golpeado com um soco por um dos torturadores.

Barreto: - “Eu não sei quem é Resende, Doutor Barreto!”

Jofre: - Eu não sei quem é Resende... Doutor Barreto. Eu não sei.

Barreto: Ah, sim. Quem era o seu amigo do táxi?

Jofre: - Não era meu amigo, eu conheci no avião!

¹⁹ No original: Roger: “You listen to me. I’m an advertising man, not a red herring. I’ve got a job, a secretary, a mother... two ex-wives and several bartenders dependent upon me... and I don’t intend to disappoint them all by getting myself killed.”

Jofre é novamente golpeado.

Jofre: - Ele disse que se chamava Sarmento.

Barreto: - Eu acho que você quer ir pra casa, não quer? Eu posso te ajudar. Mas você vai ter que falar.

A câmera se aproxima de Jofre enquanto ele é novamente golpeado e Barreto começa a preparar uma corda para pendurá-lo.

Jofre: - Falar o quê? Falar o quê?

Barreto: - Tudo. A verdade.

Jofre é pendurado de ponta a cabeça. Fios são ligados às suas orelhas.

Jofre (em primeiro plano, após a câmera se aproximar dele): - Me diga... eu pego um avião, aí chega um maldito de um cara e me oferece carona e diz que vai para o mesmo lugar que eu vou... aí esse cara é um ladrão, é um terrorista, é um sei lá o quê, porra! Aí eu paro aqui no lugar dele... o que vocês querem que eu diga? Que eu sou ele? Que eu saiba das coisas que estavam na cabeça dele? Eu não pertencço a nenhum grupo não! Eu não sou de política!

Barreto: - Tá melhorando. Quem foi que falou em grupo? Quem foi que falou em política? Tá pensando que eu sou idiota?

Barreto acerta um golpe nas costas de Jofre. Ele grita de dor.

Barreto: - Esse cara é um saco, porra! Colabora, porra, colabora!

Barreto saca uma arma e aponta para o rosto de Jofre.

Barreto: - Você tem um minuto para dizer tudo que sabe.

Torturador: - Calma, Doutor Barreto, calma.

Barreto: - Nós vamos saber tudo que você sabe. Pode ser rápido. Ou pode dar um pouco de trabalho. Você escolhe.

Barreto acerta outro golpe nas costas de Jofre, que volta a gritar de dor. Começam os choques elétricos e Jofre grita desesperadamente. Toda essa sequência transcorre sem cortes.

Já com relação ao segundo momento de *Intriga internacional* citado, é possível associar a passagem de *Pra frente Brasil* na qual Jofre lembra, para si mesmo e para o espectador, sua condição de cidadão comum envolvido numa situação extrema com a qual ele não possuía nenhuma relação prévia. É claro que as diferenças entre o que Jofre e Thornhill estão experimentando determinam o tom das duas cenas. Enquanto Hitchcock aposta num comentário bastante irônico sobre a proposta do representante do governo norte-americano a Thornhill, ressaltando o lado mulherengo e a pouca seriedade da vida banal de seu protagonista, Roberto Farias coloca Jofre em cena falando palavras de lamento e dor diretamente para a câmera, destacando para o espectador o elemento de identificação entre este e o protagonista de *Pra frente Brasil*:

Close em Jofre desacordado, com Barreto dando tapas em seu rosto.

Barreto: - Jofre! Jofre! Jofre!

Barreto segura-o pelo cabelo.

Barreto: - Vai falar agora?

Jofre (ainda em close): - Quem são vocês? Quem vocês pensam que são?

Um outro torturador golpeia Jofre na cabeça e ele cai desacordado, sendo segurado por dois outros torturadores. Ao fundo, ouve-se o som de uma avião. A câmera se aproxima e se afasta, enquanto os torturadores amarram Jofre a uma cadeira.

Barreto: - Agora eu quero ver se você fala ou não fala.

Torturador: - Dr. Barreto! Camilo! O jogo já começou!

Eles saem do cativado celebrando.

Barreto (com a câmera acompanhando-o até sair de cena): - Torce pro Brasil ganhar, rapaz!

Jofre em plano geral. A câmera se aproxima lentamente dele.

Jofre: - Com que direito? Com que direito, meu Deus? O que eu tô fazendo aqui? Eu sempre fui neutro, apolítico, nunca fiz nada. Nunca fiz nada contra ninguém. Não sou dos que são contra.

A câmera para com Jofre em primeiro plano.

Jofre: - Eu sou um homem... comum. Eu trabalho, eu tenho emprego, documento. Tenho mulher, tenho filhos. Eu pago imposto. Ninguém tem o direito de fazer isso comigo. Logo comigo, porra.

Jofre olha diretamente para a câmera.

Jofre: - E os meus direitos? Uma coisa dessas... não se faz... com ninguém, porra. Com ninguém. Com ninguém.

É possível pensar em alguns outros filmes de Alfred Hitchcock nos quais tal artifício é utilizado: *Os 39 degraus* (*The 39 steps*, 1936), *Sabotador* (*Saboteur*, 1942), *Frenesi* (*Frenzy*, 1972) e as duas versões de *O homem que sabia demais* (*The man who knew too much*, 1934 e 1956), por exemplo. Na segunda versão deste último, aparece uma referência à condição apolítica de um personagem, também envolvido involuntariamente numa situação indesejada. *O homem que sabia demais* narra a história de uma família norte-americana comum que, em viagem ao Marrocos, acaba envolvida numa conspiração internacional que visa ao assassinato de um líder político estrangeiro em Londres. Numa sequência já em solo inglês, o protagonista Benjamin McKenna (James Stewart) acredita ter encontrado o responsável pelo sequestro de seu filho e busca argumentar com ele sobre seu total desinteresse pelo plano conspiratório daquele grupo: “Não me interessa por política. Não quero saber quem vão matar. Só

quero aquele garoto e voltar para os Estados Unidos.”²⁰ Vale ressaltar também que o envolvimento da família McKenna com esse caso se dá devido ao engano do espião francês Louis Bernard (Daniel Gélin), que se aproxima dos norte-americanos no Marrocos por confundi-los com outro casal de estrangeiros, os Drayton, que de fato fazem parte do plano de assassinato político presente na narrativa. Em *Os 39 degraus*, por sua vez, além da presença do protagonista acusado de um crime que não cometeu e envolvido numa conspiração política por acaso, há também uma organização clandestina que elimina, sem piedade, seus adversários políticos. Sobre Hitchcock, Bordwell e Thompson (2003, p. 347) afirmam que

suas tramas, sejam tiradas de romances ou de sua própria imaginação, dependiam de figuras e situações recorrentes: *o homem inocente mergulhado num turbilhão de culpa e suspeita*, a mulher mentalmente perturbada, o assassino charmoso e amoral, o lugar monótono com tensões subterrâneas.²¹

Em outro texto, ao analisarem o *thriller* criminal como gênero cinematográfico contemporâneo, Bordwell e Thompson (2008, p. 322) voltam a destacar a recorrência nos filmes de Hitchcock da figura do inocente colocado em uma situação de perigo:

Alternativamente, a trama pode focar num inocente espectador lançado numa luta entre criminosos e policiais. A maioria dos filmes de Alfred Hitchcock são construídos em torno de uma pessoa comum colocada numa situação de perigo.²²

Como Christopher Balestrero, Roger Thornhill e Benjamin McKenna, Jofre é um homem comum tragado por uma situação sobre a qual não tem controle e com a qual não possuía qualquer envolvimento prévio. Assim como Balestrero não é um

²⁰ No original: “Frankly, I’m not interested in political intrigue. I don’t care who you fellows are gonna kill in London. All I want’s that boy, and I’ll take the next airplane back to America.”

²¹ “His plots, whether drawn from novels or his own imagination, hinged on recurring figures and situations: the innocent man plunged into a vortex of guilt and suspicion, the mentally disturbed woman, the charming and amoral killer, the humdrum locale with tensions seething underneath.”

²² “Alternatively, the plot may center on an innocent bystander dropped unexpectedly into a struggle between the criminal and the police. Most of Alfred Hitchcock’s films are built around an ordinary person who stumbles into a dangerous situation.”

ladroão, Thornhill não é um espião e McKenna não passa de um cidadão médio norte-americano em visita turística à África, Jofre não é sequer um opositor democrata da ditadura brasileira, quanto mais um guerrilheiro. É importante, entretanto, diferenciar os usos que Hitchcock e Farias fazem de tal artifício. O primeiro segue a célebre lógica do “MacGuffin”, que, segundo Ismail Xavier (2004, p. 18), não passa de um “motivo-pretexão que, no fundo, não tem importância, funcionando como pseudomotor de uma trama cuja parte essencial está em outro lugar”.²³ Assim, não interessava a Hitchcock discutir os riscos que o homem médio norte-americano corria no contexto da Guerra Fria (*Intriga internacional*) ou o problema da ineficiência policial numa cidade violenta como Nova York (*O homem errado*), por exemplo. Essas situações-limite eram pretextos para o cineasta compor tramas de suspense com fortes efeitos sobre o espectador, o que é ressaltado por Xavier (2004, p. 18) em diálogo com texto do diretor francês François Truffaut:

(...) quando parece fazer o convencional, Hitchcock está, em verdade, construindo, em outro plano, um atalho em direção à observação psicológica e à inquietação moral, cujo lastro não se reduz ao teor melodramático da história mas se aloja de modo decisivo na viagem do espectador – sua identificação com os piores sentimentos o transforma em mais um ator, dentro do sistema de transferência da culpa.²⁴

²³ De acordo com o próprio Hitchcock, em entrevista concedida a Truffaut (2004, p. 137): “Então, a história do MacGuffin é a seguinte. Você sabe que Kipling costumava escrever sobre a Índia e os britânicos que lutavam contra os nativos na fronteira do Afeganistão. Todas as histórias de espionagem escritas nesse ambiente eram invariavelmente sobre o roubo dos planos da fortaleza. Isso era o MacGuffin. Portanto, MacGuffin é o nome que se dá a esse tipo de ação: roubar... os papéis; roubar... os documentos; roubar... um segredo. Na prática, isso não tem a menor importância, e os lógicos estão errados em procurar a verdade no MacGuffin. No meu trabalho, sempre pensei que os ‘papéis’ ou os ‘documentos’ ou os ‘segredos’ de construção da fortaleza devem ser extremamente importantes para os personagens do filme mas sem nenhuma importância para mim, o narrador”.

²⁴ Por outro lado, é patente a presença de temas políticos no cinema de Hitchcock: em *Correspondente estrangeiro* (1940), por exemplo, o cineasta inglês apresenta um jornalista norte-americano descobrindo a guerra que se avizinha na Europa para, no final do filme, apelar desesperadamente pela entrada dos Estados Unidos no conflito; em *Sabotador* (1942) e *Interlúdio* (1946), os nazistas também são os inimigos a serem combatidos; no já citado *Intriga internacional* e em *Cortina rasgada* (1966) e *Topázio* (1969), a Guerra Fria está presente, com Hitchcock assumindo, em alguma medida, um discurso anticomunista (FURHAMMAR & ISAKSSON, 1976, p. 60).

Ora, o caminho seguido por Roberto Farias em *Pra frente Brasil* não é exatamente esse. Por mais que exista, como apontado anteriormente, um esforço por gerar identificação entre Jofre e o espectador, interessa sim a Farias discutir a questão política central apresentada em seu filme: os riscos de, num contexto de arbítrio e posições políticas extremadas, cidadãos comuns caírem sob o jugo da violência física e psicológica. Ele vai além do mero motivo-pretexo para provocar determinadas sensações no espectador – ainda que não seja absurdo pensar *Pra frente Brasil* como uma provocação de Roberto Farias ao “público médio”, composto por cidadãos “apolíticos” como Jofre. O longa-metragem de Farias acaba, assim, por remeter ao tema dos desaparecidos políticos durante os anos de ditadura no Brasil, conforme destaca Batalha (2001, p. 143):

(...) *Pra frente Brasil* não é apenas uma metáfora sobre o arbítrio, mas aponta para uma hipótese plausível: o destino de Jofre poderia ter sido o mesmo de qualquer um que tivesse o supremo azar de estar no lugar errado e no momento errado. Isso leva a supor que a lista de mortos e desaparecidos políticos sob a ditadura, mesmo com os acréscimos de nomes nos últimos anos, nunca será capaz de incluir todas as vítimas.

Por outro lado, talvez seja pertinente questionar essa escolha de Roberto Farias por um protagonista apolítico: afinal, se o personagem fosse de fato um esquerdista, seu calvário receberia a condenação tão peremptória que recebeu em *Pra frente Brasil*? Pergunta de difícil, se não impossível, resposta, mas que aponta para a possibilidade de se refletir não apenas sobre os motivos da opção de Farias por um personagem apolítico, como também sobre as consequências dessa escolha para o discurso político de seu filme.

Se no uso desse artifício narrativo de identificação Roberto Farias parece se aproximar do cinema de Hitchcock, em outros aspectos *Pra frente Brasil* também dialoga com filmes mais propriamente políticos, realizados nas décadas de 1970 e 1980. Cláudio Batalha (2001, p. 137) reconhece esse diálogo, destacando a semelhança da

obra de Farias com trabalhos de cineastas como os norte-americanos Alan J. Pakula, Sidney Pollack e Sidney Lumet, e o grego Costa-Gavras. Talvez o cineasta brasileiro tenha pegado emprestado de seus três colegas norte-americanos a urgência e o esforço por discutir problemas políticos contemporâneos, presente em dramas como *Serpico* (*Serpico*, 1973), *Um dia de cão* (*Dog day afternoon*, 1975) e *Rede de intrigas* (*Network*, 1976), todos de Lumet, bem como o tom conspiratório de *thrillers* como *Três dias do Condor* (*Three days of the Condor*, 1975), de Pollack, e *Klute – O passado condena* (*Klute*, 1971), *A trama* (*The Parallax view*, 1974) e *Todos os homens do presidente* (*All the president's men*, 1976), de Pakula. Por sinal, não deixa de ser curioso que a narrativa de *A trama* gire em torno de uma organização paralela ao poder governamental que, financiada por grandes empresas, executa políticos de destaque nos Estados Unidos. Guardadas as devidas proporções e as especificidades de cada contexto político retratado, a *Parallax Corporation* do filme de Pakula, bem como a *39 degraus* do filme homônimo de Hitchcock, poderiam ser comparadas ao grupo liderado por Barreto em *Pra frente Brasil*.

Mas são mesmo as semelhanças, sobretudo temáticas, da obra de Farias com o cinema de Costa-Gavras que mais saltam aos olhos. Esse cineasta grego tornou-se famoso no final da década de 1960, ao dirigir o premiado *Z* (*Z*, 1969), drama político que acompanha as investigações sobre o assassinato do principal líder esquerdista de um país fictício (mas claramente inspirado na Grécia, governada naquele momento por uma ditadura militar) pelos membros de um grupo de extrema-direita. Diante de um procurador determinado a não se corromper, o imbróglio se resolve com um golpe de Estado dado pelos militares. Durante os anos de 1970, Costa-Gavras se firmou como figura de proa do cinema político de esquerda, dedicando-se a narrar histórias ultrajantes passadas nos mais diversos contextos: a Tchecoslováquia comunista em *A*

confissão (*L'aveu*, 1971), a França ocupada pelos nazistas em *Sessão especial de justiça* (*Section spéciale*, 1975), e, finalmente, a América Latina tomada por regimes militares em *Estado de sítio* (*État de siège*, 1972). Nesse último, o diretor filmou o sequestro por guerrilheiros tupamaros do agente norte-americano Dan Mitrione (chamado no filme de Phillip Michael Santore e interpretado por Yves Montand, frequente colaborador de Costa-Gavras), conhecido disseminador de práticas de tortura na América Latina, inclusive no Brasil, e do cônsul brasileiro no Uruguai, Aloísio Mares Dias Gomides. O sequestro terminou com a execução do primeiro e a libertação do segundo.

Estado de sítio aborda o tema da violência promovida pelas ditaduras militares latino-americanas sem qualquer freio e o Brasil não foi nele poupado: além das referências ao regime autoritário instalado no país e às ligações do cônsul brasileiro com a organização conservadora Tradição, Família e Propriedade (TFP),²⁵ há um momento no filme em que uma bandeira do Brasil aparece ao fundo de um local no qual se realiza seminário para policiais sobre a tortura de presos políticos. Por tais motivos, *Estado de sítio* teve a exibição vetada nos cinemas brasileiros na época de seu lançamento original, sendo liberado somente em 1980, pelo Conselho Superior de Censura (CSC),²⁶ com cortes em sequências que remetiam à situação política do país (SIMÕES, 1999, p. 227-228).

Há em *Pra frente Brasil* uma sequência que remete à atuação de agentes norte-americanos no ensino de práticas de tortura a brasileiros, ainda que nela não apareçam

²⁵ A Sociedade Brasileira de Defesa da Tradição, Família e Propriedade (TFP) é uma entidade católica conservadora fundada em 1960 e que apoiou o golpe de 1964 e a ditadura. Sobre a TFP, ver: CASTRO, Marcelo Lúcio Ottoni de. *Política e Imaginação: um estudo sobre a Sociedade Brasileira de Defesa da Tradição, Família e Propriedade (TFP)*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília, 1991.; LIMA, Lizâneas de Souza. *Plínio Corrêa de Oliveira: um cruzado do século XX*. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, 1984.; ALTOÉ, André Pizetta. *Tradição Família e Propriedade (TFP): uma instituição em movimento*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal Fluminense, 2006; LIMA, Delcio Monteiro de. *Os Senhores da Direita*. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1980.

²⁶ O Conselho Superior de Censura foi criado pela Lei nº 5.536 de 1968, como instância de recurso para os artistas que tinham suas obras censuradas pelo SCDP, sendo composto por representantes do governo e de associações da sociedade civil. O CSC, no entanto, só foi regulamentado em 1979, iniciando sua atuação em 1980.

claramente policiais, mas somente empresários e membros do grupo de extrema-direita comandado por Dr. Barreto:

Plano conjunto de diversas pessoas chegando a um local. Ouve-se, em *off*, a voz de Barreto.

Barreto: - Ele deve ficar de pé, sem poder dormir.

Instrutor norte-americano (em inglês e também em *off*): - He'll lose his sense of time and will become disoriented.

Barreto (traduzindo, ainda em *off*): - Ele vai perder a noção do tempo e ficará psicologicamente desorientado.

Miguel e Geraldo caminham no meio do grupo de pessoas e entram no local em que a conferência está sendo ministrada.

Instrutor norte-americano (em *close*): - And that's when you break his resistance, tearing down his moral, and he talks.

Corta para Geraldo, em plano médio, sentado entre os que assistem à conferência. Ele olha apreensivo para Miguel, que mexe em seu bolso lembrando-o da granada que supostamente carrega.

Barreto (traduzindo, em *off*): - É aí que se dá a quebra da resistência, rompe-se o seu moral, e ele fala.

Instrutor norte-americano (em *off*): - This method however is very slow and you are always in a hurry, right?

Barreto (traduzindo, em *off*): - Esse método, entretanto, é muito demorado. E vocês estão sempre com pressa, não é verdade?

Instrutor norte-americano (em *off*): - When you lack more sophisticated equipment, and you need a quick job, a simple club will do.

A câmera passa pelos homens sentados na plateia, chegando até Garcia.

Barreto (traduzindo, em plano médio, enquanto a câmera se movimenta até chegar a um prisioneiro pendurado em um pau-de-arara): - Se vocês não dispõem de aparelhamentos mais sofisticados e querem fazer um serviço rápido, basta um simples cassetete.

Um homem prepara o cassetete e penetra-o no ânus do prisioneiro, que grita.

Instrutor norte-americano (em *close*): - The problem with a club is that a lot of people like it...

Barreto (traduzindo, em *close*): - O problema do cassetete é que tem muita gente que gosta...

A plateia gargalha, enquanto Geraldo abaixa a cabeça constrangido e olha para Miguel. A conferência termina e todos se levantam.

A tortura empreendida contra presos políticos, tema central de *Pra frente Brasil*, apareceu em *A confissão*, longa-metragem de Costa-Gavras que se passa na Tchecoslováquia de 1952 e acompanha uma série de expurgos no Partido Comunista do país. O protagonista do filme é Anton Ludvik (Yves Montand, mais uma vez), vice-ministro das Relações Exteriores que, sequestrado por membros do partido que o

acusam de espionagem em prol dos Estados Unidos, passa a ser duramente torturado para que se declare culpado. Como em *Pra frente Brasil*, tem-se aqui um inocente – ainda que não apolítico, já que Ludvik é um comunista histórico, que lutou na Guerra Civil Espanhola e fez parte da resistência francesa aos nazistas – sequestrado, torturado e acusado de crimes que não cometeu. Como no filme de Farias, a esposa do protagonista encontra constantes dificuldades ao buscar notícias do marido junto às autoridades.

Mas nenhuma obra de Costa-Gavras se aproximou tanto de *Pra frente Brasil* quanto *Desaparecido – Um grande mistério* (*Missing*, 1982). Nesse filme indicado a quatro prêmios do Oscar e vencedor da Palma de Ouro no festival de cinema de Cannes, o diretor grego conta a história de Charles Horman (John Shea), jovem escritor norte-americano que, no início da década de 1970, se mudou para o Chile com sua esposa (Sissy Spacek) e passou a contribuir para a revista FIN (Fonte de Informação Norte-americana), que traduzia para o espanhol artigos publicados em grandes jornais dos Estados Unidos. Horman desapareceu misteriosamente alguns dias após o golpe militar que derrubou o governo socialista de Salvador Allende, passando a ser procurado pela esposa e por seu pai (interpretado por Jack Lemmon), que viaja de Nova York para o Chile diante da ausência de notícias do filho.

Lançado nos cinemas em 1982, ano no qual ocorreram as primeiras exhibições de *Pra frente Brasil*, até sua interdição pela censura, *Desaparecido – Um grande mistério* traz elementos bem próximos ao filme de Farias. Primeiramente, ambos se passam na América Latina do início dos anos de 1970, tomada por ditaduras militares, e falam de homens que, tragados por essa dura realidade política, desaparecem – há, no entanto, uma diferença importante entre Charles Horman e Jofre: enquanto o primeiro, jovem e impetuoso, conhece a realidade política chilena e, com seu faro de escritor, busca

descobrir as informações sobre o envolvimento norte-americano no golpe de Estado – o que, no fim das contas, determina seu destino –, o segundo é um pai de família que não tem o menor interesse em se envolver ou sequer em conhecer os detalhes da política brasileira. Seu destino acaba sendo decidido por um golpe de azar. Tanto *Missing* quanto *Pra frente Brasil* gastam a maior parte de suas respectivas narrativas acompanhando a busca desesperada de familiares pelo personagem desaparecido, contando com pouca colaboração das autoridades; nos dois filmes esse personagem acaba morrendo e aqueles que insistiram em procurá-lo passam por um processo de conscientização acerca de uma realidade até então ignorada por eles.

Em *Desaparecido*, Gavras recupera alguns dos temas abordados em *Estado de sítio*, como a participação norte-americana no treinamento das forças policiais de países latino-americanos e o envolvimento de agentes da ditadura brasileira na tortura de presos políticos das nações vizinhas. No primeiro caso, há uma breve fala do personagem Ed Horman (pai de Charles), em conversa com um militar norte-americano e com o cônsul dos Estados Unidos no Chile, na qual ele pede que essas relações entre agentes americanos e militares chilenos sejam usadas na busca por seu filho. Em momento posterior da narrativa, o embaixador dos Estados Unidos no Chile, preocupado em acobertar qualquer indício de envolvimento de seu país no golpe de Estado que acabara de ocorrer, busca deixar claro para Ed que tais relações não existem.

No caso da participação de agentes da ditadura brasileira na repressão política em outros países da América Latina, o cineasta grego foi menos explícito em *Desaparecido* que em *Estado de sítio*. Enquanto no filme de 1972, como já relatado, aparecia com destaque uma bandeira do Brasil ao fundo de uma sala na qual se ministravam palestras sobre métodos de tortura, no longa-metragem de 1982 há uma rápida cena em que dois norte-americanos são presos e levados ao Estádio Nacional do

Chile, em Santiago, onde, enquanto presenciavam a brutalidade dos militares e a atuação de carrascos encapuzados que determinam quem será executado, é possível ver um homem de meia-idade, trajando terno e gravata pretos, que instrui, em português, dois militares chilenos. *Desaparecido* foi liberado para maiores de dezoito anos nos cinemas brasileiros mediante corte, na banda sonora do filme, dessa fala em português do torturador e de diálogo que ocorre pouco depois, no qual um desses personagens norte-americanos se refere à presença de “especialistas brasileiros” no Estádio Nacional (Decisão de 15/06/1982, Processo A-05639, Cx. 5580-565, AN/DF).

Como destacado anteriormente, *Pra frente Brasil* não faz, na sequência em que mostra o treinamento de torturadores, referência direta à participação de policiais, estaduais ou federais, em tais atividades. No entanto, há ao menos dois outros momentos do filme em que a relação entre as polícias brasileiras e a repressão política é insinuada. No primeiro deles, Miguel encontra em uma lanchonete o delegado responsável por investigar o desaparecimento de Jofre e, ao conversarem sobre o assunto, são interrompidos por um garçom, que diz ter ouvido disparos de metralhadora durante a captura do irmão de Miguel e se coloca a disposição para testemunhar sobre o caso. Pouco depois, ao ser interrogada por outro delegado, Marta se refere à figura desse garçom, dizendo que ele desapareceu e ninguém sabe sequer informar seu endereço. Já o segundo momento se dá quando Miguel é preso em seu próprio apartamento e levado para interrogatório no DOPS. Nessa sequência, Farias explicita a vinculação existente entre a polícia e a ideologia anticomunista que guia as práticas do grupo de torturadores comandado por Barreto:

Miguel aparece em plano médio enquanto o delegado retira suas algemas. A câmera se afasta e abre o plano até fixar-se num plano conjunto do escritório do delegado.

Delegado: - É uma questão de hábito, seu Miguel. Desde os tempos do Getúlio que eles têm essa mania. Desde os tempos da P.E. que eles

tratam as pessoas assim. Uns, são muito grossos, outros, são mais educados. Mas o senhor ainda não viu nada. O senhor sabe, seu Miguel, que o país está atravessando uma fase muito difícil.

Miguel: - Dá pra notar.

Delegado (se aproximando de Miguel com o dedo em riste e depois se afastando até a janela, sendo acompanhado pela câmera): - Por favor, não interprete mal a minha gentileza. Quem lhe disse que os jornais estão sob censura? O senhor tem acesso às notícias que os jornais não publicam? A câmera acompanha o policial de volta a Miguel.

Miguel: - O senhor já leu a receita de bolo do Estado de São Paulo?

Delegado: - O senhor tem algum amigo jornalista?

Miguel: - Não, amigo, amigo, não.

Delegado: - E um conhecido? De que jornal?

Miguel: - Jornal do Brasil. O Globo.

Delegado (em primeiro plano): - Repórteres? Colunistas?

Miguel (de costas para a câmera): - Classificados. Um ou outro jornalista de vez em quando fazia uma entrevista sobre os nossos trabalhos.

Delegado (em *close*): - Que tipo de trabalho?

Miguel (em *close*): - Máquinas, motores. A firma que eu trabalhava constrói estradas no Brasil inteiro.

Delegado (em plano americano): - Estrada. Trabalha com explosivo. A câmera acompanha o caminhar do delegado pela sala.

Miguel: - Também.

Policial: - O senhor viaja muito?

Miguel: - Bastante. O que que o senhor tá querendo dizer, hein?

Delegado: - *O que que o senhor sabe sobre luta armada?*

Miguel: - Luta armada, eu? Nada!

Delegado: - *Qual é a organização terrorista que o senhor conhece?*

Miguel: - Que loucura é essa? Que que eu tenho que ver com terrorista?

A câmera se aproxima dos dois.

Delegado: - Há dias o senhor afirmava que estão preparando luta armada no país!

Miguel: - Eu?

Delegado: - Sim! E que a polícia não deixa publicar a notícia!

Miguel (em primeiro plano): - Quando? Onde?

Miguel e o delegado em plano conjunto da sala.

Delegado: - O senhor tem muitos amigos?

Miguel (em primeiro plano): - Não. Pensei que eu tivesse mais.

A câmera retorna ao plano conjunto anterior.

Delegado: - Onde está seu irmão?

Miguel (em primeiro plano): - Desapareceu. Por que, o senhor sabe onde ele tá?

Delegado (em primeiro plano): - O seu irmão conhece muita gente?

Miguel (em primeiro plano): - As mesmas pessoas que eu. Trabalhava junto.

Delegado (em primeiro plano): - *Seu irmão alguma vez demonstrou interesse por ideologias exóticas?* Como o senhor definiria o seu irmão politicamente?

Miguel (em primeiro plano): - Apolítico. Como eu. Como o senhor.

Delegado (em plano americano): - O senhor é muito engraçadinho. Quero lhe prevenir que nós não estamos brincando.

Miguel: - O senhor já me preveniu.

Delegado: - Tome cuidado com suas palavras. *Se o senhor não sabe, nós estamos em guerra. E os nossos inimigos falam o português, não têm sotaque, não são de outra raça, são como nós, daqui mesmo. Brasileiros.*

A câmera acompanha o policial até a porta, em primeiro plano. Ele continua o discurso: - *Mas traidores.* O senhor tá livre. Só não pode sair da cidade. Se tiver notícia de seu irmão, avise. De agora em diante, nós também estamos procurando por ele.

Miguel deixa a sala e é acompanhado pela câmera.

Aparecem nessa sequência referências à censura à imprensa, à existência de luta armada no Brasil em 1970 e também à Doutrina de Segurança Nacional, disseminada, como mostra o filme, nos meios policiais naqueles tempos. De acordo com Nilson Borges (2010, p. 24), tal doutrina “criada na época da Guerra Fria, nascida do antagonismo leste-oeste”, manifesta “uma ideologia que repousa sobre uma concepção de guerra permanente e total entre o comunismo e os países ocidentais”. Sobre essa concepção de “guerra total”, Borges (2010, p. 25) destaca:

(...) a guerra é total no sentido de que o antagonismo dominante se encontra, igualmente, nas fronteiras nacionais. Portanto, a agressão pode vir tanto do exterior (comunismo internacional) quanto do interior (inimigo interno). Fica claro, pois, que a infiltração generalizada do comunismo consolida e justifica a repressão interior, por meio dos órgãos de informação dos países atingidos.

Na rápida passagem de sua câmera pelo DOPS, Farias aborda diretamente, através da fala do personagem do delegado, a presença dessa ideologia no setor de segurança pública brasileiro. Nas ditaduras militares latino-americanas das décadas de 1960 e 1970, embasadas ideologicamente na Doutrina de Segurança Nacional, “toda a política nacional”, ressalta Borges (2010, p. 28), “(...) é reorientada em função da segurança”. Tal vinculação entre aparato de segurança estatal e repressão política aparece nessa sequência de *Pra frente Brasil*.

Desaparecido e Pra frente Brasil guardam semelhanças em alguns outros pontos específicos das respectivas tramas. Tanto a dupla Miguel e Marta, no filme de Farias,

quanto Ed e Beth no de Costa-Gavras, conforme avançam em suas investigações, passam a ser vigiados por figuras ligadas à repressão política. O telefone do quarto de hotel em que Ed está hospedado no Chile é grampeado e o mesmo ocorre com o telefone do apartamento de Miguel. Se a vigilância mantida sobre os protagonistas de *Desaparecido* não acarreta qualquer consequência grave para eles, em *Pra frente Brasil* são as escutas telefônicas no apartamento de Miguel que levam à prisão de Rubens, seu colega de trabalho, uma vez que o primeiro insiste em questionar esse segundo se o motivo para sua demissão pelo Dr. Geraldo Braulen seria a referência feita à “subversão” – palavra aparentemente indizível naquele contexto, capaz de condenar pessoas “inocentes” a cair nas mãos de grupos como aquele comandado por Barreto.

É interessante assinalar que as comparações entre *Pra frente Brasil* e o cinema de Costa-Gavras não são novas. No próprio processo censório do filme de Roberto Farias há a fala de um técnico da censura aproximando-o de *Estado de sítio* (Parecer nº 1120/82. Brasília, DF, 18 de março de 1982. Processo A-08540, AN/DF). Duas décadas depois, o próprio Farias (2005, p. 21) fez referência a elas em depoimento presente no livro *Cinema e televisão durante a ditadura militar: depoimentos e reflexões*, organizado por Anita Simis:

Um crítico na Holanda fez uma comparação do *Pra frente Brasil* com o filme do Costa-Gavras, o *Z*, que também tratava de ditadura. Mas afirmou que ele, *Pra frente Brasil*, não era só um filme sobre a ditadura, era um filme feito durante uma ditadura, dentro do país da ditadura, muito mais complicado do que fazer um filme como *Z* em um país com toda liberdade, sobre outro que está sob uma ditadura. É muito fácil você criticar, fingir que está na Grécia, fazendo um filme em Paris, com toda a liberdade possível. Outra coisa é você fazer um filme criticando uma ditadura militar, vivendo dentro dela.

Nessa fala de Farias aparece um esforço por reiterar os riscos e dificuldades corridos por ele ao realizar *Pra frente Brasil*, em comparação à realidade confortável de

Costa-Gavras – um grego filmando na França²⁷ histórias das ditaduras de diversos países, a quem era permitido, por isso, falar o que quisesse sem ter de temer por sua segurança. Farias, por sua vez, ao decidir contar uma história do Brasil recente num momento em que o país ainda era governado pela ditadura, não teria tal liberdade, o que justificaria certos limites na crítica política feita por seu filme. Por outro lado, o fato de ele ter conseguido realizar o filme, com financiamento estatal, e lançá-lo nos cinemas, apesar da longa interdição pela censura, talvez aponte para uma maior flexibilidade do regime autoritário brasileiro.

Não se trata aqui, de forma alguma, de uma tentativa de abrandar a violência do regime em questão, mas de reconhecer suas complexidades e nuances. A atuação de Roberto Farias na Embrafilme ao longo da década de 1970 e a produção de *Pra frente Brasil* no início dos anos de 1980 também podem ser vistas como fruto direto dessa capacidade da ditadura de ser flexível com alguns setores da oposição – enquanto endurecia com outros. Essa é uma questão discutida em momentos posteriores do presente texto.

1.3. As representações cinematográficas da ditadura e seus diálogos com *Pra frente Brasil*

Além desses muitos diálogos possíveis entre a narrativa de *Pra frente Brasil* e obras de Hitchcock, Costa-Gavras e outros, é pertinente entender o filme de Roberto Farias inserido na história do cinema brasileiro. Nesse sentido, busca-se aqui compará-lo com outras representações cinematográficas da ditadura – representações que tiveram início logo após o golpe de 1964 e avançam até os dias atuais –, bem como compreender certas aproximações narrativas da obra com uma determinada tradição de cinema policial desenvolvida no Brasil.

²⁷ Já *Desaparecido – Um grande mistério*, filme da “fase norte-americana” de Costa-Gavras, foi filmado no México. Informação disponível em: http://www.imdb.com/title/tt0084335/?ref=fn_al_tt_3. Acesso em: 22/12/2013.

Quando ocorreu o golpe de Estado que derrubou o governo constitucional de João Goulart, o cinema brasileiro vivia um momento de esplendor criativo. Filmes como *O pagador de promessas* (1962), de Anselmo Duarte, *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, *Os cafajestes* (1962) e *Os fuzis* (1964), de Ruy Guerra, e *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, eram exibidos e premiados em alguns dos mais importantes festivais de cinema do mundo.²⁸ Esse grupo de filmes, do qual ainda fizeram parte *Barravento* (1962), também de Rocha, e mesmo longas-metragens dirigidos por Roberto Farias, como *Assalto ao trem pagador* (1962) e *Selva trágica* (1964), constituiu os primeiros passos do movimento cinematográfico que ficaria conhecido como Cinema Novo.

Engajados no esforço de produzir um cinema moderno no Brasil – em diálogo com correntes internacionais como o Neorealismo italiano e a *Nouvelle Vague* francesa – que tratasse dos problemas sociais do país (miséria, desigualdades, relação do povo com a religião e com o poder, o choque entre campo e cidade, o papel da classe média na sociedade, entre outros), os diretores do Cinema Novo produziram filmes de envolvimento político com a realidade brasileira. Havia em obras como *Deus e o diabo na terra do sol*, *Barravento*, *Os fuzis* e *Vidas secas*, por exemplo, certo desejo político de mudança, uma esperança depositada na força transformadora dos grupos explorados e miseráveis. “O sertão vai virar mar, o mar virar sertão”, cantavam os versos otimistas que encerravam *Deus e o diabo na terra do sol*, enquanto os personagens de Yoná Magalhães e Geraldo Del Rey corriam rumo ao mar.

²⁸ *O pagador de promessas* venceu o prêmio principal do Festival de cinema de Cannes, na França, em 1962, a Palma de Ouro; *Vidas secas* ganhou o prêmio da crítica no Festival de Cannes de 1964 e foi indicado à Palma de Ouro; *Os fuzis* ganhou o prêmio de melhor diretor no Festival de cinema de Berlim, na Alemanha, em 1964, enquanto *Os cafajestes* foi indicado ao prêmio principal do mesmo festival em 1962; assim como *Vidas secas*, *Deus e o diabo na terra do sol* foi indicado à Palma de Ouro no Festival de Cannes de 1964. O próprio Roberto Farias tivera, em 1960, um filme seu em competição no Festival de Cannes: *Cidade ameaçada*. Informação disponível em: www.imdb.com. Acesso em: 09 de agosto de 2014.

Essa produção cinematográfica politizada e colocada à esquerda no campo político brasileiro da época sentiu os impactos do golpe de 1964. Os cinemanovistas logo trataram de tematizar, com lamento e desilusão, a derrota sofrida, em filmes como *O desafio* (1965), de Paulo César Saraceni, e *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha. Surgiram aí as primeiras representações cinematográficas da ditadura brasileira.

O desafio e *Terra em transe* exprimiam a perplexidade dos intelectuais de esquerda diante do golpe e um esforço de compreensão daquele evento político. Obras amargas, pessimistas, espécie de resposta ao próprio Cinema Novo pré-1964 que, ainda assim, conforme destaca Maria do Socorro Carvalho (2006, p. 298), buscavam manter-se coerentes com a estética do movimento – mas aprendendo a dura lição de que “não tinham nem força nem poder para transformar a realidade”.

O primeiro – que acompanha um jornalista de esquerda sofrendo com a recente mudança política no país, enquanto se relaciona amorosamente com a esposa de um industrial que apoia a ascensão dos militares ao poder – era, nas palavras de Carvalho (2006, p. 300), “o grito sufocado na garganta dos que viram seus projetos artísticos e individuais abalados por um regime militar”, um filme feito no calor do golpe, uma tentativa desesperada de expressar o horror diante do ocorrido.

Já *Terra em transe* almejava, com um pouco mais de distanciamento temporal, entender o desenho político daquela sociedade que parecia, aos artistas/intelectuais de esquerda, prometer a Revolução, mas entregava um golpe de Estado conservador. Ao acompanhar as disputas políticas do imaginário país Eldorado, vulgo Brasil, pelos olhos de um jornalista intelectual de esquerda, Glauber Rocha apontou seu devastador arsenal crítico não só para as elites golpistas de direita, mas também para a própria esquerda, com seus intelectuais indecisos e políticos demagógicos. Estava feita a crítica do dito populismo e da cultura nacional-popular de esquerda na qual o próprio Cinema Novo se

inserira no início da década de 1960. Conforme afirma, novamente, Carvalho (2006, p. 301),

Terra em transe é um filme político, que expressa uma determinada reação da geração cinemanovista diante do triunfo da direita no país com o golpe militar de 1964 (...). Com estética inovadora no cinema brasileiro, o filme propõe uma análise daquele momento de perda de ilusões, superação de certa ingenuidade política, questionamento das potencialidades revolucionárias do povo, antecipando também o processo que levaria ao fechamento completo do regime a partir de dezembro de 1968.

Marca-se aqui uma diferença importante entre essas primeiras representações cinematográficas da ditadura e *Pra frente Brasil*: apesar de Farias já ser um cineasta em atividade durante toda a década de 1960, sua reflexão sobre os anos autoritários, feita em 1982, não é atravessada nem por essa autocrítica manifesta na figura do intelectual, protagonista tanto de *O desafio* quanto de *Terra em transe*, nem pelo esforço desesperado por compreensão dos fatos políticos ocorridos havia pouco tempo.

Há também divergências estéticas entre os filmes. *Terra em transe*, filho direto dos pressupostos cinemanovistas, possui narrativa fragmentada, descontínua, com rupturas internas que materializam em imagem a agonia de seu protagonista. Como aponta Carvalho (2006, p. 301),

O filme (...) seria mais uma expressão poética do que ficcional, pois sua narrativa rompe com a linearidade, evitando a cronologia. Em sua estrutura livre, cada sequência é um bloco isolado, narrado em estilos diversos, que procura analisar um aspecto desse tema complexo. Usando o delírio verbal de um poeta que está morrendo, vítima da polícia/política, *Terra em transe* é a história do ápice de uma revolução frustrada.

O desafio, ainda que não seja fragmentado como o filme de Glauber Rocha, aposta em clima introspectivo, intimista, de reflexão melancólica e amargurada do papel do intelectual de esquerda na sociedade brasileira pré e pós-golpe de 1964. *Pra frente Brasil* faz parte de um cinema muito diverso, enquadrando-se no que Robert Rosenstone

(2010) chamou de “cinema histórico comercial”, com sua narrativa com começo, meio e fim e visão dramatizada e progressiva de um passado que traz lições para o presente. Talvez o longa-metragem dirigido por Farias possa ser mesmo enquadrado na definição de *thriller* criminal proposta por David Bordwell e Kristin Thompson (2008, p. 322):

Um crime está no centro da trama dos *thrillers* e normalmente três tipos de personagens estão envolvidos: os criminosos, as forças da lei e as vítimas inocentes. Tipicamente, a narrativa foca em um desses personagens ou grupos.²⁹

Pra frente Brasil segue tal esquema, apresentando em sua narrativa esses três tipos de personagens: os criminosos comandados por Barreto, as forças da lei representadas pela polícia, ainda que ineficiente e/ou pouco disposta a solucionar o crime cometido, e as vítimas inocentes, Jofre, Marta e Miguel. É claro que, por tratar de uma realidade particular em que as forças de segurança do Estado se confundem com a repressão clandestina representada pelo personagem Barreto, o filme de Farias acaba borrando essas categorias apresentadas por Bordwell. No entanto, cabe ressaltar que a composição caricata da figura do torturador, lembrada por Cláudio Batalha, contribui para que a identifiquemos claramente como o criminoso típico do *thriller*.³⁰

Para além da vinculação a um cinema de gênero internacional, também é interessante pensar *Pra frente Brasil* inserido numa longa tradição do cinema policial brasileiro, que, conforme ressalta Marco Antônio de Almeida (2002, p. 130-134) – tomando como base artigo de Sérgio Augusto para a revista *Filme Cultura* –, tem início em 1908 com *Os estranguladores*, de Giuseppe Labanca e Antônio Leal, avançando até os anos de 1960 e 1970. Nesse percurso, foi bastante comum o recurso do gênero a

²⁹ No original: “A crime is at the center of the thriller plot, and usually three sorts of characters are involved. There are the lawbreakers, the forces of law, and the innocent victims or bystanders. Typically, the narration concentrates on one of these characters or groups.”

³⁰ Para Batalha (2001, p. 141), “a função do Dr. Barreto em *Pra frente Brasil* é de encarar o absurdo do arbítrio e a desumanidade da tortura. Seu papel é semelhante ao do odioso personagem de Donald Sutherland – criticado por Sérgio Augusto por ser uma caricatura do fascismo – no *1900* de Bernardo Bertolucci; aquele simboliza a tortura, enquanto este, o fascismo”.

casos famosos noticiados em jornais – dentre os quais são lembrados dois filmes de Roberto Farias, *Cidade ameaçada* (1960) e *Assalto ao trem pagador* (1962), além de três longas-metragens que abordam o tema do Esquadrão da Morte: *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1978), de Hector Babenco, *Eu matei Lúcio Flávio* (1979), de Antônio Calmon, e *República dos assassinos* (1979), de Miguel Faria Jr. Almeida destaca o aparecimento de críticas sociais em filmes como *Assalto ao trem pagador* e *Lúcio Flávio*, apontando para a recorrência da “utilização do gênero policial em alguns filmes do período como suporte temático para a crítica social”.³¹

O crime cometido (o sequestro de Jofre), a investigação policial (ainda que mal conduzida), o jogo de perseguição entre Miguel e o grupo de Barreto, a trama movida por atos de violência... Ainda que *Pra frente Brasil* não se enquadre totalmente no gênero policial, a presença de elementos do *thriller* é recorrente em sua narrativa. Como apontam Heredero e Santamarina, citados por Almeida (1996 apud 2002, p. 127-128),

O conceito de *thriller* deriva da palavra inglesa *thrill* (calafrio, estremecimento) e se emprega, indistintamente, para referir-se ao cinema de gângsteres, o cinema negro [*noir*], o cinema policial, o cinema criminal, o cinema de suspense, o cinema de ação ou qualquer outra manifestação paralela que se relacione, ainda que seja em termos figurados ou muito gerais, com *o crime, a polícia, a intriga, o mistério, as perseguições...*; em suma, *distintas e heterogêneas formas de construção narrativa ou de agrupação temática contagiadas, de maneira mais ou menos explícita, pelo exercício da violência.*

Pra frente Brasil se aproxima, ainda, do cinema narrativo contemporâneo, no qual, segundo Bordwell (2008, p. 46), teria emergido a partir da década de 1960 um novo estilo, chamado por tal autor de *continuidade intensificada*, por adotar estratégias que dinamizam a ação mostrada na tela, tais como o aumento do número de cortes em

³¹ No artigo de Sérgio Augusto (1982, p. 65) publicado no número 40 da revista *Filme Cultura*, utilizado como base por Almeida na discussão sobre o *thriller* brasileiro, o autor constrói um longo inventário do gênero no país, listando, ao final, 122 obras, que vão de 1908 a 1980. *Pra frente Brasil* não entra na lista, até por ainda não ter sido lançado comercialmente nos cinemas naquele momento. De Roberto Farias, são lembrados, como já dito, *Cidade ameaçada* e *O assalto ao trem pagador*, além de *Roberto Carlos em ritmo de aventura* (1968).

cada sequência e o *walk-and-talk*.³² No filme de Farias é possível observar o uso desse último artifício, por exemplo, em cenas de diálogos como aquela envolvendo Miguel e o delegado na saída de um bar:

Delegado (em plano geral, andando e falando ao lado de Miguel): - Seu Miguel, o senhor vai gastar seu dinheiro à toa. Eu vou lhe dar um conselho: sai dessa! É, sai dessa! Fica na sua, deixa esse trabalho por conta da gente.

Miguel: - Mas como? Meu irmão desapareceu, nem a polícia sabe onde ele tá? Como é que eu posso ficar parado?

Delegado: - Olha, pra lhe dizer a verdade, eu não sei nem se esse caso vai ficar por conta da polícia do Rio. Daqui a pouco a gente recebe ordens pra deixar o caso por conta da polícia federal. É, mas não se preocupa não. Eles são muito eficientes. Fica na sua, hein!.

Conjunto de imagens 3: Diferentes momentos de um mesmo plano de *Pra frente Brasil*, marcado pelo uso do *walk-and-talk*



³² Técnica de filmagem utilizada para dinamizar sequências de diálogos, que consiste em colocar os personagens para caminhar enquanto conversam entre si.

As cenas de *Pra frente Brasil* descritas até aqui apresentam esse esforço de dinamização da ação, seja através do *walk-and-talk*, como visto acima, seja por meio de um número maior de cortes ou de outras estratégias do cinema clássico, como o recurso ao campo/contracampo³³ quando se mostra dois ou mais personagens dialogando. Quando colocadas ao lado de sequências mais ou menos semelhantes de *O desafio*, a disparidade estética entre as obras se torna gritante. O filme de Saraceni, diferentemente do de Farias, se estrutura sobre longas sequências com poucos cortes, nas quais os diálogos são, muitas vezes, filmados em plano geral durante a maior parte do tempo, evitando a lógica do campo/contracampo.

Tematicamente, no entanto, há outro elemento que aproxima, num primeiro momento, *Pra frente Brasil* de *O desafio* e *Terra em transe*: a opção pela luta armada feita por seus protagonistas. No caso do filme de Paulo César Saraceni, na verdade, tal opção é uma possibilidade apontada, mas não explicitada, pela narrativa – e reforçada pela música escolhida por Saraceni para encerrar seu filme, retirada da peça teatral *Arena conta Zumbi*.³⁴ Conforme destaca Mônica Brincalepe Campo (2011, p. 252),

³³ “O ‘contracampo’ é uma figura de decupagem que supõe uma alternância com um primeiro plano então chamado de ‘campo’. O ponto de vista adotado no contracampo é inverso daquele adotado no plano precedente, e a figura formada dos dois planos sucessivos é chamada de ‘campo-contracampo’” (AUMONT & MARIE, 2003, p. 61-62).

³⁴ *Arena conta Zumbi* é um musical escrito por Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal em 1965, com música de Edu Lobo. *O desafio* é encerrado com a canção “Tempo de guerra”, cuja letra, na versão da peça, diz: “*Eu vivo num tempo de guerra/ Eu vivo num tempo sem sol/ Só quem não sabe das coisas/ É um homem capaz de rir./ Ai triste tempo presente/ em que falar de amor e flor/ é esquecer que tanta gente/ tá sofrendo de dor./ Todo mundo me diz/ que devo cume e bebê/ mas como é que eu posso comer/ mas como é que eu posso beber/ se eu sei que estou tirando/ o que vou comer e beber/ de um irmão que está com fome/ de um irmão que está com sede/ de um irmão./ Mas mesmo assim eu como e bebo./ Mas mesmo assim, essa é a verdade./ Dizem crenças antigas/ que viver não é lutar./ Que sábio é o que consegue/ ao mal com o bem pagar./ Quem esquece a própria vontade./ quem aceita não ter seu desejo/ é tido por todos um sábio./ É isso que eu sempre vejo/ é a isso que eu digo Não!/ Eu sei que é preciso vencer/ Eu sei que é preciso brigar/ Eu sei que é preciso morrer/ Eu sei que é preciso matar./ CORO: É um tempo de guerra, é um tempo sem sol./ Sem sol, sem sol, sem dó./ E você que me prossegue/ e vai ver feliz a terra/ lembre bem do nosso tempo,/ deste tempo que é de guerra./ É um tempo.../ Veja bem que preparando/ o caminho da amizade./ Não podemos ser amigos/ Ao mal vamos dar maldade/ É um tempo.../ Se você chegar a ver/ essa terra da amizade,/ onde o homem ajuda o homem,/ pense em nós só com bondade./ É um tempo./ Essa terra eu não vou ver!” [grifos ausentes no original]. Disponível em: <http://pyndorama.com/2009/01/arena-conta-zumbi-audio-da-peca-para-download/>. Acesso em: 09 de agosto de 2014.*

Marcelo [protagonista de *O desafio*] talvez veio a pegar uma metralhadora, como Paulo Martins o fez em *Terra em transe*, ou tornou-se guerrilheiro, como o padre em *Quarup* [romance de Antonio Callado, adaptado para o cinema por Ruy Guerra em 1989] ou o intelectual em *Pessach* [romance de Carlos Heitor Cony], mas essa opção veio em momento posterior ao deste filme. Alternativas que estavam ainda sendo formuladas e discutidas, por isso não se pode obter clareza de posição neste filme.

Se Marcelo (interpretado por Oduvaldo Vianna Filho) caminha, desiludido com a política nacional-popular, rumo à cidade no final de *O desafio*, deixando em aberto o caminho seguido a partir dali, Paulo (Jardel Filho), protagonista de *Terra em transe*, anuncia claramente a necessidade da luta armada, ao surgir agonizante de metralhadora em punho no plano que encerra o filme de Glauber Rocha.³⁵ Já em *Pra frente Brasil*, tem-se Miguel, homem de classe média, apolítico, como ele mesmo gosta de ressaltar, e que, conforme destacado anteriormente, passa por um arco dramático que o leva a, no final do filme, pegar em armas para enfrentar os algozes de seu irmão. Vale lembrar, no entanto, que a motivação de Miguel para tal transformação passa muito mais pelo desejo de vingança do que por um processo de conscientização política. Marcelo e Paulo, pelo contrário, já eram militantes de esquerda previamente e sua opção pela luta armada, diante da derrota para as forças conservadoras golpistas do Brasil e de Eldorado, respectivamente, é marcada ideologicamente de maneira explícita.

Uma última diferença importante de ser ressaltada entre *Terra em transe* e *Pra frente Brasil* é que o primeiro opta por representar a realidade política brasileira por vias alegóricas, enquanto o segundo segue uma estética naturalista.³⁶ No filme de Glauber

³⁵ Para Ismail Xavier (2012, p. 114), no entanto, não há por parte do protagonista de *Terra em transe* uma valorização do gesto de pegar em armas enquanto tática política que conduzirá o povo de Eldorado à vitória contra as forças conservadoras. De acordo com tal autor, “Paulo quer a luta como ritual, sacrifício de sangue necessário à evolução da comunidade”.

³⁶ Caroline Gomes Leme (2013, p. 153), em diálogo com Jean-Claude Bernadet, Alcides Freire Ramos e Ismail Xavier, define a estética naturalista a partir das seguintes características: “a câmera comporta-se como o olhar humano se comportaria; respeita-se a noção de continuidade; a montagem é invisível; a música indica os sentimentos a serem mobilizados; a interpretação dos atores é ‘natural’, criando um efeito ‘ilusionista’ de realidade, conduzindo os espectadores ao longo da narrativa que lhes é apresentada”.

Rocha, como aponta Xavier (2012, p. 106), Eldorado serve como “representação da cena brasileira, hierarquizando agentes, espaços, ações para figurar um acontecimento: o golpe de 1964”. Seus personagens passam a condensar, cada um, “atributos variados, encarnando numa unidade singular um conjunto de segmentos da sociedade, uma convergência de posição política e inclinação psicológica”. Assim, continua Xavier, Porfírio Diaz (Paulo Autran) representa “a tradição ascética, cristã, conservadora”; Fuentes (Paulo Gracindo), “a burguesia progressista, a face moderna da classe dominante”; Vieira (José Lewgoy), “o líder populista de origem rural, ‘coronel’ com verniz urbano que se alia ao progresso”; Sara (Glauce Rocha), “a militante de partido, figura disciplinada que cumpre as tarefas necessárias à preparação de um novo tempo”, e assim por diante. “Cada uma das personificações tem lugar específico na geografia de Eldorado, no desenvolvimento das ações e na ordem cósmica de *Terra em transe*”, completa Xavier.

Nesse ponto, o autor destaca que Rocha vai além dessa alegoria didática, não permitindo “uma relação termo a termo com referentes encontrados, por exemplo, na realidade brasileira, pois a galeria de tipos quer se referir a algo mais do que as personagens da vida política da década de 60” (XAVIER, 2012, p. 110). O cineasta insere no jogo alegórico de *Terra em transe* elementos mágicos/religiosos que se confundem com a História brasileira recente personificada em Eldorado:

O filme se põe como franca expressão de um estado de espírito e destila um sentimento globalizante da crise, que não hesita em imprimir um sentido mítico fundamental à análise dos eventos políticos, em verdade, assumidos como parte de uma totalidade maior só compreensível a partir de uma peculiar representação da política. No topo dessa figuração que quer totalizar, alcançar ordens que julga mais fundas, há a metáfora do transe para caracterizar a crise nacional. Com essa tônica, a lógica dos interesses materiais se vê articulada à força de um mundo de símbolos que parece disputar a hegemonia pela condução dos gestos, resultando em um conjunto de ambivalências que tornam mais opaca a textura do social, e gerando o movimento de dupla determinação tão característico a *Terra em transe*. Dados o

esquema e a hierarquia, a ordem social vira ordem cósmica, a ação assume uma dimensão ritual, cumprimento de um programa; o filme, nos seus traços de estilo, vai sugerindo outras esferas de determinação que apontam para o aspecto mágico-religioso, expresso com maior ênfase na feição de ‘possesso’ de seus agentes. O progresso da trama política apresenta informações suficientes para adquirir consistência própria, mas resta o dado estranho dessa identidade de estilo de conduta que, em verdade, impele todos os atores políticos de Eldorado a cumprirem seu papel em tal programa, notadamente na hora do transe; a exibirem uma fé em sua ‘ideia fixa’, que vem a sabotar as ilusões de liberação e mostrar a tentativa de ‘fazer história’, produzir o novo, como montagem de um cenário de repetição (XAVIER, 2012, p. 111).

Terra em transe, portanto, fala sim da política brasileira da década de 1960, sob impacto direto dos fatos de 1964, mas apostando numa representação totalizante de Eldorado (Brasil) que vai além dessa conjuntura, condenando o país imaginário (e o real) a uma eterna repetição que, conforme analisa Xavier (2012, p. 116-117), remete ao seu mito de fundação, também encenado no filme.

Difícil pensar num caminho mais diverso daquele seguido por *Pra frente Brasil* ao abordar fatos próximos cronologicamente aos apresentados por Glauber Rocha. O longa-metragem de Farias se inseriria no que Robert Stam e Randal Johnson (1988, p. 412) chamaram de “naturalismo da abertura”, estética muito em voga num cinema comercial brasileiro na segunda metade da década de 1970 e primeira metade da de 1980. Ao seu lado estariam obras como *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1978) e *Pixote, a lei do mais fraco* (1981), ambos de Hector Babenco, *Barra pesada* (1977), de Reginaldo Faria, *Paula – A história de uma subversiva* (1979), de Francisco Ramalho Jr., *O bom burguês* (1983), de Oswaldo Caldeira, *A próxima vítima* (1983), de João Batista de Andrade, entre outras. Conforme ressaltam Stam e Johnson, estes são *thrillers* policiais que focam em temas relacionados à repressão política, filmes

claramente voltados ao entretenimento que favoreciam tramas recheadas de ação, acompanhadas de um módico valor social.³⁷

De acordo com Ismail Xavier (2003, p. 101), tal aproximação entre cinema político e *thriller* se deu num contexto de revisão das estratégias estéticas do Cinema Novo – este, ao propor rupturas com a linguagem cinematográfica clássica e com o cinema de gênero consolidado no mercado, encontrou dificuldades de comunicação com o público consumidor de filmes. Tais dificuldades teriam gerado

como estratégia de uma parcela dos realizadores e, em seguida, como expressão de uma política oficial de ‘conquista de mercado’ nos anos 70, um movimento de retorno às fórmulas tradicionais, uma sedução pelo naturalismo, pelos esquemas dramáticos usuais na grande indústria, os quais se instalaram na condução de muitos filmes políticos, com o tempero do ‘modelo Costa-Gavras’ ou sem ele. Para sair do binômio grandes autores/pouco público, passou-se a procurar a incorporação dos gêneros de sucesso em nome de uma continuidade de produção, de uma pedagogia menos ambiciosa no plano político, porque mais apressada e ‘segura’ em seus efeitos.

Assim, o cinema político brasileiro teria se reaproximado do gênero policial – que, na verdade, conforme já citado, manteve-se não tão distante do Cinema Novo no início da década de 1960 através do próprio Roberto Farias, quando realizou *Cidade ameaçada* e *Assalto ao trem pagador* – nessa busca por mercado, bem como adotado estratégias narrativas típicas do melodrama clássico: a bem marcada dicotomia entre Bem e Mal, a valorização do espaço privado e dos valores familiares em detrimento da insegurança do espaço público, a construção de personagens heroicos defensores de valores ameaçados por vilões poderosos, os excessos sentimentais, a primazia do plano individual, íntimo, sobre o contexto sócio-histórico.

Ainda que em seu texto sobre tal momento Xavier não cite *Pra frente Brasil*, mantendo-se focado na comparação entre *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* e o

³⁷ No original: “(...) detective thrillers focalizing themes related to political repression (...) the new films were frankly entertainment-oriented, favoring action-filled plots accompanied by a modicum of ‘redeeming social value’”.

longa-metragem argentino *A história oficial* (1985), o filme de Farias também faz uso ostensivo das estratégias listadas acima. Sua narrativa é construída de maneira maniqueísta, opondo heróis relutantes (Miguel, Marta e Jofre), defensores de valores humanos (Miguel deseja salvar a vida de seu irmão e, em última instância, garantir ao menos o sepultamento de seu cadáver) a vilões caricatos, dotados de completa falta de apreço pela vida; há a presença de excessos sentimentais na representação do drama de seu trio de protagonistas – expressos, por exemplo, no uso de música que “indica os sentimentos a serem mobilizados”; e há também um sobrepujamento da explicação social e histórica dos anos da ditadura pelo embate individual entre heróis e vilões, ainda que elementos de contextualização apareçam ao longo da trama – conforme destacado anteriormente, o arco dramático do herói relutante Miguel, marcado por sua conscientização da realidade política experimentada pelo Brasil em 1970, é movido não por motivos ideológicos, mas por seu desejo de salvar a vida de Jofre e, posteriormente, de vingar o assassinato do irmão.

Ao analisar a sobrevida das narrativas genéricas na cultura de massa, Fredric Jameson (1994, p. 10-11) destaca a centralidade da *repetição* na produção artística (mercantilizada) contemporânea. “O ‘público’ atomizado e em série da cultura de massa quer ver a mesma coisa vezes e vezes a fio, daí a urgência da estrutura de gênero e do signo genérico”.

Essa aproximação entre cinema político e narrativas genéricas a partir da segunda metade da década de 1970 de fato se deu sob a chancela do mercado no Brasil, conforme destacou Xavier, inclusive com a indústria cultural (para usar uma noção cara a Jameson) se apropriando do tema *ditadura*, dando vazão a um grande número de narrativas (não apenas cinematográficas) sobre o período.³⁸ No entanto, a chave

³⁸ São exemplos nesse sentido os livros de memórias de ex-guerrilheiros publicados a partir da segunda metade da década de 1970, como *Em câmara lenta* (1977), de Renato Tapajós, *O que é isso*,

analítica proposta por Jameson parece não levar em consideração a possibilidade de apropriação criativa das tradições de gênero, reduzindo-se à crítica da repetição como estratégia mercadológica. Jameson se afasta, portanto, de interpretações como a do cineasta Martin Scorsese (2004, p. 113), também um estudioso da história do cinema norte-americano, que cunhou a expressão *cineastas contrabandistas* para se referir a diretores que, trabalhando dentro dos formatos genéricos em voga na indústria cinematográfica das décadas de 1940, 1950 e 1960 (filme *noir*, horror, *western* e dramas suburbanos, por exemplo), conseguiram “introduzir toques incomuns, tramar enredos inesperados e às vezes transformar um material rotineiro numa expressão muito mais pessoal”. Muitos desses cineastas discutiram em seus filmes temas como *violência doméstica e cotidiana, sexualidade, loucura, vícios, neuroses* etc., que a princípio encontravam pouco espaço no comportado cinema de estúdio hollywoodiano da época.³⁹ Trata-se de um tipo de análise que talvez não caiba na perspectiva de Jameson.

Sob tal perspectiva, se perde de vista o uso politicamente potente do *thriller* em filmes como *A próxima vítima* (1983),⁴⁰ que rompe com a lógica, criticada por Jameson (1994, p. 4-5), da leitura “pelo fim” que marca as *histórias de detetives* – nas quais o

companheiro? (1979), de Fernando Gabeira, *Os carbonários* (1980), de Alfredo Sirkis, *Batismo de sangue* (1982), de Frei Betto, e *A fuga* (1984), de Reinaldo Guarany, bem como os romances *A festa* (1975), de Ivan Ângelo, e *Zero* (lançado pela primeira vez no Brasil em 1975, mas proibido pela censura no ano seguinte, só chegando de fato ao público em 1979), de Ignácio de Loyola Brandão.

³⁹ São exemplos citados por Scorsese os filmes: *Sangue de pantera* (*Cat people*, 1942) e *A Morta-Viva* (*I walked with a zombie*, 1943), ambos de Jacques Tourneur e filiados ao cinema de horror; os filmes *noir* *Almas Perversas* (*Scarlet street*, 1945), de Fritz Lang, *A Curva do destino* (*Detour*, 1946), de Edward G. Ulmer, *Pacto de sangue* (*Double idemnity*, 1944), de Billy Wilder, *Cidade tenebrosa* (*Crime wave*, 1954), de André de Toth, *Mortalmente perigosa* (*Deadly is the female*, 1950), de Joseph H. Lewis, *Moeda falsa* (*T-Men*, 1947), de Anthony Mann, *A morte num beijo* (*Kiss me deadly*, 1954), de Robert Aldrich e *Anjo do mal* (*Pickup on south street*, 1953), de Samuel Fuller; o drama criminal *O mundo é o culpado* (*Outrage*, 1950), de Ida Lupino; o *western* *Homens indomáveis* (*Silver lorde*, 1954), de Allan Dwan; o melodrama suburbano *Tudo que o céu permite* (*All that Heaven allows*, 1955), de Douglas Sirk; o drama familiar *Delírio de loucura* (*Bigger than life*, 1957), de Nicholas Ray; os *thrillers* *Paixões que alucinam* (*Schock corridor*, 1963), de Samuel Fuller, e *A cidade dos desiludidos* (*Two weeks in another town*, 1962), de Vincente Minnelli.

⁴⁰ Jameson (1994, p. 15) não acredita na possibilidade de existência de arte política no âmbito da cultura de massas: “(...) é sonhar acordado esperar que qualquer dessas estruturas semióticas possa ser transformada, por fé, milagre ou mero talento, naquilo que poderia ser chamado, na sua forma forte, de arte política, ou, num sentido mais geral, essa cultura autêntica e viva da qual virtualmente perdemos a memória, tão rara se tornou a experiência”.

desenvolvimento da trama e seu conteúdo estão subjugados ao epílogo que soluciona o mistério e dá ao leitor/espectador todas as respostas.⁴¹ Reconhecer o potencial político de tais obras permite também questionar a afirmação de Stam e Johnson a respeito do “módico valor social” do cinema de gênero produzido no Brasil nesse momento. Essa discussão é retomada no capítulo 3, diante da análise de outros *thrillers* dirigidos por Farias.

Dentre os filmes adeptos do “naturalismo da abertura” citados por Stam e Johnson, interessa aqui destacar aqueles que, para além da aproximação estética, também dialogam tematicamente com *Pra frente Brasil*. São os casos de *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, *Paula – A história de uma subversiva*, *O bom burguês* e *A próxima vítima*. Os três primeiros abordam ou o mesmo período ou um período próximo àquele em que se passa a história do longa-metragem de Farias, ou seja, são todos filmes falando dos “anos de chumbo” num momento em que os militares ainda se encontravam no poder – já o filme de João Batista de Andrade localiza sua trama nos anos finais da ditadura. Num esforço de mapeamento da representação cinematográfica da ditadura brasileira nos anos da abertura, também devem ser destacados os filmes *Nunca fomos tão felizes* (1984), de Murilo Salles, drama de viés mais psicológico que traz os “anos de chumbo” como um pano de fundo que interfere diretamente em sua trama, *Tensão no Rio* (1984), de Gustavo Dahl, *thriller* conspiratório alegórico sobre a disputa de poder em um país fictício da América Latina, *E agora José? Tortura do sexo* (1980), de Ody Fraga, e *A freira e a tortura* (1983), de Ozualdo Candeias, produções de tom erótico da Boca do Lixo (polo cinematográfico paulista célebre nas décadas de

⁴¹ No filme policial dirigido por João Batista de Andrade, não interessa desvendar a identidade do assassino de prostitutas no bairro do Brás, em São Paulo, já que, para Andrade, elas são vítimas do *sistema*, da continuidade do autoritarismo e violência da ditadura na instituição policial em tempos de redemocratização.

1970 e 1980 pela realização de pornochanchadas) que também localizaram suas narrativas nos anos mais violentos da ditadura.

Cronologicamente, o primeiro desses filmes a chegar aos cinemas brasileiros foi *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, que, baseando-se em livro homônimo do jornalista José Louzeiro, narra a trajetória do criminoso Lúcio Flávio Vilar Lório, líder de uma quadrilha de assaltantes de banco que se tornou célebre no início dos anos de 1970 por suas repetidas fugas de presídios e também por ter denunciado o envolvimento de policiais com o Esquadrão da Morte, grupo de extermínio de “marginais” atuante durante as décadas de 1960 e 1970.

Como *Pra frente Brasil*, o filme de Hector Babenco segue uma estética naturalista e o estilo de continuidade intensificada destacado por David Bordwell. Filiando-se à citada tradição do cinema policial brasileiro, *Lúcio Flávio* se propôs a discutir um tema polêmico no período: a vinculação dos órgãos policiais com grupos de extermínio. Grande parte da dificuldade de falar de tal assunto estava nas possíveis vinculações entre o Esquadrão da Morte e o aparato de repressão da ditadura brasileira. O caminho que liga a *Scuderie Le Cocq*, grupo criado por policiais cariocas e retratado no longa-metragem de Babenco, aos órgãos policiais do regime não é tão difícil de ser traçado: de acordo com o historiador Jorge José de Melo (2012, p. 86), o grupo carioca teria sido a principal inspiração para a criação de sua versão paulista, que tinha como figura de proa o delegado do DOPS de São Paulo Sérgio Fleury. Fleury foi também figura conhecida, na virada da década de 1960 para a de 1970, por atuar na repressão às organizações armadas da extrema-esquerda, sendo responsável, por exemplo, pelo assassinato de Carlos Marighella. Constantemente retratado no cinema,⁴² o ex-delegado se tornou talvez o maior símbolo da brutalidade da ditadura.

⁴² A rigor, conforme observou Caroline Gomes Leme (2013), Fleury só apareceu devidamente nomeado como personagem no cinema de ficção em *Batismo de sangue* (2007), de Helvécio Ratton. No entanto,

Lúcio Flávio inicia com um letreiro que busca apresentar o contexto no qual se passa a história narrada, fazendo, já nesse momento, referência explícita ao Esquadrão da Morte, citando Lúcio Flávio Lírio como uma espécie de produto desses anos. Tal letreiro também almeja ressaltar a veracidade dos fatos narrados na obra fílmica, tentando colocar-se como resultado direto do relato de seu protagonista a um jornalista (Louzeiro, autor do livro no qual o filme se baseou) e ressaltando que, justamente por conta dessa veracidade, os nomes dos policiais que aparecem na narrativa tiveram de ser trocados. Segue o letreiro:

Nos anos 60 surge uma organização, batizada pela crônica policial brasileira como Esquadrão da Morte, que passa a combater o crime à margem da lei. Nessa conjuntura, surgem vários episódios e personagens que marcaram uma época. Lúcio Flávio é um deles. Pouco antes de sua morte, Lúcio Flávio contou esta história ao repórter. Seus personagens e situações não são imaginários. Os nomes dos marginais são verdadeiros. Os dos policiais, fictícios.

Para além da estética naturalista, percebe-se assim claro esforço de Babenco para passar uma sensação de realidade através de seu filme, retrato supostamente fiel – até onde a situação política do país naquele momento permitia – de fatos ocorridos havia pouco tempo. Nesse sentido, é possível classificar *Lúcio Flávio* como um docudrama, conforme a definição de Fernão Pessoa Ramos (2008, p. 51-53): uma ficção baseada em fatos reais que usa estruturas narrativas marcadas pelo classicismo hollywoodiano – narrativa com princípio, meio e fim, história transformada em trama com reviravoltas e conflitos marcados etc. Já *Pra frente Brasil*, a rigor, não poderia ser chamado de docudrama, uma vez que parte de uma premissa ficcional, ainda que tendo

referências à sua figura foram incorporadas a outros personagens de torturadores, em obras como *Paula*, através do personagem do delegado Oliveira, *Lamarca* (1994), de Sérgio Rezende, que tem no delegado Flores uma perfeita encarnação de Fleury, apenas com o nome trocado, e no próprio *Pra frente Brasil*, no uso do nome Dr. Barreto para o líder dos torturadores de Jofre (que seria um codinome usado por Fleury durante as sessões de tortura) e na possível associação entre o sítio em que tais práticas ocorrem no filme de Roberto Farias e o infame sítio no qual o delegado do DOPS torturou e assassinou alguns dos inimigos do regime.

como pano de fundo um contexto historicamente marcado, reconhecível. Os personagens do filme de Roberto Farias são fictícios, assim como os fatos presentes na trama.

No entanto, há diálogo entre elementos e personagens da narrativa de *Pra frente Brasil* e a história recente do Brasil. Como mencionado anteriormente, o torturador Dr. Barreto pode ser visto como uma referência à figura do delegado Sérgio Fleury, por conta de seu nome – que seria um codinome utilizado por Fleury durante as sessões de tortura – e da utilização de um sítio, em local afastado, para cometer os mais diversos atos bárbaros contra seus prisioneiros. Também remete a Fleury a sequência da morte de Jofre, na qual Dr. Barreto e seu grupo disputam o prisioneiro com outro grupo de agentes da repressão:

Plano detalhe das mãos de Barreto sendo lavadas numa pia.

Barreto: - Tenho horror a sangue.

A câmera se afasta aos poucos, até enquadrar o torturador em plano americano. Ele continua: - Eu já fui pior: antes eu vomitava.

Barreto sai do banheiro, sendo acompanhado pela câmera até a porta, onde encontra homens à sua espera.

Barreto: - O que há?

Homem do segundo grupo: - Nada, eu quero ver seu prisioneiro.

Barreto: - Qual?

Homem: - Você sabe, aquele que conhece o Resende.

Barreto se vira, arremessa longe o pano em que enxuga as mãos e sai pela porta da casa, sendo acompanhado pelos homens. Corta para Barreto caminhando, com a câmera iniciando o plano na altura de seus pés e subindo até enquadrá-lo em plano americano, acompanhando-o até a entrada de um galpão, que ele abre com brutalidade. Corta para Jofre deitado no chão. Os homens se aproximam e um deles tenta ouvir os batimentos cardíacos do prisioneiro com um estetoscópio.

Homem: - Esse homem tá quase morto!

Outros dois homens de terno levantam o corpo de Jofre.

Homem (em *off*, para Barreto): - Seu idiota, irresponsável!

A câmera enquadra Barreto em primeiro plano.

Barreto: - Ah é? Agora eu tô quase conseguindo que ele fale! Eu prendo ele, amacio ele e vocês ficam com as glórias! Fique sabendo que ele é duro! Disse que não sabe quem é o Resende, mas eu tenho certeza que ele conhece até o Lamarca! E vocês não vão levar ninguém daqui não, porque ele é meu! É meu!

Barreto se joga sobre os homens e derruba o corpo de Jofre no chão.

Barreto: - Me solta, porra, me solta! E ele vai ficar aqui até falar! Me solta! Pode deixar!

Barreto olha para o Jofre desacordado no chão e diz: - Quer dizer que vocês querem levar o cara, não é?

Barreto pula sobre Jofre com os dois pés por duas vezes, enquanto os homens do outro grupo tentam segurá-lo.

Homem do segundo grupo (em primeiro plano): - Se você não tivesse as costas quentes eu te matava de porrada!

Barreto: - Leva.

Homem do segundo grupo: - Você não sabe que esse homem é importante?

Barreto (em primeiro plano): - Pode levar. Agora eu quero ver vocês arrancarem alguma coisa dele.

Os homens do segundo grupo carregam o corpo de Jofre para fora do galpão, em plano conjunto. Eles depositam o prisioneiro no chão e um deles o examina, fazendo sinal de negativo com o polegar. Os homens entram no carro e a câmera se aproxima lentamente daquele que discutiu com Barreto, que é o último a partir. O carro vai embora. Corta para Jofre caído no chão, morto, enquadrado da barriga para cima.

Jorge José de Melo (2012, p. 18) relata episódio parecido envolvendo Fleury, ocorrido em fevereiro de 1970, quando um dirigente do grupo armado Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), Shizuo Ozawa, conhecido como *Mario Japa*, após ser capturado pela polícia, transformou-se em objeto de disputa entre integrantes da Operação Bandeirantes (Oban) e o delegado Sérgio Fleury, do DOPS. De acordo com Melo,

(...) o delegado Sérgio Fleury pressionou o delegado de plantão e exigiu que o preso fosse levado para o DOPS. Os agentes da Oban, informados sobre o ocorrido, exigiram que o preso, que estava sendo torturado por Fleury, fosse entregue à Oban. Fleury negou-se e abriu uma grave crise. Os agentes da Oban ameaçaram invadir o DOPS armados e resgatar o preso à força. Fleury, contrariado, pulou sobre o peito do preso, quebrando algumas de suas costelas, inviabilizando assim a possibilidade de *Japa* ser interrogado a curto prazo na base da tortura.

Na mesma sequência, um dos membros do grupo que tenta “resgatar” Jofre faz menção às “costas quentes” de Barreto, o que pode ser interpretado como uma referência às relações privilegiadas com o poder das quais Fleury gozava.

Outro ponto importante que liga o filme de Farias à realidade histórica do Brasil dos chamados “anos de chumbo” é a vinculação entre empresariado e órgãos de repressão à esquerda armada. Esse é um ponto que merece uma análise mais minuciosa.

Em determinada passagem do documentário *Cidadão Boilesen* (de 2009, dirigido por Chaim Litewski), Celso Amorim – diplomata e diretor-geral da Embrafilme na ocasião da celeuma envolvendo *Pra frente Brasil* e a censura – relata uma conversa que teve no momento de sua demissão, causada pelo financiamento do filme pela empresa estatal brasileira:

Num determinado momento, quando eu fui, digamos, convidado a me demitir da Embrafilme por uma pessoa do *establishment* político-militar da época, que disse “não, mas é claro que o filme não é um filme de ficção, o filme se referia à Operação Bandeirantes”. Eu falei “ah, bom, é óbvio que isso era evidente”.

Subordinada ao II Exército (SP), a Operação Bandeirantes (Oban) foi, de acordo com Jorge José de Melo (2012, p. 76), “uma resposta dos militares às ações da esquerda armada”, um esforço por coordenar as forças repressivas no estado de São Paulo para uma atuação à altura diante da ameaça subversiva. Há no livro *Como eles agiam*, do historiador Carlos Fico, depoimento relativamente longo de “uma alta autoridade militar” confirmando a criação da Oban como o atendimento a uma demanda existente entre as forças da repressão por maior articulação que permitisse um combate efetivo à, nas palavras do depoente, “guerra revolucionária” então em curso no Brasil (FICO, 2001, p. 116-117).

Estaria Roberto Farias falando da Oban em *Pra frente Brasil*, conforme aponta Celso Amorim? Primeiramente, como mostraram a dissertação de mestrado de Melo e o documentário *Cidadão Boilesen*, é amplamente reconhecida a participação de grandes empresários no financiamento da repressão, algo que aparece no filme de Farias. No caso da Operação Bandeirantes, tal apoio teria sido dado por empresas como o *Grupo*

Ultra, do qual fazia parte Henning Albert Boilesen⁴³ e o *Grupo Folha* (responsável, na época, pelos jornais *Folha de São Paulo*, *Folha da Tarde*, *Gazeta*, *Gazeta Esportiva*, *Última Hora*, *Notícias Populares* e *A Cidade de Santos*).⁴⁴ Em depoimento para Chaim Litewski em *Cidadão Boilesen*, Farias confirma que o personagem Geraldo Braulen, patrão de Jofre, Miguel e Rubens e contribuinte da repressão clandestina à luta armada, fora inspirado na figura de Boilesen:

Eu não conheci pessoalmente esse Braulen... como é, Boilesen? Boilesen. Mas tinha ouvido falar. (...) E todo mundo também sabia da Operação Bandeirantes, daquela coisa toda. Então, eu criei um personagem que tinha... que tem um nome parecido...

No entanto, há diferenças marcantes entre Boilesen e sua versão ficcional. Enquanto o empresário dinamarquês financiava a Operação Bandeirantes por motivação ideológica e, de acordo com o ex-governador de São Paulo Paulo Egydio Martins em depoimento a Chaim Litewski, quase esportiva, uma vez que enxergava os comunistas como adversários que seriam enfrentados numa disputa de vida ou morte,⁴⁵ Braulen é um homem covarde, que contribui com a repressão por pressão de outros empresários, que passariam, segundo o personagem, a boicotar seus negócios caso ele não participasse de tal esquema de financiamento – como se pode observar na cena de *Pra*

⁴³ Nascido na Dinamarca, o empresário Henning Albert Boilesen fez carreira de sucesso no Brasil, alcançando a presidência da Ultragás na década de 1960. Anticomunista ferrenho, ficou famoso por ter sido executado por membros da luta armada em 1971, após ser reconhecido por presos políticos como um empresário que chegava a participar das sessões de tortura. Sobre a trajetória de Boilesen e seu envolvimento com a ditadura brasileira, ver a dissertação de mestrado de Jorge José de Melo e o documentário *Cidadão Boilesen*.

⁴⁴ Beatriz Kushnir (2012, p. 315-335) discute o apoio do *Grupo Folha* à ditadura através de análise da trajetória do jornal *Folha da Tarde*, que, a partir de 1969, adotou linha editorial consonante com os interesses do regime. De acordo com a historiadora, “são inúmeras as atitudes de alinhamento da *Folha da Tarde* com os governos pós-AI-5. Seguindo as normas ditadas, o jornal realizou, em muitos momentos, uma releitura da realidade vivida e a retratou, sem isenção, ao seu público leitor”. A redação do jornal passou a ser dominada por profissionais ligados ao aparato policial (entre eles, seu editor-chefe, Antônio Aggio Jr., que era também funcionário da Secretaria de Segurança Pública do Estado de São Paulo), que empreenderam verdadeira “cruzada” contra a subversão. O Grupo Folha foi acusado, por organizações da esquerda armada, de contribuir com a repressão não somente através de sua linha editorial alinhada aos interesses do regime, mas também cedendo carros para emboscadas policiais contra os “terroristas”. Por esse motivo, duas camionetes da Folha foram incendiadas em setembro de 1971.

⁴⁵ O depoimento do ex-governador de São Paulo, Paulo Egydio Martins, consta tanto na dissertação de Jorge José de Melo (p. 59) quanto no filme de Litewski.

frente Brasil em que o personagem revela a Miguel seu apoio financeiro à repressão clandestina:⁴⁶

Geraldo (em primeiro plano): - Eu não vou poder me encontrar com o Garcia.
 Geraldo se levanta e a câmera o acompanha. Ele continua: - Não posso ir ao escritório dele. Eu vou ficar marcado.
 Miguel saca um revólver e aponta para Geraldo. Eles são enquadrados em plano médio, com Geraldo de costas para Miguel.
 Miguel: - Marcado por quê? Fala ou eu te meto uma bala na boca!
 Geraldo (em primeiro plano, com Miguel de costas para a câmera): - Eu não queria! Eu não faço isso porque quero!
 Miguel: - Isso o quê?
 Geraldo: - Isso. Dar dinheiro ao Garcia.
 Plano curto dos dois enquadrados frente a frente em plano médio.
 Miguel: - Dinheiro pra quê?
 Geraldo (voltando ao plano anterior): - Para combate à subversão.
 Miguel atira Geraldo ao chão.
 Miguel (em *close*): - Seu verme! Por que você faz isso? Que organização é essa? Do governo?
 Geraldo (em *close*): - Não! São grupos.
 Miguel (em *close*): - Que grupos?
 Geraldo (em *close*): - Pessoas... voluntários, entende?
 Miguel (em *close*): - Por que você faz isso? Pra quê?
 Miguel se abaixa e puxa Geraldo pelo paletó, levantando-o de volta. Os dois ficam frente a frente, enquadrados em primeiro plano.
 Geraldo: - Porque eu sou obrigado. Há muita gente influente que contribui. E eu não posso ficar de fora.
 Miguel: - Por quê?
 Geraldo: - Porque eu perco crédito, perco as concorrências, vou ser perseguido, a firma pode ir à falência. Eu sou obrigado a contribuir, mas eu juro pra você que não gosto disso, não gosto! Você... o Jofre... você é comunista não é?
 Miguel sacode Geraldo e lhe dá um tapa no rosto.
 Miguel: - Sua bicha louca!
 Geraldo cai sobre a mesa. Miguel saca a arma (em primeiro plano): - Que comunista o cacete!
 Geraldo (em primeiro plano): - Você... você vai me matar?
 Miguel aponta a arma para Geraldo, ainda em primeiro plano. O telefone toca.

Também merece destaque nessa cena o questionamento de Miguel a Geraldo se a organização apoiada por ele pertenceria ao governo, o que o empresário nega imediatamente, dizendo tratar-se de grupos de voluntários que buscam combater a subversão. Aparece aqui um elemento interessante do filme de Farias, que gerou debates

⁴⁶ Tal diferença foi reconhecida também por Helena Stigger (2011, p. 151), em sua tese de doutorado.

inclusive no momento de seu lançamento nos cinemas: a possível existência de um esforço para isentar as Forças Armadas brasileiras das torturas e assassinatos ocorridos durante a ditadura. Nesse sentido, vale lembrar de um outro momento de *Pra frente Brasil*, o único ao longo de todo o longa-metragem em que aparece um oficial das Forças Armadas. Ele ocorre quando Rubens é sequestrado pelo grupo de Barreto e seu tio militar vai até sua casa. Em conversa com Olga, esposa de Rubens, e Marta, o militar expõe seu horror diante do ocorrido. Segue a descrição da referida cena:

O tio militar caminha pela casa, em plano americano, comentando: - Que absurdo, meu Deus, que absurdo! Onde é que isso vai parar?

Olga é consolada por sua empregada. A campainha toca. A empregada atende a porta, é Marta

Marta: - Cadê a Olga? Quê que foi? Quê que aconteceu?

As duas se abraçam.

O militar, se aproximando, pergunta: - Vem cá, minha filha... O Rubens, o que ele tem feito? Você vê alguma razão pra isso?

Até aqui, não há nenhum corte na cena, com a câmera acompanhando os personagens enquanto eles se movimentam pela sala. O primeiro corte vem agora.

Olga (em *close*): - Não, tio, nenhuma.

Militar (em plano médio que enquadra também Olga e Marta): - O que foi?

Olga (em *close*): - O Jofre, o marido da Marta, ele desapareceu também, ninguém sabe como.

Marta (em *close*): - Desculpe, Olga, eu tenho um compromisso agora, eu te ligo mais tarde, tá?

Marta vai embora, com a câmera a acompanhando em plano médio até a porta.

Militar (em *close*): - O marido dela, você conhece bem? Por que o Rubens não me avisou? Você tem confiança nele? Ele não poderia ser um subversivo, por exemplo?

Olga (se abraçando ao tio e com a câmera se afastando um pouco, até enquadrá-los em primeiro plano): - Ah, tio, não, pelo amor de Deus! O Rubens não queria te comprometer. Mas o Jofre é um débil mental igualzinho a ele!

Ou seja, o único militar presente em *Pra frente Brasil* é um general que considera a tortura e as prisões clandestinas um absurdo, como ressaltou o cineasta Ruy Guerra, quando entrevistado por Alex Vianny (1999, p. 388), em 1984.⁴⁷ Numa análise

⁴⁷ Na opinião de Guerra, *Pra frente Brasil* é um filme “completamente falho sob o ponto de vista de análise política. É um ponto de vista burguês, falso, dizer que a tortura não é institucionalizada. O único general que aparece tem boas intenções” (VIANNY, 1999, p. 388).

inicial, é fácil explicar a escolha de Farias a partir da real presença, naqueles anos, de uma censura instituída, que poderia vetar a liberação de seu filme, prejudicando-o comercialmente. O próprio diretor, aliás, buscou, na época e em anos recentes, ressaltar a consciência dos limites da crítica feita por *Pra frente Brasil*. Ao ser entrevistado pela revista *Veja* em fevereiro de 1983, por exemplo, Farias deixou claro que não havia feito um filme “para ser interditado”, que sabia dos limites de sua época e que *Pra frente Brasil* era “contido, reprimido”. Respondendo ao questionamento do jornalista Paulo Moreira Leite acerca do que seria um filme mais contundente que o seu, o cineasta apontou que

Se (...) tivesse feito um filme onde a repressão não fosse absolutamente clandestina, ele seria bem mais problemático. Mesmo que me baseasse em fatos e pessoas reais, conhecidos e divulgados pelos jornais, colocando nomes e vestindo a roupa certa em cada um, a amolação seria bem maior do que a que estava disposto a enfrentar. Não faria isso. Não tenho vocação para exilado (VEJA, 16/02/1983, p. 4).⁴⁸

Quase um ano antes, em matéria publicada no jornal *O Globo* por ocasião da censura a *Pra frente Brasil*, Farias assumiu postura semelhante, chegando a inocentar o ex-presidente da República Emílio Garrastazu Médici das torturas e assassinatos políticos praticados durante seu governo e ressaltando o cuidado tomado na construção do roteiro do filme, no intuito de não ofender o regime:

Estudamos muito cada passagem, cada diálogo, cada frase do filme. *Não era nossa intenção responsabilizar o governo pelas torturas*. E também não acho que a tortura tenha sido objetivo da Revolução de 1964. *Tenho certeza de que o presidente Médici nunca foi a favor da tortura, mas até ele foi censurado* (O GLOBO, 06/04/1982) [grifos ausentes no original].⁴⁹

⁴⁸ Disponível em: www.memoriacinebr.com.br. Acesso em: 23/12/2013.

⁴⁹ Disponível em: www.memoriacinebr.com.br. Acesso em: 23/12/2013.

E, mais de duas décadas depois, ao ser entrevistado para o documentário *Cidadão Boilesen*, Farias voltou a dizer que “queria fazer um filme naquele momento que pudesse ser exibido”. O que se pode perceber na fala do cineasta à revista *Veja* é uma tentativa de justificativa dos limites representativos que teriam sido impostos ao filme por seu contexto de produção, bem como o reconhecimento de que a repressão no Brasil dos “anos de chumbo” não era só clandestina como seu filme procurara mostrar. Haveria assim, em *Pra frente Brasil*, uma tensão entre o que seu diretor queria mostrar e o que ele de fato havia mostrado, por “não ter vocação para exilado”.

No entanto, é importante registrar que na mesma entrevista à revista *Veja*, ao ser questionado sobre a referida cena do militar em seu filme, Roberto Farias deixou claro que ela não existia na narrativa para garantir a liberação pela censura:

Não fiz isso para ser simpático. Estava querendo demonstrar que, num instante da história brasileira, mesmo aqueles que eram contra a tortura não tinham muito o que fazer, a não ser aderir a uma resistência que iria frutificar depois. Não posso negar, por exemplo, que naquela época havia diferença, havia um setor comprometido com a democracia. *Não poderia culpar o governo por atos pessoais* (VEJA, 16/02/1983, p. 4) [grifos ausentes no original].⁵⁰

Em sua pesquisa sobre os órgãos de repressão da ditadura, Carlos Fico (2001, p. 132) ressalta a recorrência do discurso de que as torturas e assassinatos ocorridos durante os anos autoritários eram resultado de excessos pessoais de interrogadores, normalmente policiais civis que não compartilham do profissionalismo e disciplina dos militares. Esses excessos eram sempre, de acordo com a fala do regime, devidamente punidos “com energia”. Fico comprova a falácia de tal argumento ao apresentar, primeiramente, as ligações entre a Operação Bandeirantes e os militares, já que ocorriam reuniões da Oban todas as quartas-feiras no quartel-general do II Exército (ao qual tal operação era subordinada), contando com a presença do chefe do II Exército e

⁵⁰ Disponível em: www.memoriacinebr.com. Acesso em: 23/12/2013.

comandante da Oban, major Waldyr Coelho, de um representante da 2ª Seção do II Exército, do oficial chefe da 2ª Seção do Distrito Naval, do chefe da 2ª Seção da Polícia Militar de São Paulo, de um representante da Polícia Federal e de dois representantes do DOPS (FICO, 2001). Além disso, deve-se destacar que a Oban serviu de principal modelo, espécie de projeto-piloto, para a criação do sistema de repressão CODI-DOI (Centro de Operações de Defesa Interna-Destacamento de Operações de Informações), que, articulado em diversas regiões do país, reunia membros das Forças Armadas, das polícias civis, militares e federal e do Sistema Nacional de Informações (SNI).

De acordo com Fico (2001, p. 140), o amplo sistema de segurança e informação (SISSEGIN) criado pela ditadura, da qual os CODI-DOI faziam parte,

(...) manteve-se gerido pelos escalões superiores do Poder Executivo (...) todas as ações do sistema de segurança, aí incluídos os assassinatos políticos e as torturas, foram feitas por pessoas que possuíam plena capacidade de entendimento do que estavam fazendo, até porque foram cuidadosamente escolhidas, orientadas por rigorosos planejamentos, submetidas a treinamentos etc. Ou seja, *não se pode falar, propriamente, de abusos ou de excessos, pois era fácil perceber a inevitabilidade dessas ações desde o momento em que foi assinado o AI-5.*

Assim, se de fato nem todos os militares eram favoráveis à repressão violenta do regime contra seus opositores⁵¹ – e o personagem do tio de Rubens em *Pra frente Brasil* poderia ser um desses casos –, a tortura sistemática e os assassinatos tampouco devem ser vistos como resultado de “atos pessoais”, sobre os quais o governo não possuía nenhum controle, como defende Roberto Farias na entrevista à *Veja*.

⁵¹ Vale destacar, por exemplo, o caso citado por Fico do antigo comandante do II Exército, general Manoel Rodrigues de Carvalho Lisboa, contrário à ideia da criação da Operação Bandeirantes. Após ser substituído no cargo em abril de 1969 pelo general José Canavarro Pereira, a Oban foi criada (FICO, 2001, p. 115).

Nesse sentido, Farias, tomado pela autocensura,⁵² teria deixado de fora de seu filme a repressão não-clandestina que sabia existir,⁵³ mas, por outro lado, acabou justificando algumas de suas escolhas narrativas em *Pra frente Brasil* repetindo o falacioso discurso, comum nos meios militares na época, de que a tortura e os assassinatos de adversários do regime eram resultado de atos individuais de policiais que se excediam no cumprimento de suas tarefas. Postura dúbia do cineasta que talvez se explique não só pelo momento político vivido então pelo Brasil, mas também por sua trajetória profissional, analisada mais detidamente nos capítulos 3 e 4 desta tese.

Dialogando com personagens e acontecimentos do Brasil de 1970, mas evitando, nas palavras do próprio Farias, colocar nomes e “vestir a roupa certa” em cada um, *Pra frente Brasil* poderia ser enquadrado, conforme levantado anteriormente, na definição do historiador norte-americano Robert Rosenstone (2010, p. 33) de “filme histórico comercial”:

Concentrando-se em pessoas documentadas ou *criando personagens ficcionais que são colocados no meio de um importante acontecimento ou movimento (a maioria dos filmes contém tanto personagens reais quanto inventados)*, o pensamento histórico envolvido nos dramas comerciais é, em grande parte, o mesmo: indivíduos (um, dois ou um pequeno grupo) estão no centro do processo histórico. Através de seus olhos e vidas, aventuras e amores, vemos greves, invasões, revoluções, ditaduras, conflitos étnicos, experiências científicas, batalhas jurídicas, movimentos políticos, genocídios. Mas fazemos mais do que apenas ver: também sentimos. Usando imagem, música e efeitos sonoros além de diálogos falados (e berrados, sussurrados, cantarolados e cochichados), o filme dramático mira diretamente nas emoções. Ele não apenas fornece uma imagem

⁵² É interessante comparar certas posturas de Farias – e também de Hector Babenco, no caso de *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* – com aquelas assumidas por jornalistas e donos de empresas de comunicação, citadas por Beatriz Kushnir (2012) em seu trabalho sobre as relações estabelecidas entre a Censura e a imprensa durante a ditadura. Tal comparação revela indícios de que a prática da autocensura se estendeu para o campo das chamadas diversões públicas (do qual o cinema faz parte).

⁵³ É interessante notar que, mais de 10 anos antes do lançamento de *Pra frente Brasil*, chegou aos cinemas brasileiros o filme *Jardim de guerra*, dirigido por Neville de Almeida, que tem como protagonista um jovem nihilista que, por um golpe de azar, acaba preso e torturado por uma misteriosa organização responsável por “defender a ordem” (um de seus funcionários, interrogador do personagem principal, insiste em dizer que não é delegado). *Jardim de guerra* segue caminhos estéticos bem distintos dos de *Pra frente Brasil*, evitando opções naturalistas e filiando-se à lógica da colagem de imagens e referências presente então no chamado cinema marginal brasileiro. Ainda assim, vale a referência a tal obra.

do passado, mas quer que você acredite piamente naquela imagem – mais especificamente, nos personagens envolvidos nas situações históricas representadas.

As definições de docudrama de Fernão Ramos e de “filme histórico comercial” de Rosenstone não são totalmente excludentes. O que as diferencia é que Rosenstone considera também os filmes com personagens e trama totalmente ficcionais, mas inseridos numa realidade histórica reconhecível. Nesse sentido, *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* se encaixaria em ambas as classificações.

Como *Pra frente Brasil*, *Lúcio Flávio*, enquanto produto de sua época, possui limites nas críticas que faz. Em matéria publicada na edição de 08 de março de 1978 da revista *Veja*, Babenco reconheceu a necessidade de abrir negociações com o setor censório para garantir a liberação de seu filme. Conforme é relatado na matéria,

na verdade, Babenco tomara algumas precauções: enviara um extenso telegrama à Censura Federal, em Brasília, perguntando se haveria algum entrave em tratar de tais assuntos. Responderam-lhe que não, desde que nas cenas envolvendo o “esquadrão da morte” não aparecessem policiais fardados nem a bordo de viaturas oficiais (VEJA, 08/03/1978, p. 65).⁵⁴

Ou seja, o cineasta optou por ouvir a Censura antes da produção do filme, evitando assim o risco de, com a obra pronta, vê-la interdita e acumular prejuízos por isso. Quando se analisa *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, é possível perceber a presença desse cuidado com o lado mais sensível do tema abordado (o envolvimento de policiais com o Esquadrão da Morte e a vinculação entre tais grupos e as forças repressoras da ditadura). De fato, ao longo da narrativa, não são mostrados policiais fardados ou a bordo de viaturas oficiais entre aqueles que se associaram ao Esquadrão. Além disso, a Polícia Federal recebe um tratamento positivo na longa-metragem, representando seriedade no intuito de combater os maus policiais na única sequência em

⁵⁴ Disponível em: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>. Acesso em 29/10/2013.

que aparece. Nela, que compreende um diálogo entre Lúcio Flávio e três agentes da P.F., estes últimos tentam convencer o criminoso a denunciar os membros do Esquadrão da Morte, argumentando que, assim, Lúcio estaria ajudando a “corrigir o sistema”, já que este contaria com “muita gente viciada precisando mudar”. Em outro ponto da conversa, um dos policiais chega a dizer que o que pretendem é “acabar com o barbarismo nas prisões” e que “tortura não adianta nada”.

Em *Lúcio Flávio*, portanto, a Polícia Federal surge séria, bem intencionada e atuante no esforço de acabar com as práticas de tortura nas prisões brasileiras. Tais práticas seriam responsabilidade de grupos corruptos e degenerados que deveriam ser combatidos – representados no filme pelos personagens Moretti, “132” e Bechara, interpretados por Paulo César Pereio, Milton Gonçalves e Ivan Cândido, respectivamente. Babenco defendeu-se, ainda na matéria de *Veja*, argumentando: “É claro que as cenas mostrando a Polícia Federal não foram colocadas à toa – mas aqueles episódios realmente ocorreram. Além disso, fica claro que Lúcio Flávio foi assassinado quando estava sob custódia federal” (VEJA, 08/03/1978, p. 65).⁵⁵

É interessante observar como algumas das escolhas feitas Hector Babenco em 1978 se assemelham às de Roberto Farias em 1982. Próximos esteticamente, tanto *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* quanto *Pra frente Brasil* construíram críticas ao poder instituído limitadas pela autocensura. Ambos os cineastas, aliás, em entrevistas da época, ressaltaram a influência do contexto autoritário sobre seus filmes, como já mostrado, e sua disposição a fazer concessões para evitar sua interdição. Nesse sentido, se repetem nos dois longas-metragens certas estratégias de abrandamento da representação da ditadura: o retrato positivo da Polícia Federal e a atribuição das

⁵⁵ Disponível em: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>. Acesso em: 29/10/2013.

práticas de tortura e assassinato a indivíduos isolados, que não representavam o governo.

Caroline Gomes Leme (2013, p. 12) compara os casos de *Pra frente Brasil* e *E agora, José? Tortura do sexo* (1980), produção de baixo orçamento da Boca do Lixo, dirigida por Ody Fraga, que aborda o mesmo tema do filme de Farias – o sequestro de um cidadão “apolítico”, tomado por guerrilheiro, por forças da repressão –, sem, no entanto, deixar de creditar a tortura e assassinato do protagonista a agentes policiais, vinculados ao aparato estatal (trata-se, no filme, de policiais dos órgãos de segurança nacional, diferentes da polícia comum). Curiosamente, ressalta Leme, o longa-metragem de Fraga foi liberado sem cortes pela Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), enquanto *Pra Frente Brasil*, dois anos depois, foi censurado e passou por longo processo até chegar aos cinemas do país. A pesquisadora credita essa diferença de tratamento a dois fatores principais: o contexto de lançamento do filme de Roberto Farias, quando a DCDP, sob o comando de Solange Hernandez (desde 1981), teria tornado a censura mais rigorosa, enquanto o lançamento de *E agora, José?* se deu num período de maior liberalidade do setor censório, comandado então por José Vieira Madeira – algo discutido detidamente no próximo capítulo, dedicado à censura cinematográfica e ao caso específico da interdição de *Pra frente Brasil*; e o apelo comercial da obra de Farias, “um filme do chamado ‘cinemão’, com orçamento de Cr\$ 35 milhões, produzido e distribuído com recursos da estatal Embrafilme” e protagonizado por atores conhecidos do grande público por seu trabalho em novelas televisivas, enquanto *E agora José? Tortura do sexo* era “uma produção da chamada Boca do Lixo paulistana”.

Como *Pra frente Brasil*, *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* era uma grande produção, que contava com parceria da Embrafilme e possuía forte apelo comercial.

Produzido em momento anterior à gestão liberalizante de Madeira no DCDP⁵⁶ – mas já num contexto em que, conforme ressalta Inimá Simões (1999, p. 201), a abertura política parecia tornar-se irreversível⁵⁷ –, o filme de Babenco também teve de realizar concessões em suas críticas às instituições policiais, utilizando para tal de estratégias narrativas que depois se repetiriam no longa-metragem de Roberto Farias. Frutos de diferentes fases de um longo e tortuoso processo de recuo da atuação censória no país, *Pra frente Brasil* e *Lúcio Flávio* ganharam especial atenção da DCDP, ao que parece, por seu grande potencial comercial.⁵⁸

Vale ressaltar que, na esteira do sucesso de *Lúcio Flávio*, foram produzidos outros filmes policiais sobre o Esquadrão da Morte, como *República dos assassinos* (1979), de Miguel Faria Jr., e *Eu matei Lúcio Flávio* (1979), de Antônio Calmon. Curiosamente, ambos têm como protagonistas policiais membros do Esquadrão (inspirados na figura de Mariel Mariscott de Mattos, chamado por seu nome real apenas no segundo⁵⁹), contrapondo-se assim à representação positiva da figura do marginal feita pelo filme de Babenco – ainda que tais personagens sejam apresentados como anti-heróis, ao mesmo tempo atraentes e detestáveis, e, no caso do longa-metragem de Calmon, carregado de forte tom de deboche.

⁵⁶ Na ocasião, a DCDP era dirigida por Rogério Nunes.

⁵⁷ Simões destaca que o filme de Babenco “foi liberado pela censura uma semana depois do afastamento do general Sílvio Frota, num episódio que representou o momento decisivo a favor da abertura política, depois de inúmeras batalhas internas desde o início do governo Geisel”. O autor se refere ao embate entre o então Presidente da República, general Ernesto Geisel, e o ministro do Exército, Sílvio Frota, representante da linha dura do Exército que, diante do projeto de abertura política de Geisel, “vinha denunciando a continuidade da ação subversiva no país, ameaçando inclusive a divulgação de nomes de comunistas nos órgãos do governo. Tratava-se de uma estratégia de reorganizar as forças militares na sua periferia e desestabilizar Geisel, criando as condições para sua indicação como sucessor do presidente. Tal desafio (...) não foi bem recebido por Geisel, que demitiu o seu ministro do Exército” (TEIXEIRA DA SILVA, 2010, p. 368-369).

⁵⁸ E, de fato, ambos os filmes alcançaram ótimos números nas bilheterias, encontrando-se ainda recentemente no ranking dos 200 maiores sucessos de público da história do cinema brasileiro – *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* na 5ª posição, com 5.401.325 espectadores, e *Pra frente Brasil* na 132ª posição, com 1.298.055 espectadores (FILME CULTURA, 2010, p. 63-65).

⁵⁹ Em *República dos assassinos*, o personagem é nomeado Mateus Romeiro. Em *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, ele aparece como Moretti. De acordo com Sérgio Augusto (1982, p. 64), o verdadeiro Mariel Mariscott de Mattos entrou com processo contra o filme de Miguel Faria Jr., na época de seu lançamento nos cinemas.

Retornando ao grupo de filmes do período que falam mais diretamente da ditadura brasileira, especialmente de seus chamados “anos de chumbo”, tem-se *Paula – A História de uma subversiva*, dirigido por Francisco Ramalho Jr. e lançado nos cinemas do país em 1979. A obra narra a história do personagem Marco Antônio, um arquiteto ex-militante do Partido Comunista que, no início da década de 1970, envolveu-se amorosamente com uma aluna sua na universidade, de nome Paula, que atuava na luta armada. A narrativa de *Paula* transcorre em dois momentos: o presente (final dos anos de 1970), quando Marco Antônio é um profissional estabelecido em sua área que tem de lidar com o fato de estar realizando um projeto para o governo – o mesmo governo que ele combatera há alguns anos – e com o desaparecimento de sua filha adolescente, o que o obriga a recorrer ao delegado Oliveira, ex-torturador do DOPS responsável pela morte de sua jovem amante Paula; e o passado (1968 a 1971), quando o protagonista conhece e se envolve com Paula e ambos sofrem com a brutal repressão da ditadura.

Caroline Gomes Leme realizou comparação entre o filme de Francisco Ramalho Jr. e *Pra frente Brasil*, buscando entender o porquê do apagamento de *Paula – A história de uma subversiva* da memória construída acerca das primeiras representações cinematográficas mais claramente contrárias à ditadura produzidas no período da abertura. Por que *Paula* – e também *E agora, José?* – foram tão ofuscados pelo suposto pioneirismo do longa-metragem de Roberto Farias, quando são, na realidade, anteriores a este? Leme elenca possíveis motivos, alguns até já discutidos no presente texto, como o tamanho da produção de *Pra frente Brasil – Paula*, também distribuído pela Embrafilme, teria sido prejudicado pela empresa, ao ser lançado nos cinemas na mesma semana de filmes internacionais de grande apelo, como *Calígula* e *O império dos*

*sentidos*⁶⁰ –, mas interessa aqui destacar as aproximações e afastamentos narrativos e políticos entre os dois longas-metragens, bem observados pela autora.

Primeiramente, *Paula* também se filia a uma estética naturalista e segue uma construção narrativa tradicional dramaticamente, ainda que composta por idas e vindas no tempo. Conforme ressalta Leme (2013, p. 27), Ramalho Jr. teria buscado classificar seu filme como um “melodrama crítico” ou “drama político”. Seguindo as categorias discutidas anteriormente na presente tese, *Paula* não poderia ser classificado como um docudrama, por não apresentar fatos e personagens históricos, mas, como *Pra frente Brasil*, seria um “drama histórico comercial” – e haveria semelhanças entre as obras inclusive em sua capacidade de borrar essas fronteiras, já que Francisco Ramalho Jr. também parece realizar referências a figuras reais em seu filme, como as associações entre o delegado Oliveira e Sérgio Fleury e entre Paula e o militante político Antônio Benetazzo, amigo do diretor torturado e morto em 1972 e a quem *Paula – A história de uma subversiva* é dedicado.

No entanto, os filmes se afastam, segundo Leme (2013, p. 26-27), em sua visão do passado da ditadura: enquanto *Paula* se posiciona com relação a esse passado adotando uma perspectiva política definida, focada, entre outras coisas, na “continuidade do arbítrio e da repressão” no Brasil contemporâneo (final da década de 1970), evitando, assim, “virar a página” dos tempos da ditadura, *Pra frente Brasil* segue o caminho inverso, sendo um filme “de conciliação com o passado, de ‘página virada da história’, de problema debelado e futuro promissor, no qual os ‘excessos’ de ambos os lados [extrema direita e extrema esquerda] foram contidos”.

⁶⁰ Ressalte-se que, no caso do japonês *O império dos sentidos*, de Nagisa Oshima, tratava-se de um longa-metragem vetado pela censura no mercado nacional há alguns anos, tendo sido, naquele momento, enfim liberado através do Conselho Superior de Censura, instância de recursos recentemente regulamentada. Pode-se imaginar que haveria, dessa forma, grande expectativa do público brasileiro em torno da exibição de tal obra, controversa por sua forte carga erótica.

É importante ressaltar que tal interpretação de Leme se constrói sobre a análise de *Pra frente Brasil* como um todo, mas tomando como ponto de partida o letreiro que abre o filme, que diz:

Este filme se passa durante o mês de junho de 1970, num dos momentos mais difíceis da vida brasileira. Nessa época, os índices de crescimento apontavam um desempenho extraordinário no setor econômico. *No político, no entanto, o governo empenhava-se na luta contra o extremismo armado. De um lado, a subversão da extrema esquerda, de outro, a repressão clandestina. Sequestros, mortes, excessos. Momentos de dor e aflição. Hoje, uma página virada na história de um país que não pode perder a perspectiva do futuro. Pra frente Brasil é um libelo contra a violência [sem grifo no original].*

Primeiramente, deve-se destacar que o referido letreiro não fazia parte do roteiro original do filme, sendo inserido por determinação do Conselho Superior de Censura.⁶¹ No entanto, a inserção foi feita e faz parte da narrativa do longa-metragem – parece correta, portanto, a postura de Leme, ao levar o letreiro em conta na sua análise.⁶² A partir de tal texto, pode-se pensar numa narrativa que considera os fatos apresentados como parte de um passado já superado, uma “página virada na história de um país que não pode perder a perspectiva do futuro”. Nesse sentido, o título *Pra frente Brasil*, para além da referência explícita à música-tema da Seleção Brasileira de futebol de 1970,⁶³ pode ser visto também como uma exortação à sociedade brasileira para que esta supere

⁶¹ Decisão nº 147/82. Cx. 093, item 3841, 1982. AN/DF.

⁶² Além disso, é importante ressaltar que, conforme afirma a revista *Veja*, na apresentação da entrevista realizada com Roberto Farias em 1983, o texto do letreiro foi produzido pelo próprio cineasta (VEJA, 16/02/1983, p. 3). Disponível em: www.memoriacinebr.com.br. Acesso em: 23/12/2013.

⁶³ Diz a letra da música, composta por Miguel Gustavo: “Noventa milhões em ação/ Pra frente Brasil/ Do meu coração/ Todos juntos vamos/ Pra frente Brasil/ Salve a Seleção/ De repente é aquela corrente pra frente/ Parece que todo o Brasil deu a mão/ Todos ligados na mesma emoção/ Tudo é um só coração!/ Todos juntos vamos/ Pra frente Brasil, Brasil/ Salve a Seleção!” De acordo com Carlos Fico (1997, p. 137), a propaganda implementada pela ditadura, através da Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP), comandada pelo coronel Octávio Costa, se caracterizou por tentar incutir na população sentimentos de união e amor, num momento em que o país se encontrava politicamente cindido. A música de Miguel Gustavo parece sintonizada com esses esforços, ainda que, conforme destacou o próprio Costa em depoimento recente ao jornalista Lúcio de Castro para a série de reportagens do canal ESPN Brasil *Memórias do chumbo – O futebol nos tempos do Condor* (2013), ela não tenha sido produzida a pedido da AERP. No entanto, Fico destaca que a AERP e o governo se beneficiaram da vitória do Brasil na Copa, com o clima de triunfalismo surgido, que parecia confirmar o “destino de grandeza do país de que necessitava a propaganda política militar”. E a peça musical de Miguel Gustavo foi, de acordo com Costa, “uma grande mola desse sucesso da Copa do Mundo”.

os erros de outrora e olhe para o futuro, seguindo seu caminho de grandeza e cordialidade.

Não parece haver maiores contradições entre os dizeres do letreiro e a construção da narrativa de *Pra frente Brasil*. Conforme aponta Leme (2013, p. 26), o filme de Farias aborda a ditadura a partir de uma

ótica humanista de condenação da violência em sentido genérico evitando posicionar-se ao lado dos opositores do regime, sendo os guerrilheiros de esquerda acusados de também quererem implantar uma ditadura no país.

A ideia expressa no letreiro de que “o governo empenhava-se na luta contra o extremismo armado” dos dois lados do espectro político seria confirmada pela pouca disposição de Farias a criticar diretamente o regime, algo percebido tanto na narrativa do próprio filme – através da não vinculação direta entre os algozes de Jofre e os órgãos de segurança pública e principalmente da cena, já analisada, em que aparece o tio militar do personagem Rubens, personagem preocupado com os excessos e extremismos decorrentes da “guerra” pela qual passava o país – quanto nas declarações do cineasta à imprensa em 1983 – “Não poderia culpar o governo por atos pessoais”, disse Farias em entrevista à revista *Veja* já abordada no presente texto.

O passado de *Pra frente Brasil* é um passado morto, a ser lembrado como exemplo do que não deveria ser feito a partir daquele momento (início da década de 1980, contexto da abertura política). Deixar de lado a violência, o revanchismo, os excessos e extremismos. Os personagens do filme que optam pelo caminho da violência embasada ideologicamente, caso dos torturadores comandados por Barreto e dos guerrilheiros Mariana, Zé Roberto e Ivan, são punidos com a morte. Sobrevivem Miguel e Marta, que apelaram para a violência não por desejarem uma mudança política no

Brasil, mas por vingança pela morte injusta de Jofre, um “apolítico” como eles. Sobre isso, Leme (2013, p. 180-181) destaca que há em *Pra frente Brasil*

Uma explícita condenação da violência, especialmente a dos torturadores, mas também a da esquerda armada. Isso se evidencia na construção do desfecho do filme, no qual são eliminados os ‘excessos’ de ambos os lados: morrem os torturadores e morrem os guerrilheiros, restando os ‘apolíticos’ que podem seguir em frente, como faz Marta na cena final, seguindo adiante em seu carro e deixando o horror para trás. No entanto, se na trama a violência com fins políticos é condenada e seus agentes punidos com a morte, a violência passional com fins particulares é vista de forma condescendente e até elogiada como ato de coragem do herói Miguel que, para reaver o corpo do irmão, faz qualquer coisa e não se importa em matar. Assim, a proposição implícita é a de que não se deve agir até ser atingido pessoalmente. A postura do filme com relação aos ‘apolíticos’ é dúbia. Por um lado há claramente uma crítica à omissão na medida em que os protagonistas que nada faziam para combater a ditadura são por ela alcançados e o colega de Jofre que se recusa a envolver-se também acaba nas mãos dos torturadores, mas, por outro, são ‘apolíticos’ os que sobrevivem e os que têm a chance de virar a página do passado.

Assim, conforme ressaltado anteriormente, o filme de Farias estrutura o arco dramático do protagonista Miguel a partir de uma aliança entre conscientização política e desejo de vingança, sendo este último valorizado pela narrativa em formato de *thriller*, culminando no já citado duelo final típico do gênero *western*. Em matéria publicada na edição de 08 de abril de 1982 do jornal *O Estado de São Paulo*, o cineasta, vendo naquele momento seu filme envolvido em controvérsia com a censura, que vetara sua liberação três dias antes, declarou: “Meu filme, assim como eu, não é radical e não tem qualquer ligação com grupos revanchistas. É um filme sério que tem como objetivo principal o combate à violência” (O ESTADO DE SÃO PAULO, 08/04/1982) [grifos ausentes no original].⁶⁴ Farias buscou claramente definir *Pra frente Brasil* como politicamente moderado, desprovido de qualquer intenção crítica contundente ao regime militar, confirmando, assim, em palavras, o que o filme parecia transmitir em imagens e sons.

⁶⁴ Disponível em: www.memoriacinebr.com.br. Acesso em: 15/11/2013.

Entretanto, é válido tentar matizar um pouco a suposta representação equânime, no longa-metragem de Farias, de guerrilheiros de esquerda e torturadores de direita, ambos agentes portadores da violência extrema dos chamados “anos de chumbo”. Se Barreto e seu grupo são apresentados, como destacado anteriormente, de maneira caricatural, como típicos vilões de um filme de ação/aventura, a extrema esquerda recebe um tratamento crítico menos veemente. Os personagens Mariana, Zé Roberto e Ivan são sonhadores, jovens ingênuos crentes na sua capacidade de transformar o país – “em quê?”, o filme parece questionar num determinado diálogo entre Mariana e Miguel, no qual este demonstra discordar da luta contra uma ditadura em prol de outra ditadura –, que se filiam, assim, a uma longa tradição de representação da luta armada no cinema brasileiro.⁶⁵ Se não é possível creditar a *Pra frente Brasil* o início de tal tradição, uma vez que *Paula – A história de uma subversiva*, por exemplo, já trazia a personagem-título como uma figura dotada de tais características, pode-se atribuir ao filme de Farias, especialmente por sua repercussão e impacto na sociedade brasileira do período, a disseminação de tal visão, que depois se repetiria em diversos filmes sobre a ditadura. De qualquer forma, por mais ingênuos e, em última instância, vazios que sejam,⁶⁶ os militantes da esquerda armada jamais são “vilanizados” como os torturadores de Barreto.⁶⁷ É graças à ajuda dos guerrilheiros que Miguel consegue vingar a morte do

⁶⁵ Como observa Leme, tal tradição está fortemente presente em obras mais recentes que falaram dos anos da ditadura, como *O que é isso, companheiro?* (1997), de Bruno Barreto, *Ação entre amigos* (1998), de Beto Brant, e *Zuzu Angel* (2006), de Sérgio Rezende. No entanto, ela parece remeter a pelo menos um filme produzido ainda no final da década de 1960: *As armas* (1969), de Astolfo Araújo, que apresenta os participantes da luta armada como egoístas, irresponsáveis e violentos. Sobre *As armas* e a representação da guerrilha de esquerda pelo cinema brasileiro, ver GUEDES (2014), disponível em: http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/9_Reflexoes_sobre_a_representacao_da_esquerda_armada_no_cinema_brasileiro.pdf.

⁶⁶ É interessante notar que no próprio roteiro de *Pra frente Brasil*, publicado como livro em 1983, há uma referência à aparente inocência do personagem Zé Roberto: “Marta olhando-o. Zé Roberto. É um jovem. Apesar da postura de guerrilheiro, seus olhos transmitem certa doçura. Marta parece não acreditar que Zé Roberto possa ser violento. Curiosamente, o revólver não a assusta.” (FARIAS, 1983, p. 50)

⁶⁷ De acordo com Caroline Gomes Leme (2013, p. 79), “os filmes que tematizam a ditadura militar transmitem, por vezes, a impressão de que os militares e os agentes dos órgãos de segurança são homens essencialmente maus que, por características intrínsecas, agem com truculência e crueldade contra suas

irmão. E a “queda” de um desses personagens, Zé Roberto, parece remeter às célebres imagens do cadáver de Che Guevara, ídolo maior da esquerda do período em que se passa o filme. Tal associação pode ser interpretada tanto como um lamento de Farias pela perda de tantos jovens sonhadores (inclusive Guevara, assassinado com 39 anos de idade) quanto como um reconhecimento, pelo diretor, do valor da luta travada por esses personagens. Em ambos os casos, a morte dos guerrilheiros não representam momentos catárticos da narrativa, ao contrário do assassinato, por exemplo, de Barreto, no tiroteio final.

Conjunto de imagens 4: Comparação entre plano de *Pra frente Brasil* e uma das fotografias de Ernesto "Che" Guevara morto



Retomando a comparação entre *Pra frente Brasil* e *Paula – A história de uma subversiva*, nota-se aproximações e afastamentos em suas abordagens sobre o tema da repressão política: *Paula* apresenta, por exemplo, uma repressão não clandestina, na qual o personagem Delegado Oliveira é reconhecidamente vinculado ao DOPS, enquanto os torturadores de *Pra frente Brasil* são, como discutido ao longo do presente texto, parte de um grupo autônomo de extrema-direita, sem ligações explícitas com o

vítimas. Torcer contra eles é, então, uma decisão moral, pois significa opor-se à personificação do arbítrio, da força autoritária e violenta que esmaga indivíduos e oprime a sociedade civil como um todo.” Citando Ismail Xavier, Leme (1993 apud 2013, p. 85) continua: “em muitos dos filmes sobre a ditadura que se pautam nos preceitos do cinema narrativo clássico constata-se [...] a construção de uma ‘polaridade que opõe regime criminoso e vítimas inocentes sem especificar os termos do conflito’. Nesses filmes, a caracterização dos opressores é rasa e baseada no caráter pessoal dos personagens, ‘pois o pressuposto é de que o Mal não se explica, mas se desenha na aparência’”.

governo; por outro lado, um dos temas principais do filme de Farias, a participação de grandes empresários na repressão política durante a ditadura, é mencionado num determinado momento de *Paula*, no qual o interrogatório do personagem de Marco Antônio é acompanhado por um industrial.

Adeptos, ambos, de estética naturalista e estrutura narrativa clássica, calcada no melodrama, *Paula* e *Pra frente Brasil* são parte de um mesmo grupo de “dramas históricos comerciais” produzidos no período da abertura, que tematizaram a repressão política nos “anos de chumbo” da ditadura. Ao seu lado também pode ser citado o longa-metragem *O bom burguês* (1983), dirigido por Oswaldo Caldeira.

O bom burguês tem como protagonista o bancário Lucas (José Wilker), homem de classe média que passa a desviar dinheiro do banco onde trabalha para financiar as ações de organizações da esquerda armada, dentre elas aquela da qual sua irmã mais nova, Joana (Christiane Torloni), faz parte. A partir de certo momento de sua trajetória, Lucas passa a se envolver também com empresários que financiam grupos clandestinos de extrema-direita que visam eliminar a guerrilha de esquerda.

Talvez o filme de Caldeira seja aquele que mais se aproxima de *Pra frente Brasil* em sua abordagem sobre os “anos de chumbo”. Inspirado na história real do bancário Jorge Medeiros do Vale – podendo ser enquadrado, portanto, na categoria dos docudramas – *O bom burguês* é também adepto de estética naturalista e, assim como o longa-metragem de Roberto Farias, restringe os atos de tortura e assassinatos a grupos clandestinos de extrema-direita financiados por grandes empresários – o vilão do filme é o empresário Thomas (Jardel Filho), cuja imponência, convicção ideológica e aparência física remetem à figura de Henning Boilesen – mais, inclusive, que o covarde Braulen de *Pra frente Brasil*.

O bom burguês se aproxima de certas escolhas estéticas de *Pra frente Brasil*, como em sua estratégia de dinamização da ação (grande número de cortes e uso do *walk-and-talk* em sequências de diálogos mais longos) e aproximação do gênero *thriller*. Sobre esse ponto, aliás, o diretor ressaltou, em depoimento presente no DVD do filme, que seu objetivo era mesmo se aproximar do cinema policial de viés narrativo clássico, afastando-se, assim, da estética do cinema político feito pelos cinemanovistas:

Era um filme de ficção. Político, mas era um filme que diferenciava-se dos outros filmes políticos feitos até então, na tradição do Cinema Novo. Não era um filme ensaístico, não era um filme conceitual e, sobretudo, não era um filme que, seguindo os ideais do CPC da UNE, tivesse a intenção de transformar o mundo, de tomar o poder, de convencer as pessoas de determinado tipo de ideia. Era um filme que pretendia ser, antes de qualquer coisa, cinema, ser arte, ser entretenimento. (...) Nós queríamos mesmo dar esse tom de filme policial à nossa narrativa. Por quê? Porque o filme policial, ele é um filme que na verdade trabalha com uma investigação, que tenta reconstituir fatos recentes em busca de uma verdade. O filme policial trabalha sempre próximo dessa tensão entre a vida e a morte, não é? Nós estávamos ali trabalhando com pessoas que estavam próximas do ato de matar, do ato de ser morto.

Ainda que *O bom burguês* não tenha uma investigação no centro de sua narrativa, de fato o filme é construído a partir de progressivo aumento da tensão, buscando criar a sensação de um cerco que se fecha em torno do protagonista, conforme este passa se envolver com figuras cada vez mais perigosas – especialmente o personagem de Jardel Filho. Além disso, vale ressaltar que *O bom burguês* se anuncia como *thriller* logo em sua sequência de abertura, na qual Lucas se encontra visivelmente tenso, à espera de seu primeiro encontro com o líder do Partido Comunista Brasileiro – tal tensão é construída a partir de uma sucessão de cortes rápidos enquanto o personagem observa o ambiente, bem como através da presença de uma música típica de filmes de suspense.

Como *Pra frente Brasil*, *O bom burguês* pinta um retrato dúbio da luta armada. Seus membros parecem dotados de boas intenções, seja no caso de figuras mais jovens e inocentes como Joana e Lauro (Anselmo Vasconcelos), seja no de líderes como Joel (Ivan de Almeida) e Raul (Nelson Xavier). No entanto, o filme também destaca o caráter autoritário da organização guerrilheira retratada, que acaba por sufocar a individualidade do casal Joana/Lauro (sopro de vida em meio a um mundo sem graça e triste) e determinar a morte da primeira. Joana tem suprimidas suas relações familiares (é duramente criticada por seus companheiros de luta por ter fraquejado durante ação em um banco, ao ter se deparado com seu irmão Lucas) e alegria da juventude (ela tem um raro momento de leveza quando retorna ao apartamento no qual morava com uma amiga universitária); Lauro tem de se contentar a lembrar de sua infância através das frestas do sótão do esconderijo utilizado pela organização, por onde observa algumas crianças soltando pipa. Num diálogo, ainda no início do filme, o casal comenta sobre o autoritarismo do grupo do qual participam:

Lauro e Joana enquadrados em plano médio, em frente à linha do trem próxima ao esconderijo de seu grupo.

Lauro: - O Partido Comunista já era uma coisa velha, caquética. Mas isso parece um jardim de infância. O caso não é um, dois ou três caras, mas a engrenagem da organização. De boca só se fala em liberdade, mas por dentro, por baixo, o que vai te devorando é um esquema de dominação. Dá para você entender isso?

Joana: - Dá. Você sabe que dá? Eu acho que é exatamente isso que eu sinto, de vez em quando, assim, eu quero falar alguma coisa, assim, contra aquilo que eles tão falando, contra aquilo que eles tão propondo... mas eu não consigo! Eles fazem me sentir como uma criança, Lauro! Tá entendendo?

Também como em *Pra frente Brasil*, os guerrilheiros de *O bom burguês*, ao menos os que ganham mais destaque, acabam punidos com a morte: Joana comete suicídio para não entregar o próprio irmão à repressão; Lauro é preso e brutalmente torturado, entregando a identidade da namorada e depois sumindo de cena (Thomas

chega a prometer a Joana que ele ainda está vivo, mas não sabemos, ao término do filme, se o vilão fora sincero em sua fala); Raul é assassinado. Muitas das falas dos militantes da esquerda armada em *O bom burguês* também soam como bordões vazios.

No mesmo depoimento presente no DVD de *O bom burguês*, Oswaldo Caldeira explicitou o olhar crítico de seu filme para a esquerda armada:

O filme mostra que alguns revolucionários, algumas pessoas que estão engajadas em organizações de esquerda pretensamente revolucionárias, eram ou são muito parecidas com seus antagonistas de direita. (...) O filme questionava certas atitudes, certos comportamentos e certas ações da esquerda. Questionava através, claramente, de alguns personagens. Isso é uma coisa também que causou estranhamento. Uma coisa que depois voltou, virou café pequeno, todo mundo passou a criticar, inclusive aí com tons de direita. O nosso filme, na época, em plena ditadura, criticava não só a ditadura militar, como a própria ação de esquerda.

Apesar desse empenho de Caldeira em destacar o caráter inovador de seu filme, as críticas de *O bom burguês* à esquerda armada não parecem se diferir muito daquelas apresentadas por Roberto Farias em *Pra frente Brasil*. Ambos os longas-metragens, no fim das contas, condenam a opção pelas armas, aproximando a extrema-esquerda da extrema-direita em suas práticas violentas – ainda que se referindo aos primeiros como ingênuos, vazios e dotados de boas intenções, enquanto os segundos são “vilanizados”. Já a fala de Caldeira sobre a recorrência posterior da crítica às esquerdas no cinema brasileiro parece remeter diretamente à tradição representativa dos jovens guerrilheiros como sinceros sonhadores que fizeram escolhas equivocadas, da qual fala Leme.

Outros dois filmes lançados nos anos iniciais da década de 1980 que se aproximam estética e tematicamente de *Pra frente Brasil* são *A próxima vítima* (1983), de João Batista de Andrade, e *Tensão no Rio* (1984), de Gustavo Dahl.

O primeiro tem como protagonista um jornalista (Antônio Fagundes, intérprete de Miguel em *Pra frente Brasil*) que, ao investigar uma série de assassinatos de

prostitutas num bairro de São Paulo, acaba se deparando com práticas de violência e corrupção policial que marcam forte continuidade entre os “anos de chumbo” e a contemporaneidade da narrativa (o filme se passa em 1982, no contexto das eleições para o governo do estado, as primeiras desde 1962). *A próxima vítima* é claramente um filme de *serial killer*, enquadrando-se na ampla definição de *thriller*, que insere em sua trama elementos políticos, especialmente em sua crítica à polícia: o personagem do delegado (Othon Bastos), por exemplo, faz clara e saudosa menção à sua atuação nos anos mais duros da ditadura, quando prendia intelectuais e artistas, e mantém em seu escritório um retrato de Sérgio Fleury; a narrativa é pontuada por uma série de reportagens sobre o momento político do Brasil de 1982, muito é falado sobre as eleições, com calúnias feitas pela extrema-direita (fala-se mesmo do famigerado Comando de Caça aos Comunistas, muito ativo na década de 1960) aos candidatos de esquerda e referências ao autoritarismo da ditadura em um comício do PMDB; é citada a manutenção da ilegalidade do Partido Comunista Brasileiro; surgem referências à continuação da atuação do Esquadrão da Morte no extermínio de marginais. Ao término da narrativa, João Batista de Andrade segue caminho inverso daquele seguido por Babenco em *Lúcio Flávio*, explicitando em letreiro que os assassinos de prostitutas – que o filme sugere serem policiais – não foram identificados.

Apesar das diferenças, que começam no momento em que se passa sua história, *A próxima vítima* é um filme que se aproxima de *Lúcio Flávio*, *Pra frente Brasil* e *O bom burguês* em suas opções estéticas e no uso do gênero *thriller* para a realização de uma crítica política. Crítica bem mais explícita que as desses outros filmes, é verdade.

Tensão no Rio, por sua vez, acompanha a investigação do assassinato, no Brasil, de um político de oposição da fictícia República de Valdívia, no mesmo momento em que o presidente de tal país realiza visita oficial a terras brasileiras. Apesar da estratégia

de usar uma nação fictícia para falar de problemas do Brasil – golpes e ditaduras militares, tortura e assassinato de adversários políticos –, o que poderia aproximar *Tensão no Rio* de um *Terra em transe*, por exemplo,⁶⁸ o filme de Dahl se assemelha muito mais, enquanto narrativa cinematográfica, aos *thrillers* conspiratórios à lá Costa-Gavras. Nesse sentido, se aproxima de *Pra frente Brasil* e dos outros filmes aqui citados – aproximação que se dá também pelas referências à tortura (há uma sequência bastante gráfica nesse sentido, na qual o personagem de Gracindo Júnior é torturado pelo de Ivan Cândido, membro da equipe de segurança do presidente valdiviano) e pela representação da polícia brasileira como corrupta e ineficiente.

Escapando da estética do *thriller*, mas ainda falando, durante os anos finais do regime, do período mais brutal da ditadura, podem ser lembrados os dramas *Ao sul do meu corpo* (1982), de Paulo César Saraceni, e *Nunca fomos tão felizes* (1984), de Murilo Salles, bem como os dramas de viés erótico *E agora José? Tortura do sexo* (1980), de Ody Fraga, e *A freira e a tortura* (1984), de Ozualdo Candeias.

Ao sul do meu corpo, baseado no conto *Duas vezes com Helena*, de Paulo Emílio Salles Gomes, narra a longa amizade entre o professor universitário Alberto (Paulo César Pereio) e seu aluno Polidoro (Nuno Leal Maia), que vai da década de 1930 até o período da ditadura, quando o filho que o segundo teve com Helena, esposa do primeiro, é preso, torturado e morto pelas forças da repressão. O filme dedica pouco tempo de sua narrativa à ditadura, mas a tortura ao filho de Polidoro na prisão é mostrada por Saraceni. No entanto, *Ao sul do meu corpo* faz parte de um cinema muito diverso daquele representado por obras como *Pra frente Brasil*, *Lúcio Flávio*, *Paula*, *O bom burguês* e *A próxima vítima*. Saraceni parece repetir aqui a atmosfera de

⁶⁸ O longa-metragem de Dahl, inclusive, tem início com um letrreiro irônico, que marca a representação alegórica do Brasil através de Valdivia: “Qualquer semelhança é mera coincidência”.

introspecção de *O desafio*, numa reflexão mais uma vez melancólica e amargurada protagonizada por intelectuais.

Nunca fomos tão felizes, apesar de também possuir uma narrativa introspectiva e contemplativa, não chega a causar o estranhamento do filme de Saraceni. Trata-se da elogiada e premiada estreia na direção de longas-metragens de Murilo Salles, que tem no centro de sua trama a relação misteriosa entre um pai ausente (Cláudio Marzo) – por motivos políticos, já que, conforme é descoberto através de pequenas pistas ao longo da narrativa, ele faz parte da oposição armada à ditadura – e seu filho adolescente (Roberto Bataglin), com quem passa a conviver após retirá-lo do colégio religioso em que fora criado. Caroline Gomes Leme (2013, p. 239) ressalta a construção lacônica da narrativa de *Nunca fomos tão felizes*, que priva o espectador do conhecimento total dos fatos ocorridos com o personagem do pai. Este sabe apenas o que o filho sabe, correndo o risco de ser surpreendido a qualquer momento, junto com este, pelo perigo que o ronda. No entanto, ressalta Leme, o filme não se aproxima realmente do *thriller*, pois, “se nas mudanças de cena o espectador por vezes é surpreendido, no interior de cada cena experimenta um vazio de ações, o silêncio, um tempo que se arrasta...”. Conclui a autora:

Nunca fomos tão felizes não acompanha os movimentos do pai. A narrativa é quase toda construída a partir de Gabriel, de sua espera, de suas dúvidas, de sua angústia, de sua expectativa. Não há registro das reuniões políticas, dos ‘pontos’, das ações armadas de que se supõe que o pai participa. *Nunca fomos tão felizes* não é um filme de ação, mas, essencialmente, um filme de preliminares e de consequências. Há elipses não só de ações banais, como também de ações fundamentais (LEME, 2013, p. 245).

Em meio às diferenças estéticas gritantes, talvez seja possível pensar em duas semelhanças entre *Nunca fomos tão felizes* e *Pra frente Brasil*. A primeira delas se refere à representação da luta armada. De acordo com Leme (2013, p. 244), o filme

“alude de forma crítica a essa ‘ética do sacrifício’, em que a luta se impõe sobre questões pessoais e até mesmo compromete a vida do militante”. Se o longa-metragem de Roberto Farias parece lamentar a perda de vidas jovens numa guerra de extremos entre esquerda e direita, o de Murilo Salles lamenta o sacrifício feito pelo pai, que abre mão de conhecer o filho e se deixar conhecer por ele em prol do enfrentamento contra o regime, o que acaba levando-o à morte.

A segunda aproximação entre as duas obras está no uso de *slogans* da ditadura como título. No entanto, enquanto *Pra frente Brasil* se apropria do tema da Seleção Brasileira de futebol de 1970 de maneira dúbia, ao mesmo tempo remetendo à relação supostamente alienada da população com a Copa do Mundo enquanto barbaridades ocorriam no país e, conforme já discutido, exortando o Brasil a superar os conflitos do passado e seguir adiante, *Nunca fomos tão felizes* realiza um movimento diferente. A utilização do *slogan* da ditadura por Salles é irônica, levando em conta a atmosfera predominantemente melancólica de seu filme. Além disso, destaca Leme, o momento da narrativa em que a propaganda do regime é citada corresponde ao ápice da infelicidade vivida por seu protagonista: a iminência da morte de seu pai. Vale citar a descrição de tal momento feita por Leme (2013, p. 246-247):

Pouco antes de encontrar o pai moribundo no quarto, Gabriel [o filho] está na sala onde a televisão veicula uma propaganda oficial do governo: “A verdadeira democracia se constrói com o esforço de cada um para a segurança de todos. Estamos forjando o nosso destino com ordem e progresso. Brasileiros: nunca fomos tão felizes!” O quadro em que se inscreve essa propaganda por si só já é emblema de infelicidade: Gabriel sentado, apático, num colchão estendido no chão da sala, completamente desiludido visto que o fio de esperança que se acendera com o recado do pai de que iriam viajar havia se apagado logo depois com a ausência de notícias. O apartamento está sujo e bagunçado. Uma das vidraças está quebrada depois que ele, canalizando sua frustração, dera um soco no vidro em que havia colado a foto da dona do apartamento e ex-namorada do pai. A foto está no chão, caída ao lado dele, em meio aos cacos da vidraça. O melancólico azul esbranquiçado do céu e do mar domina as grandes janelas sobre sua cabeça.

É interessante notar que o filme se encerra com uma inversão da ordem das palavras do título: no início “nunca fomos” surge primeiro na tela, sendo seguido por “tão felizes”. Quando o longa-metragem chega ao fim, é “tão felizes” que surge primeiro, sendo seguido por “nunca fomos”. De acordo com Leme (2013, p. 247), essa inversão acaba por negar a propaganda do regime, reiterando, após os 90 minutos melancólicos da narrativa de Salles, a impossibilidade de felicidade durante os anos da ditadura.

Vale ressaltar, por fim, a dificuldade de localizar temporalmente, com precisão, a narrativa de *Nunca fomos tão felizes*. Conforme resalta Leme (2013, p. 248-249), há diversas referências ao ano de 1970 – as notícias na televisão sobre o sequestro do embaixador suíço Giovanni Enrico Bucher, a exibição da novela *Irmãos Coragem* na TV, a correspondência entre as datas e dias da semana apresentados no filme e o calendário daquele ano, as revistas *Veja*, encontradas por Gabriel, que são de fato de 1970 –, no entanto, há também citações de produções culturais e jornalísticas de anos posteriores – a exibição do filme *Os Inconfidentes*, de 1972, nos cinemas, uma edição da *Veja* também de 1972, a exibição de uma canção de 1974 na TV. Para a autora,

Tais divergências quanto ao estabelecimento de datas não nos parecem resultado do descuido da produção do filme, mas de uma intenção de apreender de maneira ampla o período. Diferentemente de muitos filmes sobre a ditadura militar que têm início com letreiros introdutórios que caracterizam de antemão o contexto histórico e circunscrevem a trama em determinado(s) ano(s), *Nunca fomos tão felizes* vai apresentando o contexto histórico de maneira paulatina e lacunar. (...) Percebe-se que o filme não tem pretensões de ser um filme histórico em sentido tradicional, prezando pela reconstituição de época, com figurinos e cenários típicos. Ao contrário, apresenta-se mais como uma interpretação “simbólica”, uma síntese “artística” daquele período. De tal forma, os elementos de referencial histórico estão presentes não para precisar datas ou conferir ao filme a legitimidade de uma “janela para o passado”, mas por seu significado (LEME, 2013, p. 249).

Assim, o filme de Salles se distancia um pouco mais de *Pra frente Brasil* e semelhantes – os já analisados *Lúcio Flávio*, *Paula*, *O bom burguês* e *A próxima vítima* –, não se enquadrando na definição de “cinema histórico comercial” de Robert Rosenstone. Aliás, seguindo com as categorias apresentadas pelo historiador norte-americano, talvez *Nunca fomos tão felizes* caiba na classificação de “filme histórico inovador” proposta por ele: filmes que buscam “um novo vocabulário para representar o passado na tela”, que fazem “parte de um esforço para tornar a história (...) mais complexa, interrogativa e autoconsciente” (ROSENSTONE, 2010, p. 82).

Outros exemplos de longas-metragens do período da abertura que tematizaram a ditadura são encontrados nas produções de baixíssimo orçamento da Boca do Lixo paulistana. São os casos de *E agora, José? Tortura do sexo* (1980), de Ody Fraga, e *A freira e a tortura* (1984), de Ozualdo Candeias. O primeiro, conforme destacado anteriormente, tem como protagonista um cidadão “apolítico” que, como o Jofre de *Pra frente Brasil*, é tomado por guerrilheiro, sequestrado por forças da repressão e torturado até a morte – as cenas de tortura, aliás, dotadas de violência bastante gráfica, são ainda mais impactantes que as do filme de Farias. *E agora, José?* também aborda o envolvimento de empresários com a repressão, através principalmente do personagem Alberto (patrão do protagonista José), conivente com a prisão de seu subordinado (LEME, 2013). Como destaca Caroline Gomes Leme (2013, p. 12-13), a principal diferença entre os filmes de Fraga e Farias está na opção do primeiro por explicitar a vinculação entre os torturadores do protagonista e o aparato estatal de segurança. Outra diferença está na inserção, em *E agora, José? Tortura do sexo*, de sequências de sexo que, conforme argumenta Leme (2013, p. 15), torna “tênue a linha que separa a denúncia da violência, de um lado, e sua apologia, de outro – especialmente no que diz respeito às personagens femininas”. Como legítimo representante das pornochanchadas

produzidas na Boca do Lixo, o longa-metragem de Fraga exhibe os corpos nus de suas personagens femininas “durante praticamente todo o filme, sendo [os corpos] explorados pela câmara de maneira *voyeurista*, característica dos filmes eróticos voltados para o público masculino” (LEME, 2013, p. 15). Assim, ressalta a autora, apesar de abordar um tema – a tortura – em que corpos despidos são comuns, *E agora, José?* opta por esconder o nu masculino através dos enquadramentos de câmara e da manipulação de luz e sombras, “enquanto os corpos femininos – que são maioria (três mulheres) – são continuamente explorados, ao estilo característico das pornochanchadas, que privilegiam a perspectiva masculina” (LEME, 2013, p. 16-17).

A freira e a tortura também subjuga suas questões mais explicitamente políticas – a prisão de uma freira que realizava trabalho social numa favela e sua tortura por um delegado do DOPS – à temática sexual, já que surge uma irresistível atração entre torturador e torturada. Na verdade, a narrativa do longa-metragem, que se passa quase toda na cadeia em que a personagem da freira está encarcerada, se desenrola sobrepondo imagens grotescas de sexo envolvendo os outros prisioneiros do local e um carcereiro corcunda que parece saído diretamente de um antigo filme de horror. Em meio a tais momentos, o diretor Ozualdo Candeias insere referências ao contexto político autoritário, seja através de notícias de jornais que citam, por exemplo, o Esquadrão da Morte, seja através do uso de certos termos por seus personagens (“preso político”, “subversiva”, “terrorismo”). Além disso, há uma passagem, já próxima ao final do filme, na qual um quadro do presidente Médici é pendurado na parede da delegacia pelo carcereiro. No entanto, apesar de remeter ao autoritarismo de princípios da década de 1970, *A freira e a tortura* tem ainda menos em comum com *Pra frente Brasil* que *E agora, José?*. Tal filme se enquadra no cinema característico de Candeias, povoado de

“gente feia, desdentada, ‘pé-de-chinelo’” (NETO & TOLENTINO, 2007, p. 152) e de um olhar para a realidade de miséria do país que trafega entre a crueza e o grotesco.

Por fim, vale citar a produção, na primeira metade dos anos de 1980, de uma série de documentários que abordaram, direta ou indiretamente, a ditadura brasileira. São os casos, por exemplo, de *Os anos JK* (1979) e *Jango* (1984), ambos de Sílvio Tandler, *Cabra Marcado para Morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, *O Evangelho segundo Teotônio* (1984), de Vladimir Carvalho, e *Em nome da segurança nacional* (1983), de Renato Tapajós. Optou-se no presente trabalho por não analisá-los, ainda que se faça referência ao processo censório do último deles no próximo capítulo. Tal escolha se deu pensando em restringir o universo de filmes estudados àqueles que se filiam explicitamente aos códigos do cinema de ficção, no intuito de entender como tal cinema representou, durante o processo de abertura política, os chamados “anos de chumbo” da ditadura brasileira. Por mais que se busque não perder de vista as aproximações inevitáveis entre o cinema de ficção e o documentário, são reconhecidas também as especificidades de suas respectivas linguagens, que permitem pensar em campos distintos, ainda que próximos e em constante diálogo. Fernão Pessoa Ramos (2008, p. 25) define o cinema de ficção da seguinte maneira:

O campo ficcional clássico no cinema se define a partir da estrutura narrativa (chamada de narrativa clássica) construída nos anos 1910, centrada em uma ação ficcional teleológica encarnada por entes com personalidade que denominamos personagens. Tipicamente, a ação ficcional estrutura-se em trama que se articula através de reviravoltas e reconhecimentos. A estruturação espaço-temporal das imagens em movimento, através de unidades que chamamos planos, é basicamente motivada pela estrutura da trama. A grande conquista da narrativa clássica (ainda nos anos 1910) foi aprender a narrar a trama, abandonando a necessidade de uma voz *over* ou da locução da ação. Através de procedimentos como montagem paralela, planos ponto-de-vista, estrutura de campo/contracampo, *raccords* de tempo e espaço motivados pela ação, o cinema ficcional aprendeu a narrar, compondo a ação ficcional em cenas ou sequências. Aprendeu a levar o espectador pela mão, através da trama, sem que um meganarrador com sua voz em *over* (ou incorporada através de letreiros) tivesse de enunciar monologicamente a informação ficcional (ação da trama e

personalidade dos personagens). A utilização da voz over, ou locução, não é, portanto, uma característica estilística central no cinema ficcional. Pode eventualmente estar presente em formas clássicas com narrativa em *flashback*, ou, mais comumente, em procedimentos estilísticos marcados pela modernidade.

Ramos (2008, p. 22) define o cinema documentário como “narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo”. O autor destaca, nesse sentido, a presença obrigatória nos documentários de “uma voz que enuncia, estabelecendo asserções” (voz que costuma aparecer em *over*, narrando o filme para o espectador), mas, ao reconhecer a facilidade com que as fronteiras entre esses dois tipos de cinema podem ser borradas – uma vez que o cinema de ficção também pode fazer asserções sobre o mundo, inclusive utilizando de voz em *over*, enquanto o documentário também pode usar de artifícios tradicionalmente associados ao campo ficcional, como a encenação e o uso de atores –, propõe a centralidade da questão da intenção dos realizadores e da recepção do espectador com base em longas tradições narrativas constituídas (indexação social). Assim, para Ramos (2008, p. 25-27), “quando vemos um filme de ficção, nos propomos a nos entreter com um universo ficcional e seus personagens, levando adiante uma ação ficcional”, enquanto,

ao recebermos a narrativa como documentária, estamos supondo que assistimos a uma narrativa que estabelece asserções, postulados sobre o mundo, dentro de um contexto completamente distinto daquele no qual interpretamos os enunciados de uma narrativa ficcional.

Desse modo, o cinema documentário seria definido a partir de “duas pernas, estilo e intenção, que estão em estreita interação ao serem lançadas para a fruição espectral” (RAMOS, 2008, p. 27). Foi ao reconhecer a existência de tais especificidades que compõem os campos documentário e ficcional, e justamente em razão delas, que se optou no presente trabalho por um grupo mais homogêneo de filmes,

restringindo a análise àqueles claramente vinculados ao campo do cinema ficcional – mais próximos, portanto, de *Pra frente Brasil*.

1.4. *Pra frente Brasil*: um filme da abertura

Pra frente Brasil é, conforme discutido ao longo do presente texto, um filme politicamente dúbio em sua representação dos “anos de chumbo” da ditadura brasileira. Roberto Farias se mantém equilibrado entre fazer referências à perseguição política contra a esquerda no início dos anos de 1970, insinuando o papel do governo no ocorrido, e eximir o mesmo governo de práticas violentas como a tortura e o assassinato de seus opositores, atribuindo-as a grupos autônomos de extrema-direita. O próprio Farias, como já visto, reiterou tal dubiedade em seus posicionamentos públicos à época do lançamento do filme nos cinemas, ressaltando que poderia ser mais explícito em suas críticas, o que provavelmente acarretaria na não liberação de *Pra frente Brasil* pela censura, e, ao mesmo tempo, justificando a moderação de tais críticas não como um agrado ao governo, mas como um olhar sincero sobre o período representado – chegando a dizer acreditar que o ex-presidente Médici seria contrário à tortura.

Ao atribuir a tortura e os assassinatos a atos individuais, isentando de culpa o regime instalado então no poder, Farias fez coro com os próprios militares, que, frequentemente, como mostra o historiador Carlos Fico, utilizavam tal justificativa diante das denúncias que vinham à tona. Por outro lado, a polícia, enquanto instituição, ainda que não seja apresentada como responsável pelas barbaridades mostradas em *Pra frente Brasil*, surge no filme como ineficiente, corrupta, truculenta, e, no caso do DOPS, carregada da ideologia proveniente da Doutrina de Segurança Nacional, o que poderia ser interpretado como uma insinuação, por parte de Farias, de que os órgãos de segurança pública estavam diretamente ligados a grupos como o do torturador Barreto.

Aliás, ao, concordando com o letreiro – imposto pela censura – que abre seu filme, condenar a violência adotada pelos dois lados da “guerra” que tomava conta do Brasil em 1970, Roberto Farias parece novamente corroborar o discurso oficial, aproximando sua própria obra das ideias presentes na Doutrina de Segurança Nacional. Aarão Reis (2014, p. 134) destaca que tal ideia, a chamada “teoria dos dois demônios”, também marcou presença no contexto da redemocratização, sendo encampada especialmente pelas forças de direita, com o intuito de “introduzir na Lei da Anistia [aprovada em 1979] dispositivos que, de forma dissimulada, pudessem garantir (...) a anistia recíproca, por meio da qual seriam anistiados, num único movimento, os torturados e os torturadores”. No entanto, argumenta o historiador, “fazia-se aí a economia de uma gritante evidência: não houvera guerra alguma, e sim um enfrentamento extremamente desigual entre um poderoso Estado e suas Forças Armadas contra alguns milhares de revolucionários e seus simpatizantes”⁶⁹

No entanto, a apropriação deste discurso por Roberto Farias também é dúbia: por mais que ambos os extremos – à esquerda e à direita – sejam punidos com a morte ao final, o primeiro recebe um tratamento consideravelmente mais positivado que o segundo, conforme discutido anteriormente; enquanto a extrema-direita é composta por

⁶⁹ A “teoria dos dois demônios” aparece textualmente no relatório, transformado em livro, do projeto *Nunca Más* argentino, produzido sob os auspícios do Estado daquele país no contexto de retorno à democracia (governo de Raul Alfonsín). Transformou-se, assim, em memória oficial da ditadura militar na Argentina. De acordo com Marina Franco, no entanto, essa noção não existiria como definição circunscrita *a priori*, estando ligada a uma série de representações coletivas que circulavam na sociedade argentina e que se cristalizaram mais claramente no discurso do período pós-ditatorial (1983-1985) e na crítica que se fez a esse discurso. A “teoria dos dois demônios” está presente como discurso ainda no período anterior à mais brutal ditadura militar argentina (que se inicia em 1976), se referindo à escalada de violência entre grupos paramilitares de direita e organizações de esquerda, ressurgindo como justificativa para o golpe de Estado que leva os militares ao poder e, novamente, na auto anistia proclamada por esses mesmos militares no final da ditadura (1983) – isso tudo antes do *Nunca Más*. No contexto do governo de Alfonsín, ela aparece como meio de isentar a sociedade argentina de qualquer associação com a violência política dos anos anteriores, colocando-a em meio à “guerra” entre subversivos e Estado autoritário. Aos demônios do passado, se opõe a democracia; à longa noite, a luz da boa política; à enfermidade, a cura; à irracionalidade do passado, a racionalidade do presente; ao passado infernal, o presente-futuro regido pela ética. No entanto, não deixa de ser curioso que a política adotada pelo governo Alfonsín com relação a esse tema foi de punição aos crimes cometidos pelos militares, esvaziando-os de seu sentido político e apresentando-os sob o rótulo geral de crimes contra os direitos humanos. Os militantes perseguidos pelo regime também foram, nesse momento, esvaziados de sua identidade política no discurso oficial (FRANCO, 2014).

vilões caricaturais, os guerrilheiros de esquerda são jovens vazios, mas movidos por boas intenções. E se o filme, através do martírio de Jofre, clama contra a violência dos dois lados, vale destacar que o monólogo proferido por tal personagem contra as barbaridades sofridas tem início com a lembrança, para o espectador, de que se trata de um homem “apolítico”, de um cidadão comum (que trabalha, paga imposto, tem emprego, documento, mulher e filho), mas conclui dizendo, como lembra Leme (2013, p. 180), que “uma coisa dessas não se faz com ninguém” – o que poderia incluir os “políticos”, aqueles que estavam de fato envolvidos na “guerra” pela qual o Brasil passava.

Aqui vale um adendo: ainda que o longa-metragem de Farias de fato apresente os agentes da repressão de maneira caricatural, Caroline Gomes Leme (2013, p. 92) defende que ele possui o mérito de ir além da mera oposição entre ditadura opressora e sociedade oprimida (comum aos filmes que abordam o período da ditadura), ao estabelecer

íntima associação entre os personagens burgueses e a repressão violenta aos opositores do regime militar, colocando em pauta a identificação entre os interesses econômicos de setores da elite e da classe média e o projeto político subjacente à ditadura.

Daniel Aarão Reis ressalta a construção de uma determinada memória sobre a ditadura justamente durante o período da abertura política, memória esta caracterizada pela remissão da sociedade brasileira, que ressurgia como democrática, resistente e vítima do arbítrio imposto pelos militares. De acordo com Rollemberg (2010, p. 100), referindo-se à análise de Aarão Reis,

a partir do ano da anistia [1979], silenciava-se sobre o fato de que aqueles [os ditos “anos de chumbo”] foram *anos de ouro* para muitos; a consagração da metáfora *porão* que torna invisível – leia-se, ignorado – o inadmissível, uma vez que nos subterrâneos. A partir

dali, a sociedade construía a imagem de si mesma como essencialmente democrática, que repudiara o arbítrio, desde o início, desde sempre, numa *luta intransigente* contra os militares. Na verdade, o *golpe* tinha sido *militar*; a *ditadura*, *militar*; o regime, *imposto*; a sociedade, *vítima*.

É interessante refletir sobre como *Pra frente Brasil* se relaciona com a construção dessa memória, uma vez que se trata de produção fílmica exatamente do período abordado por Rollemberg e Aarão Reis. De fato, o filme se alinha à visão que consagra a metáfora dos porões da ditadura, citada pela historiadora, ao trazer uma repressão absolutamente clandestina, desvinculada dos órgãos de segurança, ao mesmo tempo que apresenta o brasileiro médio, o cidadão “comum”, “apolítico”, como vítima de uma violência com a qual não compactua e sobre a qual nada sabe.

Outro aspecto que aproxima *Pra frente Brasil* da memória da ditadura construída no período da abertura diz respeito a como a Copa do Mundo de 1970 aparece em sua narrativa. Os jogos da Seleção de 1970 pontuam o desenvolvimento da trama, culminando com a relação traçada pelo filme entre o título brasileiro no México e a morte (ápice da violência) de Mariana, namorada de Miguel. A lógica adotada é a do futebol como elemento alienante da população acerca da realidade política do país: população que, manipulada pela propaganda do regime, comemorara os gols do time de Pelé, Rivelino, Tostão, Jairzinho e companhia, como se nenhuma violência de fundo político acontecesse no Brasil naquele momento; população, mais uma vez, vitimizada, e, logo, inocentada.⁷⁰

No entanto, a narrativa montada por Roberto Farias consegue tornar mais complexa a relação entre sociedade e repressão ao, conforme já citado, tematizar a

⁷⁰ Livia Magalhães (2014, p. 107; p. 160), em análise comparativa entre as relações estabelecidas pelas sociedades brasileira e argentina com as Copas de 1970 e 1978, respectivamente, destaca que “apesar do uso político feito pelas ditaduras, os eventos e as manifestações que geram não se resumem à noção simplista de manipulação do mundo esportivo. É necessário, de fato, considerar tanto a autonomia do futebol, e dos esportes em geral, como as diferentes vivências dos atores envolvidos”. Mario Cesar Villani, em depoimento sobre a experiência da Copa na Argentina citado por Magalhães, lembra que “não é que nos obrigaram a gritar os gols. Tem que considerar que todas essas pessoas que estavam lá, se não estivessem presas, se não estivessem sequestradas, estariam em casa vendo os jogos ou no estádio”.

participação de um determinado grupo social na perseguição aos opositores da ditadura, chegando muito perto de retratar de maneira fiel o funcionamento da Oban, e ao criticar, ainda que de maneira “leve”, como ressaltou o próprio Farias,⁷¹ o não envolvimento da maioria da população – acomodada em seus problemas individuais enquanto o país era tomado por atos extremos de violência – nas lutas políticas do período. A sociedade brasileira apresentada no filme passa longe da “luta intransigente contra os militares”. Assim, mesmo em sua relação com uma forte memória sobre a ditadura construída justamente no período de sua produção, *Pra frente Brasil* mantém-se dúbio.

Tal dubiedade posiciona *Pra frente Brasil* como, talvez, exemplar máximo, filho pródigo da também dúbia e tortuosa abertura política experimentada pelo país naquele momento.

O projeto de abertura política, de transição lenta, gradual e segura para o regime democrático teve início com o governo do general Ernesto Geisel (1974-1979) e avançou até o governo do general João Baptista Figueiredo (1979-1985). Durante esses onze anos, tal projeto foi marcado por avanços e retrocessos, que aceleraram ou desaceleraram o ritmo da abertura. No campo dos avanços, podem ser citadas as eleições parlamentares de 1974, nas quais o MDB, partido de oposição ao regime, obteve expressiva vitória; a campanha pela anistia dos presos políticos, em fins dos anos de 1970, período que também viu a ascensão do novo movimento operário no ABC Paulista; a regulamentação do Conselho Superior de Censura em 1979, permitindo a liberação de diversas obras até então proibidas; a vitória de políticos de oposição em importantes estados – Leonel Brizola no Rio de Janeiro, Tancredo Neves em Minas Gerais, Franco Montoro em São Paulo, José Richa no Paraná – nas eleições para

⁷¹ “Procuo, de uma maneira suave, fazer uma crítica às pessoas de classe média que, naquele período, faziam questão de ficar à margem de tudo o que ocorria. Mas é uma crítica muito leve porque, no fundo, essas pessoas demonstraram uma grande sabedoria: elas sobreviveram” (VEJA, 16/02/1983, p. 4).

governador de 1982; a campanha pelas eleições diretas para presidente da República em 1983-84.

Já no campo dos retrocessos, podem ser lembradas as pressões dos setores militares radicais contra a abertura, que provocaram, por exemplo, a morte sob tortura do jornalista Vladimir Herzog, em 1975, e do operário Manuel Fiel Filho, em 1976; os ataques a bomba às sedes de instituições oposicionistas, como a Associação Brasileira de Imprensa (ABI) e a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), promovidos por estes mesmos grupos radicais, que seriam responsáveis também pelo atentado do Riocentro, em 1981; a Lei Falcão, lei eleitoral que restringia o acesso da oposição aos meios de comunicação, no contexto posterior às eleições de 1974; o Pacote de Abril, série de medidas adotadas pelo governo Geisel após desgastante impasse com a oposição em 1977; a Lei da Anistia imposta pelo governo em 1979, que livrou agentes da repressão de irem a julgamento; o recrudescimento da censura às diversões públicas a partir de 1981, com o início da gestão de Solange Hernandez na DCDP (tema abordado no próximo capítulo); a derrota da proposta de eleições diretas para presidente e a transição pactuada para a democracia através da eleição indireta do oposicionista moderado Tancredo Neves e do aliado histórico da ditadura José Sarney (TEIXEIRA DA SILVA, 2010).

Essas tensões entre abrir e fechar o regime, entre liberar e reprimir, parecem estar presentes na narrativa e na produção de *Pra frente Brasil*. Conforme ressaltou matéria da revista *Veja* de 31 de março de 1982, o filme de Farias media “a real extensão da abertura política no campo da criação cultural” (VEJA, 31/03/1982),⁷² algo que o próprio cineasta buscou reconhecer:

⁷² Disponível em: www.memoriacinebr.com. Acesso em: 23/12/2013.

Meu filme não ataca o governo, apenas pretende demonstrar que, quando as ditaduras se instalam e as liberdades desaparecem, a violência é absolutamente automática. Nesse sentido, *acho que ele ajuda a exorcizar aqueles tempos negros que nós vivemos. As pessoas que estão hoje empenhadas na abertura política e democrática resolveram impor essa abertura exatamente porque pensam dessa maneira. Caso contrário, seriam como os personagens que agem no filme. Não são, porém, pessoas a favor da violência, da repressão clandestina e da tortura, e sim, gente que pensa como eu. Meu filme, portanto, é uma peça de abertura, é resultado direto da liberdade de expressão e pensamento que ela nos dá hoje* (FOLHA DE S. PAULO, 28/03/1982)⁷³

Interessante notar, na fala de Farias, o empenho em valorizar o processo de abertura e de localizar de maneira clara os fatos narrados em seu filme num passado já superado – algo que o diretor voltaria a fazer ao produzir o texto do letreiro inicial exigido pela censura. E também o tratamento natural dado às ideias, aparentemente contraditórias, de “abertura democrática” e imposição do governo. Roberto Farias parecia, em seus depoimentos – e também, em boa medida, em seu filme –, sintonizado com o discurso do governo naquele momento.

A classificação de *Pra frente Brasil* como “filme da abertura” o aproxima de outro longa-metragem de sucesso de meados da década de 1980, o argentino *A história oficial* (1985), de Luis Puenzo. Narrando a história de uma burguesa, professora de História, que, no ano seguinte ao fim da ditadura militar argentina (1976-1982), descobre os horrores do período recentemente encerrado, a obra de Puenzo se assemelha à de Farias em alguns pontos: primeiramente, como aponta Ismail Xavier (2003, p. 136-141), também é adepto de estética naturalista e faz uso de artifícios melodramáticos na construção de sua narrativa (prevalece o plano íntimo dos personagens sobre as explicações estruturais a respeito do contexto histórico e estabelece-se uma clara dicotomia entre o arbítrio, representação do Mal absoluto, e as vítimas deste); já no discurso político que articula, o filme também se esforça por “despolitizar as vítimas da

⁷³ Disponível em: www.memoriacinebr.com. Acesso em: 23/12/2013.

ditadura trazidas a primeiro plano: a vilania do regime desenha-se no plano do atentado à ‘natureza humana’”; ambos os filmes também se estruturam sobre o arco dramático de personagens “apolíticos” que passam por processo de conscientização da realidade política de seus respectivos países, ainda que a protagonista de *A história oficial* não chegue às vias de fato da violência adotada por Miguel em *Pra frente Brasil* – até porque a narrativa do longa-metragem argentino é localizada em momento posterior ao fim do regime autoritário; por fim, tanto Puenzo quanto Farias criticam a opção armada de combate às ditaduras – o primeiro, em breve passagem na qual uma personagem, expressa política, se refere a torturadores e guerrilheiros como iguais, o segundo, nos termos já discutidos anteriormente.⁷⁴

No entanto, por mais que a moderação política do discurso construído por Farias em *Pra frente Brasil* seja patente, é também importante buscar entender tal discurso a partir do olhar da época, captando o impacto provocado por seu lançamento nos cinemas brasileiros no início de 1983 e compreendendo os sentidos políticos atribuídos, então, a ele. Concorde-se, nesse sentido, com Ricardo Antonio Souza Mendes (2008, p. 10), quando este destaca que

estes filmes [*Pra frente Brasil*, *A história oficial* e o chileno *La frontera*, de Ricardo Larraín, também analisado por Mendes em seu artigo] devem ser pensados dentro do contexto histórico em que foram produzidos. Num momento em que as dúvidas e incertezas sobre o processo que estavam vivendo ainda davam a tônica do período. E, neste sentido, profundamente ousadas. Além disso, como a produção de significados depende fundamentalmente não apenas do emissor mas principalmente do receptor, a evocação deste passado recente e ainda inconcluso, por si só, pode ter colaborado para o surgimento de discursos questionadores da estrutura vigente.

⁷⁴ O historiador Ricardo Antonio Souza Mendes, ao comparar os referidos filmes, destaca que “mesmo que nestes dois filmes possa se estabelecer que uma perspectiva quase predominante seja calcada na ‘teoria dos dois demônios’, ainda assim certa imagem positiva está presente, embora com graus variados. Em todos, de uma forma ou de outra, a imagem do participante de uma resistência armada como aquele que luta contra a opressão e em nome da libertação é referenciada: são, em grande medida, idealistas” (MENDES, 2008, p. 10). Essa afirmação de Mendes confirma a discussão feita anteriormente para o caso de *Pra frente Brasil*.

Por isso, se recorre a indícios da recepção de *Pra frente Brasil* pela sociedade brasileira do início da década de 1980 presentes em material de imprensa da época. Algumas vezes se levantaram para apontar as limitações das críticas feitas pelo longa-metragem: o cineasta Ruy Guerra, conforme já citado, foi o responsável por uma delas; de acordo com José Carlos Avellar (1983, p. 8), em maio de 1982 o jornal *Luz e Ação*, produzido pela Cooperativa Brasileira de Cinema, dedicou uma edição às mudanças que ocorriam na Embrafilme naquele momento e à censura de *Pra frente Brasil*, e, em meio aos depoimentos colhidos sobre o caso, havia um, de Sérgio Santeiro, que atribuía ao filme um “tratamento ideológico (...) de direita” e um “tratamento formal (...) totalmente conservador”; em debate promovido durante o Festival de Cinema de Gramado de 1982, logo após a exibição do filme, Farias foi acusado, sobretudo por jovens cineastas presentes na ocasião, de deturpar a realidade da luta armada e de amenizar a representação da repressão, isentando os militares (SELIGMAN, 2012, p. 96-106). No entanto, a maior parte das manifestações de cineastas e críticos de cinema parece ter sido em defesa do filme, especialmente diante de sua censura pela DCDP, que mobilizou diversas associações em manifestos e notas de repúdio.⁷⁵

Pra frente Brasil foi valorizado, na já citada matéria de 31 de março de 1982 da revista *Veja*, como o primeiro a trazer uma cena de tortura na “cadeira do dragão”, recuperando o clima do Brasil de 1970, envolvendo “a plateia num abraço sinistro, devolvendo-lhe o medo, a insegurança e até mesmo a pusilanimidade que o AI-5

⁷⁵ Em 08 de abril de 1982, por exemplo, o jornal *O Estado de S. Paulo* noticiou o manifesto de repúdio à censura divulgado pela Associação Paulista de Críticos e pela Associação Brasileira de Documentaristas; no mesmo dia, o jornal *Zero Hora* deu voz ao cineasta Gustavo Dahl, presidente da Associação Brasileira de Cineastas, que também repudiou a ação censória contra o longa-metragem de Farias; no dia 12 de abril do mesmo, foi divulgado manifesto em defesa da liberdade de criação no cinema, assinado pela Associação Brasileira de Produtores Cinematográficos, pelo Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Rio de Janeiro, pela Associação Brasileira de Cineastas, pela Associação Paulista de Cineastas, pela Associação dos Técnicos de Cinema, pela Associação Brasileira de Documentaristas (seções do Rio de Janeiro e de São Paulo) e pelo Conselho Nacional de Cineclubes. Informações disponíveis em www.memoriacinebr.com (acesso em 23/12/2013)

irradiava” (VEJA, 31/03/1982, p. 3).⁷⁶ O filme seria, conforme destaca o próprio título da reportagem, “um muro na memória do regime do AI-5”.⁷⁷ É atribuída a *Pra frente Brasil*, portanto, grande força política, reforçada ainda por relatos do impacto causado pelo filme durante algumas de suas exibições fechadas, ainda em 1982: alguns exemplos são a reação emocionada de uma espectadora, que teria tido uma crise de choro, “chocada em encontrar na tela, reencarnado pelo ator Carlos Zara, o delegado Sérgio Fleury”, e o debate ocorrido no hotel *Méridien*, após exibição do filme, que teria começado às 11 horas da noite e se encerrado somente às 5 horas da manhã seguinte.⁷⁸ De acordo com José Carlos Monteiro (2012, p. 63), a sujeição da denúncia feita pelo filme aos preceitos do cinema de gênero não impediu – talvez, pelo contrário, tenha facilitado – o estabelecimento de uma comunicação política com o público.

Em texto publicado junto ao roteiro de *Pra frente Brasil* – e que também esteve presente, em versão editada, em matéria de 17 de fevereiro de 1982 do *Jornal do Brasil* –, o crítico de cinema José Carlos Avellar (1983, p. 9) buscou capturar a emoção provocada no espectador de início da década de 1980 pelo filme de Roberto Farias:

(...) aqui [no roteiro publicado como livro] *Pra frente Brasil* possivelmente tem reduzido um de seus mais fortes canais de relação com o público, a emoção que brota das imagens, a emoção que brota do contato direto com as pessoas e paisagens, que vem do reconhecimento, bolo na garganta que se engole com dificuldade, de que esta história se passou aqui, aqui mesmo, e há relativamente pouco tempo.

Um forte impacto emocional no público e longos e acalorados debates parece ter sido a tônica da recepção de *Pra frente Brasil* nos meios cinematográfico, político e jornalístico do período. Debates acentuados pela censura ao filme no início do mês de abril – acompanhada de perto pela imprensa. É justamente a longa celeuma envolvendo

⁷⁶ Disponível em: www.memoriacinebr.com. Acesso em: 23/12/2013.

⁷⁷ Idem.

⁷⁸ Idem.

a censura do longa-metragem dirigido por Roberto Farias que se busca analisar de maneira detida no próximo capítulo.

2. *Pra frente Brasil* e a censura cinematográfica

Neste capítulo, busca-se discutir a censura ao cinema no Brasil durante a ditadura militar, compreendendo a dinâmica que regia o setor censório e analisando a legislação que embasava sua prática, para finalmente chegar ao caso da interdição do filme *Pra frente Brasil*, de Roberto Farias, cuja narrativa foi objeto de análise no capítulo anterior.

O estudo da censura às artes em regimes autoritários impõe alguns riscos, sobretudo, o do maniqueísmo. Como afirma o historiador norte-americano Robert Darnton (1991, p. 1), “a dificuldade que existe em relação à história da censura está em que ela parece fácil: lança os filhos da luz contra os filhos das trevas”. São recorrentes as obras de memória sobre o período que ressaltam os esforços de artistas e intelectuais na luta contra o arbítrio censório, bem como anedotas que contribuíram para a construção de uma imagem caricatural dos censores, figuras tacanhas, brutas e burras.

Vale citar, por exemplo, o livro de Inimá Simões sobre a censura ao cinema no Brasil, que dedica grande número de páginas ao período da ditadura, e a obra de memória do jornalista Ricardo Cravo Albin, representante da Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão (Abert) no Conselho Superior de Censura (CSC), a partir de 1979 – ambos reforçam, justamente, esse estereótipo do censor policial, homem de pouca (ou nenhuma) cultura, e da censura burra.

Sobre os pareceres censórios com os quais se deparou em sua atuação no CSC, Cravo Albin (2002, p. 25-33) os classifica como “indigentes”, “um amontoado de asneiras [e] preconceitos”. Já Simões (1999, p. 15) se refere a eles como “uma cadeia de textos que ofendem a inteligência e a sensibilidade de qualquer leitor” e argumenta que a censura “se dizia em sintonia com a sociedade, quando, na verdade, operava exclusivamente na preservação do Estado e seus poderes”.

No entanto, ressalta Beatriz Kushnir (2012, p. 23), os profissionais da censura refletiam o “caldo social de que faziam parte e que, em última instância, compõe a sociedade brasileira”, expressavam “uma parcela da comunidade que os queria, e possuíam uma formação cultural semelhante a de muitos outros brasileiros”. Ajuda na compreensão dessa ligação imbricada entre a censura instituída e setores da sociedade brasileira o estudo de Carlos Fico acerca das cartas enviadas pela população à Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), nos anos da ditadura. Fico (2002, p. 275-277) explicita a participação ativa de pessoas as mais diversas⁷⁹ nos esforços de combater produções artísticas que atentassem contra a moral e os bons costumes e a segurança nacional, relatando casos como o do cidadão paulistano que “percorria a avenida São João numa patrulha moral”, à caça de livrarias que vendiam livros pornográficos, “e enviava ao ministro da Justiça o relatório de suas atividades, denunciando os estabelecimentos que exibissem livros eróticos”. O que mais salta aos olhos no estudo de Fico é o grande número de pessoas pedindo mais censura, maior rigor na análise, feita pelo órgão governamental, dos livros, filmes, músicas e telenovelas que chegavam ao público brasileiro. Com o alvorecer da abertura política, no início da década de 1980, justamente o momento em que *Pra frente Brasil* foi lançado nos cinemas, o número de missivas à DCDP aumenta. Já na presidência de José Sarney, uma mulher, assustada com a atuação supostamente relapsa da censura, enviou

⁷⁹ De acordo com Fico (2002, p. 251-286), “a maioria dos missivistas era constituída por homens, vindo em segundo lugar entidades diversas, como associações cívicas, clubes de serviços e as próprias empresas atingidas [pela censura], como as emissoras de TV, produtoras de filmes ou editoras de livros e revistas. (...) Somente em terceiro lugar vinham as mulheres individualmente, aqui não se computando o bom número de entidades congregadoras de mulheres defensoras da moral e dos bons costumes, espécie de seguimento natural das famosas ‘Marchas da Família, com Deus, pela Liberdade’. A partir de meados dos anos 1970, tornou-se comum o envio de requerimentos de vereadores, em sua quase totalidade provenientes de câmaras municipais interioranas, geralmente pedindo censura para isso ou aquilo, atitude majoritária, aliás, em todo o conjunto da correspondência. Poucos abaixo-assinados, não obstante alguns bastante volumosos, indicando, talvez, uma das principais características das cartas, ou dizendo melhor, do perfil do remetente: um indivíduo que, exposto a material que o ofendia, tomava a decisão algo súbita de dirigir-se, ‘pessoalmente’, à esfera pública, não poucas vezes usando de linguagem desabrida, carregando nas cores e denunciando, assim, que o ato não fora muito pensado”.

carta ao governante maior da Nação, dizendo: “Essa abertura da Censura, acho que é só para se tratar de política, mas pelo que estão entendendo (...), pensam eles que caiu a moral e os bons costumes” (FICO, 2002, p. 260).

Tal desejo pela interdição coloca em xeque a memória da resistência à censura pela sociedade brasileira durante a ditadura, calcada na separação total entre os interesses censórios/governamentais e as demandas da população. Se de fato houve artistas, jornalistas e intelectuais que combateram as constantes intervenções censórias nas artes e na imprensa⁸⁰ – e, como o próprio Fico destaca, mesmo cidadãos “comuns” tiveram coragem de enviar cartas à DCDP criticando o acesso restrito à produção artística do período⁸¹ –, é fundamental reconhecer que também existiu quem concordasse com a atuação da censura e, em última instância, colaborasse com ela. Ao contrário do que afirma Inimá Simões, a atuação censória ocorria sim em sintonia com determinados setores da sociedade brasileira.

2.1. A normalidade da censura às diversões públicas no Brasil

Carlos Fico (2003, p. 187) identifica a censura como um dos pilares básicos da repressão em qualquer regime autoritário, ao lado da espionagem, da polícia política e da propaganda. Ressalta que, no caso brasileiro, seria um equívoco falar em estabelecimento da censura das diversões públicas pelos militares, já que ela jamais deixou de existir na história republicana do país. Ao contrário do que se pode pensar, a censura às chamadas diversões públicas (o cinema entre elas) no Brasil não é exclusividade dos períodos ditatoriais (1937 a 1945 e 1964 a 1985). Kushnir (2012, p.

⁸⁰ Principalmente no caso da censura à imprensa durante a ditadura, construiu-se no Brasil forte memória da resistência, que superdimensiona as ações de jornalistas e chefes de redação que combateram, de forma aberta ou velada, a intervenção censória em jornais e revistas. Tal censura, que não era responsabilidade da DCDP, não é objeto do presente estudo. Análises que buscam desconstruir essa visão podem ser encontradas em Kushnir (2012) e Rollemberg & Quadrat (2010).

⁸¹ De acordo com o historiador, tais cartas não chegam a 2% da correspondência enviada à DCDP (FICO, 2002, p. 274). O que, de maneira alguma, diminui a importância dessas corajosas manifestações. É fácil compreender que, num contexto ditatorial, os cidadãos contrários ao regime vigente sintam-se pouco incentivados a se dirigirem ao próprio regime para criticá-lo.

86) destaca que, já no início do século XX, cabia à polícia a garantia da moralidade dos espetáculos públicos, conforme previsto no Decreto nº 3.610, de 1900. Data de 1912 o primeiro caso de censura a um filme nacional: *A vida de João Cândido*, de João Botelho, que “teve sua exibição proibida, assim como fora apreendido todo o seu material promocional”.⁸² É importante destacar que esse é um caso claro de censura por motivos políticos (o tema tabu da Revolta da Chibata, da qual João Cândido fora líder), ainda que a censura às diversões públicas assumisse, em seus primórdios, preocupações maiores com questões morais e com a normatização do espaço público de divertimentos, como aponta Kushnir (2012, p. 91):

Nesse momento, a ordem social era uma questão policial e também uma preocupação de governo. Estava-se “civilizando a nação”. Em outros instantes, censurar era impor uma ordem ao espaço público que coincidissem com a dura filosofia do poder vigente. Assim, a censura era um instrumento para radicalizar, para tolher a liberdade de expressão e o direito de ir e vir.

Kushnir (2012, p. 38) busca também quebrar essa dicotomia entre censura moral e política ao estabelecer que, sob os discursos de proteção da moral e dos bons costumes e defesa dos interesses da nação, toda censura é política. De fato, moral e bons costumes e assuntos mais estritamente políticos andavam lado a lado nas preocupações censórias, afinadas com a Doutrina de Segurança Nacional que embasou o regime militar no pós-1964, o que fica claro nas legislações que regulamentaram o setor a partir da década de 1940. Como aponta Kushnir (2012, p. 105-106), falando especificamente da lei nº 5.536/68,

(...) o artigo 3º da 5.536/68, ao sentenciar que nenhuma manifestação poderia ser contrária às questões de política e segurança da nação,

⁸² Já Inimá Simões (1999, p. 21) retorna a 1908 para encontrar a primeira manifestação de censura ao cinema no Brasil, quando, diante de pressão religiosa para evitar a exibição de determinado filme, o empresário Francisco Serrador, dono da sala de exibição Bijou Palace, em São Paulo, sugeriu que simplesmente se cortassem os trechos considerados impróprios. Trata-se, no entanto, de uma iniciativa individual, não ligada ao poder público.

como também aos elementos de moral e bons costumes, expõe que a censura, nesse momento, era percebida sempre como um ato político, e não restrito apenas ao universo das diversões públicas. Tudo – do livro ao filme, do jornal à música, do teatro ao Carnaval – era objeto de censura: avaliação, aprovação ou proibição. Censurar, portanto, é um ato político em qualquer esfera ou instante de sua utilização. Com graus de ingerência maiores ou menores, esse ponto é fundamental para compreender os mecanismos estabelecidos no pós-AI-5.

A posição de Kushnir parece correta. Toda censura é um ato político e, no contexto de uma ditadura fortemente marcada pelos ideais de segurança nacional, em que toda manifestação comportamental que contrariasse os valores morais compartilhados pelos setores mais conservadores da população poderia ser enquadrada como tentativa de subversão da ordem política vigente, isso fica ainda mais explícito. No entanto, opta-se por trabalhar aqui com a separação entre “censura moral” e “censura política”, primeiramente, por motivos didáticos. E também por entender que parecia haver, para o público consumidor das chamadas diversões públicas, essa separação. Especialmente no momento histórico analisado no presente texto – primeira metade da década de 1980, quando o país passava por um processo de abertura política que anunciava o ocaso do regime ditatorial –, como fica expresso na já citada manifestação à DCDP de uma cidadã assustada com a liberalidade da censura em tempos de redemocratização. Talvez a mentalidade corrente acreditasse que continuaria sendo dever do setor censório coibir manifestações artísticas que ofendessem seus valores morais, mas não a proibição de quaisquer temas políticos. Esses estariam protegidos pela liberdade de expressão que passava a vigorar.

Retornando à cronologia histórica da censura no Brasil, a proibição de temas estritamente políticos ganhou força no contexto do Estado Novo, com o advento do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), em 1939, órgão ao qual cabia, entre outras funções, “fazer a censura do Teatro, do Cinema, de funções recreativas e esportivas de qualquer natureza, da radiodifusão, da literatura social e política e da

imprensa” (KUSHNIR, 2012, p. 95). Dentre os itens a ser vetados nos filmes, estavam a “incitação contra o regime, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes”, as “imagens que firam, por qualquer forma, a dignidade ou os interesses nacionais” e as “cenas ou diálogos que induzam ao desprestígio das Forças Armadas” (SIMÕES, 1999, p. 26). Alguns desses itens reapareceram no Decreto nº 20.493, de janeiro de 1946 (momento de redemocratização do país, após o fim da ditadura varguista), que criou o Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública, ligado ao Ministério da Justiça. Tal decreto vigorou até o final da ditadura militar, sendo usado inclusive no caso da censura ao filme *Pra frente Brasil*.

Enquanto a censura à imprensa – feita abertamente durante o Estado Novo (também pelo DIP) – foi escamoteada pelo regime ditatorial instaurado em 1964, através da manutenção do órgão por ela responsável, o Serviço de Informação do Gabinete (Sigab), fora de qualquer organograma do Ministério da Justiça e do Departamento de Polícia Federal (DPF),⁸³ a censura às diversões públicas no Brasil sempre foi não apenas legalizada, como explícita, normalizada. A ditadura nunca buscou esconder da sociedade brasileira sua intervenção censória sobre as artes: vale lembrar, por exemplo, que o selo da DCDP aparecia nas telas das salas comerciais de cinema antes da exibição de cada filme; a divisão de censura marcava presença, explicitamente, no cotidiano dos brasileiros que consumiam cinema. Daí a naturalidade com que muitos desses brasileiros se dirigiram à DCDP, pedindo mais censura quando se sentindo aviltados pelos ataques à moral e aos bons costumes realizados por algum filme, novela, livro etc. Censurar, no Brasil, é um “ato permanente e enraizado no imaginário coletivo social” (KUSHNIR, 2012, p. 124), especialmente quando tratamos

⁸³ De acordo com Beatriz Kushnir (2012, p. 123), o Sigab foi criado em 1970 e era um órgão vinculado ao Ministério da Justiça, mas nunca instituído formalmente. A ele “cabia o telefonema diários às redações de todo o país em que se informava o que era proibido publicar, assim como a visita aos jornais sob censura prévia para checar o cumprimento das ordens”.

de questões que atentam contra os valores do brasileiro médio. Durante a ditadura, cabia à DCDP esse tipo de censura, mas não apenas: a divisão também censurava, nas artes, a assunção de posições políticas que se chocassem ideologicamente com o regime. A Segurança Nacional também era uma preocupação da DCDP, algo explícito já na legislação que embasava sua atuação.

2.2. A legislação censória da ditadura e a Divisão de Censura de Diversões Públicas

De acordo com o jornalista Pompeu de Souza, citado por Kushnir (2012, p. 81) que foi membro do Conselho Superior de Censura a partir de fins da década de 1970, a legislação censória durante a ditadura baseou-se num “tripé de números”, qual seja: o decreto nº 20.493, de 1946, que regulava o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP, mais tarde reorganizado como Divisão de Censura de Diversões Públicas); a lei nº 5.536, de 1968, que dispunha sobre novas regras para a censura ao cinema e ao teatro e criou o Conselho Superior de Censura; e o decreto-lei nº 1.077, de 1970. Um ponto curioso a ser notado e debatido a respeito dessa legislação é que seu primeiro vértice, o decreto de 1946, foi fruto de um período de redemocratização do país, após o fim do Estado Novo. E nele estão contidos princípios autoritários que permitiram sua ampla utilização até o fim de um novo processo de retorno à democracia, em 1988. Conforme afirma Kushnir (2012, p. 101), “foi esse decreto que justificou a maioria dos pareceres dos censores, tanto para autorizar como para vetar, até 1988”. O veto a *Pra frente Brasil*, em 1982, foi baseado no decreto de 1946.

É interessante observar que a interdição do filme de Roberto Farias se deu com base na alínea “d” do artigo 41 de tal decreto, que assinala: “Será negada a autorização sempre que a representação, exibição ou transmissão radiotelefônica: (...) d) fôr (sic) capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades

constituídas e seus agentes” (BRASIL, 1946).⁸⁴ No entanto, destaca Kushnir (2012, p. 84), as maiores preocupações censórias presentes no 20.493/46 são relativas às questões morais e de bons costumes, deixando a censura de temas estritamente políticos em segundo plano, ainda que não totalmente abandonada. Mas a referida alínea do artigo 41 é uma das passagens do decreto em que a herança dos tempos do DIP parece vir à tona. Todo esse artigo, aliás, parece ser de fácil reinterpretação com base nos princípios da Doutrina de Segurança Nacional, já que ele também fala em veto às produções que “g) ferir[em], por qualquer forma, a dignidade ou o interesse nacionais; h) induzir[em] ao desprestígio das fôrças armadas” (BRASIL, 1946).⁸⁵

Os dois outros vértices do tripé legislativo foram construídos já sob a vigência da ditadura militar, estando, portanto, alicerçados sobre a ideologia da Segurança Nacional. Para a lei nº 5.536/68, por exemplo, deverão ser censuradas as produções que atentem “contra a segurança nacional e o regime democrático e representativo” (BRASIL, 1968);⁸⁶ no caso específico do cinema, diz o artigo 3º dessa mesma lei:

Para efeito de censura classificatória de idade, ou de aprovação, total ou parcial, de obras cinematográficas de qualquer natureza levar-se-á em conta não serem elas contrárias à segurança nacional e ao regime representativo e democrático, à ordem e ao decôro públicos, aos bons costumes, ou ofensivas às coletividades ou as religiões ou, ainda, capazes de incentivar preconceitos de raça ou de lutas de classes (BRASIL, 1968).⁸⁷

Já o decreto-lei nº 1.077/70, curto e brutal, estava completamente mergulhado nos princípios da DSN, como fica claro em seu preâmbulo:

⁸⁴ Cx. 093, item 3841, 1982. AN/DF.

⁸⁵ Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 19/07/2014.

⁸⁶ Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/1950-1969/L5536.htm. Acesso em: 19/07/2014.

⁸⁷ Idem.

CONSIDERANDO que a Constituição da República, no artigo 153, § 8º dispõe que não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos costumes;

CONSIDERANDO que essa norma visa a proteger a instituição da família, preservar-lhe os valores éticos e assegurar a formação sadia e digna da mocidade;

CONSIDERANDO, todavia, que algumas revistas fazem publicações obscenas e canais de televisão executam programas contrários à moral e aos bons costumes;

CONSIDERANDO que se tem generalizado a divulgação de livros que ofendem frontalmente à moral comum;

CONSIDERANDO que tais publicações e exteriorizações estimulam a licença, insinuam o amor livre e ameaçam destruir os valores morais da sociedade Brasileira;

CONSIDERANDO que o emprêgo desses meios de comunicação obedece a um plano subversivo, que põe em risco a segurança nacional (BRASIL, 1970).⁸⁸

É interessante observar, entretanto, que a 5.536/68 possuía, em sua base, intuítos de liberalização da atuação censória. Entre suas determinações estavam a reformulação de planos de carreira no setor, estipulando a obrigatoriedade da apresentação de diploma nas áreas de Pedagogia, Ciências Sociais, Direito, Filosofia, Jornalismo ou Psicologia para o exercício da profissão de censor, a defesa da censura classificatória para as peças teatrais (ainda que excluindo aquelas que infringissem seu artigo 2º⁸⁹), e, sobretudo, a criação do Conselho Superior de Censura, instância de recurso composta por membros do governo e de associações da sociedade civil à qual os produtores artísticos poderiam recorrer em caso de censura às suas obras (KUSHNIR, 2012, p. 103).⁹⁰ Esse órgão, no

⁸⁸ Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/1965-1988/De11077.htm. Acesso em: 19/07/2014. Talvez o 1.077/70 seja, do tripé censório, a perna mais profundamente marcada pela ideologia da segurança nacional. Nele, não há mesmo qualquer distinção entre censura moral e censura política, porque a moral é vista como essencialmente política.

⁸⁹ “Art. 2º. Não se aplica o disposto no artigo anterior, salvo quanto a seus § § 1º e 2º às peças teatrais que, de qualquer modo, possam: I- atentar contra a segurança nacional e o regime representativo e democrático; II- ofender às coletividades ou às religiões ou incentivar preconceitos de raça ou luta de classes; III- prejudicar a cordialidade das relações com outros povos.

Parágrafo único: A censura às peças teatrais que incidam em quaisquer das restrições referidas neste artigo, observado o disposto no § 1º do art. 8º, continua a ser regulada pela legislação anterior, quanto à sua reprovação, parcial ou total, não podendo a autoridade fazer substituições que importem em aditamento ou colaboração” (BRASIL, 1968). Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/1950-1969/L5536.htm. Acesso em: 19/07/2014.

⁹⁰ A lei 5.536/68 previa a composição do CSC da seguinte maneira: um membro do Ministério da Justiça, um do Ministério das Relações Exteriores, um do Ministério das Comunicações, um do Conselho Federal de Cultura, um do Conselho Federal de Educação, um do Serviço Nacional do Teatro, um do Instituto Nacional do Cinema, um da Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor, um da Academia Brasileira de

entanto, só seria regulamentado e iniciaria sua atuação mais de dez anos depois, já no contexto da abertura política – atraso compatível com a conjuntura política de recrudescimento do autoritarismo que marcou o imediato pós-1968.

Kushnir (2012, p. 105) destaca que justamente por esse viés em parte liberal da lei 5.536/68, aliado ao aumento da repressão verificado a partir da decretação do AI-5 (13 de dezembro de 1968) e da Lei de Segurança Nacional (21 de fevereiro de 1969), “o decreto de 1946 pareceu muito mais adequado aos pareceres dos censores” ao longo dos anos que se seguiram. No caso da censura a *Pra frente Brasil*, vale lembrar que ela se deu em 1982, quando o país já passava por um período de transição para a democracia, marcado pelo desmonte – lento, gradual e seguro – do arcabouço jurídico autoritário. Tanto o AI-5 quanto a Lei de Segurança Nacional já haviam sido revogados.⁹¹ É mais que compreensível, portanto, que a DCDP, mesmo num momento de fortalecimento de posições conservadoras em seu interior (gestão de Solange Hernandes), optasse por basear sua ação numa legislação que não possuía vínculos explícitos com o regime que caminhava para sair de cena.

Marcos Napolitano (2010, p. 151-153) propõe uma divisão da atuação censória sobre as artes durante a ditadura em três momentos: o primeiro, entre 1964 e 1967, marcado por certa desarticulação da censura; o segundo, iniciado em 1968, foi caracterizado por uma organização do controle sobre as diversões públicas como prática estratégica do Estado, com este se aparelhando burocrática e juridicamente para atuar como censor implacável das manifestações culturais (sintomas dessa maior organização

Letras, um da Associação Brasileira de Imprensa, um dos autores teatrais, um dos autores de filmes, um dos produtores cinematográficos, um dos artistas e técnicos em espetáculos de diversões públicas, um dos autores de radiodifusão.

⁹¹ Vale lembrar que na própria Lei de Segurança Nacional da ditadura havia previsão de punição para quem fizesse uso do cinema para disseminar ideias consideradas subversivas: “Art. 45. Fazer propaganda subversiva: I- utilizando-se de quaisquer meios de comunicação social, tais como (...) cinema (...), como veículo de propaganda de guerra psicológica adversa ou de guerra revolucionária. Pena: reclusão, de 1 a 3 anos. Parágrafo único. Se qualquer dos atos especificados neste artigo importar ameaça ou atentado à segurança nacional: Pena: reclusão, de 2 a 4 anos” (BRASIL, 1969). Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/De10898.htm Acesso em: 07/07/2014.

seriam a lei nº 5.536/68 e o decreto-lei 1.077/70); na terceira fase, que vai de 1979 a 1985, teria ocorrido uma busca por controlar o processo de desagregação da ordem política vigente, estabelecendo limites de conteúdo e linguagem para a expressão artística. Com a regulamentação do CSC, um grande número de obras outrora proibidas eram liberadas – a abertura política alcançava também o mundo das artes – e temas considerados delicados até então começavam a ser abordados nos filmes. Napolitano ressalta que a atuação da DCDP nesse último momento foi marcada por uma retomada da ênfase no controle da moral e dos bons costumes, concomitantemente à diminuição da censura sobre conteúdos estritamente políticos. A interdição de *Pra frente Brasil*, ocorrida justamente nesse contexto, aponta para a necessidade de tornar essa análise um pouco mais complexa.

Criado em 1946 pelo decreto 20.493, o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) foi reestruturado em 1973 como Divisão de Censura de Diversões Públicas, mantendo-se vinculado ao Departamento de Polícia Federal e ao Ministério da Justiça.⁹² Como outros setores do aparato estatal, a DCDP passou por diferentes fases nos anos da ditadura, conforme ocorriam mudanças na Presidência da República, no Ministério da Justiça e na sua própria direção. Assim, o setor censório, de atuação mais virulenta nos anos mais duros do regime, também passou por um processo de liberalização em fins da década de 1970, com a chegada de Petrônio Portella à pasta da Justiça e de José Vieira Madeira à direção da DCDP. Portella era um senador ligado à Aliança Renovadora Nacional (Arena), partido político que, no bipartidarismo vigente então, representava os interesses do governo no Congresso Nacional.

⁹² Decreto nº 73.332, de 19 de dezembro de 1973, que “define a estrutura do Departamento de Polícia Federal e dá outras providências”. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/Antigos/D73332.htm. Acesso em 07/07/2014.

Em suas memórias, Ricardo Cravo Albin (2002, p. 4) se refere ao ministro como uma figura disposta a promover a transição do Estado de exceção para o Estado de Direito e lista alguns de seus feitos nessa direção:

Portella sugeriu ao general-presidente [João Batista Figueiredo] algumas medidas essenciais: a proibição do Presidente da República de cassar mandatos, mudar a Constituição ou suspender direitos políticos. Pensara ainda na volta do habeas corpus e no fim tanto da pena de morte quanto da prisão perpétua. Em agosto de 1979, Petrônio Portella teve o topete de propor uma medida complementar que estendia a Lei da Anistia (...) a quase todos os presos políticos.

Kushnir (2012, p. 128) busca matizar um pouco essa imagem de Portella como um homem liberal e defensor da transição para a democracia, ao destacar sua atitude de, como líder do governo no Congresso, não assumir o assassinato de Vladimir Herzog em 1975, reforçando o discurso oficial do suicídio.⁹³ Mas, de fato, sua curta gestão à frente do Ministério da Justiça trouxe alguns importantes avanços nesse longo processo de flexibilização do autoritarismo estatal brasileiro. A principal medida liberalizante da gestão de Portella para as artes foi a regulamentação do Conselho Superior de Censura, em 1979.

Com o início do funcionamento do CSC, filmes interditados havia anos foram revistos por essa instância de recursos e, enfim, liberados.⁹⁴ De acordo com Inimá Simões (1999, p. 225),

Entre 14 de novembro de 1979 e 15 de junho de 1980 foram liberados pelo CSC os seguintes filmes: *Leucemia*, *Sopro no coração*, *Sacco e Vanzetti*, *Mimi*, *o metalúrgico*, *A classe operária vai ao paraíso*, *Queimada*, *Cama com música/ Mazurca na cama*, *A rebelde/ La califa*, *Os garotos virgens de Ipanema*, *As depravadas*, *Z*,

⁹³ “Embora lamente o suicídio do jornalista (...) [asseguro] que o governo será implacável na apuração das responsabilidades dos agentes da desordem, daqueles que pretendem implantar a ditadura totalitária em nossa terra” (FOLHA DE S. PAULO, 28/10/1975 apud KUSHNIR, 2012, p. 128).

⁹⁴ Inimá Simões (1999, p. 209) destaca que alguns desses filmes “nunca foram oficialmente proibidos pela censura, pois jamais passaram pela avaliação desse setor da Polícia Federal. O fato ocorreu porque os distribuidores, já habituados com os vetos, evitavam importar filmes que, de acordo com um suposto critério dos censores, não poderiam chegar às telas brasileiras”.

Emmanuelle, O encouraçado Potemkin, Virgem raptada e violentada (...), Bordel/ Noites proibidas, Diário de uma adolescente, Zabriskie point e A força dos sentidos.

Alguns, censurados por seus discursos políticos considerados subversivos; outros, por atentarem contra os princípios morais que regiam a sociedade brasileira. Todos liberados pelo plenário do CSC em pouco tempo de atuação do órgão. No entanto, com a súbita morte de Petrônio Portella, em janeiro de 1980, novas gestões tiveram início tanto no Ministério da Justiça quanto na DCDP. Na pasta ministerial, assumiu Ibrahim Abi-Ackel, deputado mineiro da Arena; na divisão de censura, Solange Hernandez, “censora de carreira, historiadora formada pela USP e braço direito da censura política (o *Sigab*) em São Paulo” (KUSHNIR, 2012, p. 128). Sob o comando dos dois, a DCDP deu nova guinada conservadora.

De fato, corroborando a afirmação de Napolitano, ocorreu um aumento da preocupação censória com obras que atentassem contra os valores morais defendidos por grupos conservadores: Cravo Albin (2002, p. 66) relata o uso político das “Senhoras de Santana”, movimento de mulheres de classe média de São Paulo, pelo ministro Abi-Ackel em 1981. Tais senhoras organizaram abaixo-assinados pedindo maior rigor da censura contra o que elas chamavam de “onda de pornografia” e foram recebidas pelo ministro, que as sugeriu que “procurassem o apoio de políticos, associações de classe, clubes e educadores para que a pressão da opinião pública pudesse obrigar as emissoras de televisão a melhorar o nível da programação”. Além disso, Abi-Ackel teria prometido a elas que levaria o documento ao presidente Figueiredo e que pediria a ele que “baixasse decreto autorizando o ministro a nomear donas-de-casa, educadores e religiosos para o Conselho Superior de Censura”.

Esse tipo de postura de Abi-Ackel marca a tensão que passou a existir entre Ministério da Justiça/DCDP e CSC a partir de sua chegada à pasta. Algumas medidas do ministro buscaram minar a atuação liberal do Conselho: a troca de Octaviano

Nogueira, considerado um liberal, por Euclides Mendonça, chefe de gabinete do próprio Abi-Ackel, na presidência do CSC;⁹⁵ a proposição do aumento do número de conselheiros, garantindo a representação de mais setores contrários à abertura da censura; e a determinação à DCDP de que houvesse maior rigor na liberação de filmes e especialmente programas de TV, alvo principal do moralismo de grupos como o das “Senhoras de Santana” (CRAVO ALBIN, 2002, p. 67-68). É interessante notar que, em notícia publicada na edição de 29 de maio de 1981 do jornal *O Globo* (e reproduzida por Cravo Albin em seu livro de memórias), faz-se referência a uma declaração de Euclides Mendonça na qual o presidente do CSC – e representante do ministro da Justiça no Conselho –, ao defender a ampliação do número de conselheiros justamente para abarcar os interesses conservadores de “mães de família e do clero”, cita a censura aos temas estritamente políticos nas artes:

Euclides Mendonça revelou que os critérios de liberação de filmes de cunho político não deverão ser alterados: “Desde que a obra não fira a Constituição, poderá ser liberada. Entramos num processo de abertura política e quem está na chuva é para se molhar” (CRAVO ALBIN, 2002, p. 68).

Mais uma vez a proposição de Napolitano se mostra correta, sendo mesmo explicitada no discurso de Mendonça. Mas vale voltar a questionar: e o caso de *Pra frente Brasil*, como se enquadraria nesse contexto? Seria a interdição do filme de Roberto Farias simples resquício de uma censura política em extinção, exceção num momento em que obras semelhantes eram liberadas sem maiores problemas? Analisar o processo censório do filme pode ajudar a responder a esse questionamento.

⁹⁵ De acordo com Cravo Albin (2002, p. 67), “(...) Mendonça representou uma mudança da água para o vinho em relação ao antigo ocupante do cargo, deixando claro que achava o Conselho excessivo nas liberalidades dos pareceres e nos posicionamentos contra a DCDP”.

2.3. *Pra frente Brasil* interditado: permanência da censura política?

O processo censório de *Pra frente Brasil* teve início em março de 1982, com o pedido de exame do filme buscando garantir sua participação no Festival de Cannes daquele ano, para o qual havia sido convidado.⁹⁶ Em parecer do dia 08 desse mesmo mês, assinado pelas técnicas de censura Maria Luiza Lopes Rezende, Sonia Maria Galo Mendes, Maria Aparecida dos S.R. Nobre e Maria Elizabeth Miranda, *Pra frente Brasil* foi liberado para o festival francês, com as seguintes considerações:

Embora a obra fílmica relate a sangrenta luta política entre grupos extremistas de direita e de esquerda, não compromete qualquer autoridade governamental ou instituição oficial do Brasil. A organização de torturadores age por conta própria, e se há algum apoio oficial, o fato não está explícito na narrativa. O filme enfoca um momento histórico-político de forma genérica, como se lamentasse o terrível engano do qual Jofre foi vítima fatal. Considerando o exposto, opinamos pela liberação da película para o Festival de Cannes (Parecer nº 261, Cx. 093, item 3841, 1982, AN/DF).

No processo de *Pra frente Brasil*, consta, logo em seguida, telegrama enviado por Hélio Guerrero, chefe do SCDP/RJ à DCDP, pedindo novo exame do filme para possível exibição em outro festival de cinema, o de Gramado, no Rio Grande do Sul. O filme acabou não sendo exibido em Cannes, já que a Embrafilme determinou seu retorno ao Brasil antes que a sessão ocorresse (JORNAL DO BRASIL, 1982a)⁹⁷ (curiosamente, numa edição do festival vencida por *Missing*), mas esteve presente em Gramado, onde foi premiado como melhor filme do festival e, de acordo com notícia do

⁹⁶ Consta no processo a carta, em francês, do diretor do Festival de Cannes, Gilles Jacob, endereçada ao então diretor-geral da Embrafilme Celso Amorim, convidando *Pra frente Brasil* para o festival.

⁹⁷ Disponível em: www.memoriacinebr.com.br. Acesso em: 18/07/2014. Na matéria, José Carlos Avellar relata: “Pouco depois da exibição de *Intolerância*, de David Griffith, na sessão de abertura do Festival de Cannes, sábado, uma desagradável demonstração de intolerância: *Pra frente Brasil*, com projeção marcada para a próxima sexta-feira, dia 21, foi inesperadamente retirado do Festival e logo enviado de volta ao Brasil por ordem da Embrafilme. O filme de Roberto Farias viera a Cannes com um certificado especial da Censura (concedido antes de sua proibição no Brasil) e fora selecionado pela Sociedade Francesa de Realizadores de Filmes para um programa dedicado à liberdade de expressão. Os funcionários da Embrafilme presentes ao Festival confirmam a retirada de *Pra frente Brasil* e a Sociedade de Realizadores de Filmes irá comunicar-se diretamente com a Embrafilme, no Rio, solicitando que o filme seja enviado de volta a Cannes ainda a tempo de sua projeção sexta-feira.

Jornal do Brasil, aplaudido de pé após a exibição (JORNAL DO BRASIL, 1982b).⁹⁸ É importante explicar que *Pra frente Brasil* foi liberado para ambos os festivais antes de ser vetado para exibição comercial pela DCDP – a decisão censória pelo veto é de abril de 1982. No entanto, a exibição em Gramado transcorreu sem problemas porque o festival no Rio Grande do Sul ocorreu em março, e o de Cannes, em maio – ou seja, já em meio à polêmica envolvendo a censura ao filme.

Na sequência do processo aparecem três pareceres de censores liberando o filme para exibição comercial. Em todos, busca-se isentar o filme de realizar críticas diretas ao regime vigente:

(...) não promovendo, em nosso entendimento, salvo melhor juízo, uma apologia da violência ou da luta armada como alternativa de estabelecer mudanças na ordem social e política vigente. Não fica explícito no filme, sem nenhum momento, o envolvimento de autoridades públicas nas 'sessões' de torturas ou na participação de operações clandestinas de repressão à subversão. Por outro lado, ressaltamos que a formulação fílmica de Farias não avoca para si o papel de documentário de uma 'realidade', cabendo ao espectador o julgamento do conteúdo apresentado, separando do real aquilo que lhe 'cheirar' a toques de cinema de ficção (Parecer nº 1120/82, 18/03/82, Cx. 093, item 3841, 1982, AN/DF).

(...) percebe-se o esforço feito em isentar de crítica direta os militares e os órgãos oficiais constituídos. (...) Mormente, diante dos apelos subliminares de conotação – Eleições e Copa Mundial –. Entretanto, diante da Abertura política e o tratamento dado, sem ofensas diretas, não há como negar sua desobrigação censória. Embora, a temática seja uma inovação, suscetível de prolongamentos futuros. Pelo exposto, sugerimos sua LIBERAÇÃO para a maior chancela etária, pelas violências e torturas que assim exigem DEZOITO ANOS (Parecer nº 1121/82, 18/03/82, Cx. 093, item 3841, 1982, AN/DF).

A retrospectiva, que lança a questionamento um período governamental, não define a direta atuação policial na atividade acima mencionada [opressão política a grupos de esquerda], mas delinea o conhecimento da mesma e a omissão perante aos fatos de órgãos de segurança. (...) A argumentação não isenta-se de tendenciosidade, porém não induz ao revanchismo ou a outras posturas semelhantes, pois, têm-se em vista a mudança do momento histórico, e, tratar-se, portanto, de enfoque de fatos pretéritos [grifos ausente nos originais] (Parecer nº 1122/82, 22/03/82, Cx. 093, item 3841, 1982, AN/DF).

⁹⁸ Disponível em: www.memoriacinebr.com.br. Acesso em: 18/07/2014.

Tendo em mãos esses três pareceres de censores favoráveis à liberação de *Pra frente Brasil* para maiores de dezoito anos, a diretora da DCDP, ainda assim, interditou o filme em 05 de abril de 1982, tomando por base o muito utilizado decreto de 1946: “com base no art. 3º, letra ‘f’, do Decreto nº 20.493/46, avoco os pareceres de fls. 16/20v., para negar a liberação do filme ‘Pra frente Brasil’ por contrariar o que dispõe o artigo 41, letra ‘d’, do Decreto acima mencionado” (Protocolo nº 002241/82 – DCDP, Cx. 093, item 3841, 1982, AN/DF). Ou seja, de acordo com Solange Hernandez, o longa-metragem dirigido por Roberto Farias provocava o “incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes”, já que é isso que diz o artigo por ela utilizado para interditá-lo.

O que a censura de *Pra frente Brasil*, com base nessa letra específica desse artigo específico do 20.493/46 revela? Primeiramente, é importante ressaltar que não parecem ser produtivas tentativas de “vilanização” de Hernandez, individualizando o ato de censura nesse ou em outros casos. Parece bem mais interessante entender suas decisões em sintonia, ou pelo menos diálogo, com o momento vivido então pelo setor censório. Portanto, a interdição do filme de Farias poderia indicar a permanência, num contexto de abertura política e de caminhada rumo ao retorno da democracia, da censura a temas políticos nas artes. Mesmo em meio à liberalização promovida pelo CSC. Para confirmar ou não esse “sinal”, é interessante analisar mais alguns casos de censura, nessa mesma época, a filmes de temática próxima a de *Pra frente Brasil*.

Os filmes *Desaparecido – Um grande mistério* (*Missing*, 1982), de Costa-Gavras, *O bom burguês* (1983), de Oswaldo Caldeira, *A freira e a tortura* (1984), de Ozualdo Candeias, *A próxima vítima*, de João Batista de Andrade, e *Nunca fomos tão felizes* (1984), de Murilo Salles, apareceram anteriormente no presente texto, sendo comparados a *Pra frente Brasil* na abordagem que propõem para o tema das ditaduras

militares latino-americanas. Analisar seus processos junto à DCDP pode contribuir para mapear o comportamento do setor censório com relação a tal tema, nos anos finais do regime ditatorial brasileiro. Também é discutida a censura ao filme *Em nome da segurança nacional* (1984), documentário de curta-metragem de Renato Tapajós que não é objeto de análise desta tese.

O caso de *Missing* já foi citado no primeiro capítulo: o filme foi liberado para maiores de dezoito anos, com corte na banda sonora num trecho em que é sugerida, por meio de rápido diálogo em português, a presença de um instrutor de tortura brasileiro no Estádio Nacional do Chile, e com supressão da cena subsequente, na qual um determinado personagem verbaliza essa situação, confirmando que existiam “especialistas brasileiros” entre os torturadores chilenos. É curioso notar, entretanto, que *Missing* foi avaliado na DCDP por sete censores, sendo que cinco sugeriram que o filme fosse liberado para a faixa etária de dezesseis anos e apenas um defendeu os referidos cortes. Todos os outros seis censores consideraram irrelevante a afirmação feita no filme de que brasileiros teriam participado de atos de tortura nos momentos posteriores ao golpe de Estado no Chile, sendo que quatro deles expressaram essa opinião em seus pareceres:

Há, em depoimento de um exilado, referências à atuação de elementos brasileiros com práticas de torturas, apresentando, inclusive, um indivíduo emitindo ordens em português; inexistem (sic) afirmativas que o relacione expressamente com autoridades brasileiras (Parecer nº 2313/82, 03/05/1982, Cx. 068, item 2819, 1982, AN/DF.).

O aspecto ficcional da película leva-nos a considerar irrelevante a alusão de brasileiros participarem no evento, fala esta que passa quase despercebida no contexto global dos acontecimentos (Parecer nº 2439/82, 08/06/1982, Cx. 068, item 2819, 1982, AN/DF.).

Num diálogo, no quarto rolo, fala-se que no golpe teria havido a participação de “torturadores especialistas... brasileiros”. Não vimos nisso nenhuma configuração com ações exercidas pelo governo brasileiro ou por seus agentes, pois a idéia (sic) parece indefinida e como hipótese, não podendo assim, ser considerada como ofensiva (Parecer nº 2441/82, 09/06/1982, Cx. 068, item 2819, 1982, AN/DF.).

(...) o que foi apontado para corte não fere – de maneira alguma – o estabelecido no Reg. do S.C.D.P. – Dec. 20.493/46, art. 41, todas as letras e nem ao determinado na Lei 5.536/68, art. 3º, “in-totum”, também (Parecer nº 2481/82, 09/06/1982, Cx. 068, item 2819, 1982, AN/DF).

Ainda assim, Nei de Oliveira, chefe do Setor de Censura da DCDP, seguindo relatório de Yêda Lúcia Neto Reles, chefe da SCC/SC/DCDP, optou por seguir o parecer de um único censor que defendera a classificação etária de dezoito anos para *Missing*, com os cortes citados (Decisão de 15 de junho de 1982, Cx. 068, item 2819, 1982, AN/DF). Tal decisão salienta a permanência, na DCDP, de preocupações com a censura a temas estritamente políticos, que pudessem difamar de alguma forma o regime. Outros casos confirmam essa permanência.

Curiosamente, *O bom burguês* não é um deles. Com temática e abordagem muito próximas a *Pra frente Brasil*, o filme de Oswaldo Caldeira foi classificado como impróprio para menores de dezoito anos, basicamente por suas cenas de nudez, sexo e violência, sendo também liberado para exportação, após convite para exibição no Festival de cinema de Cannes. As questões políticas presentes na narrativa de *O bom burguês* não representaram qualquer problema para a censura – inclusive, chega a aparecer em alguns pareceres elogios ao discurso crítico, presente no filme, às organizações de esquerda: “Como mensagem principal apresenta a participação do movimento comunista em ações de roubos e sequestros em passado recente do país.” (Parecer nº 1826/83, 11/04/1983); “Não há persuasão, pois o filme tem a intenção de retratar a fragilidade dessas organizações, bem como, os atritos e as inconformações (sic) dos membros, além de abordar que os interesses individuais, ainda, prevalecem entre eles” (Parecer nº 1827/83, 12/04/1983, Cx. 110, item 4533, 1983, AN/DF); “A positividade da mensagem finca suas estacas no brado de alerta contra os arrivistas” (Parecer nº 1828/83, 12/04/1983, Cx. 110, item 4533, 1983, AN/DF). Assim, *O bom*

burguês, lançado pouco depois de *Pra frente Brasil*, não sofreu o mesmo destino do filme de Roberto Farias, como temia seu diretor.⁹⁹ Não foi enquadrado no artigo 41 do Decreto 20.493/46, como *Pra frente Brasil* um ano antes.

Mas o que explicaria tal disparidade na atuação censória? É possível pensar em alguns fatores: 1) a já apontada diferença de alcance de público dos filmes, já que *Pra frente Brasil* era uma produção grande, com atores conhecidos do público por seu trabalho na televisão. No entanto, ambos os longas-metragens chegaram aos cinemas com considerável número de cópias (trinta para *O bom burguês*, quarenta para *Pra frente Brasil*) e *O bom burguês* também tinha no elenco nomes facilmente reconhecíveis pelo espectador de TV e cinema, como José Wilker, Betty Faria e Jofre Soares; 2) falta de unidade no pensamento dos censores, que contribuiria para uma dificuldade de interpretar as muitas obras que chegavam à DCDP com um olhar único, mesmo tendo uma legislação a ser tomada como ponto de partida. Os comentários nos pareceres acerca da “mensagem” de *O bom burguês*, citados anteriormente, são um bom exemplo de como os censores poderiam interpretar um filme de forma até inusitada; 3) talvez seja possível pensar também, para esse caso, num “efeito *Pra frente Brasil*”. A longa interdição do filme de Roberto Farias gerou desgaste também no setor censório, expondo a diretora da DCDP a fortes críticas, especialmente quando foi noticiada a retirada, por ela, de pareceres do processo de *Pra frente Brasil* que eram favoráveis à liberação da obra. Assim, a direção da DCDP poderia ter decidido por abrandar o olhar para um filme semelhante ao de Farias, por ainda estar sob os efeitos de tal desgaste.

⁹⁹ “Foi uma barra muito pesada fazer *O bom burguês* na época da ditadura militar. O *Pra frente Brasil* do Roberto Farias tinha acabado de ser proibido e como consequência houve a queda do Celso Amorim à frente da Embrafilme. Imediatamente, um jornal de grande circulação nacional publicou uma matéria de página inteira que apontava os filmes que poderiam sofrer o mesmo destino do *Pra frente Brasil*. Entre eles estava o nosso *O bom burguês*” (Depoimento de Oswaldo Caldeira para o DVD do filme *O bom burguês*).

Se for esse o caso, o “trauma” da censura à *Pra frente Brasil* durou pouco, já que dois outros filmes que falam da ditadura foram censurados em 1984: *Em nome da segurança nacional*, de Renato Tapajós, e *A freira e a tortura*, de Ozualdo Candeias. O primeiro é um documentário de curta-metragem que acompanha os trabalhos do Tribunal Tiradentes, instalado em 1983 pela Comissão de Justiça e Paz de São Paulo com o objetivo de “julgar” a Lei de Segurança Nacional da ditadura – e, conseqüentemente, todo o regime –, sendo presidido pelo então senador Teotônio Villela. *Em nome da segurança nacional* não recebeu dos censores, quando analisado, em 1984, sequer um parecer favorável: foi interditado, curiosamente, por ser considerado um ameaça à segurança nacional. A censura deu-se com base no artigo 3º da Lei 5.536/68:

Para efeito de censura classificatória de idade, ou de aprovação, total ou parcial, de obras cinematográficas de qualquer natureza levar-se-á em conta não serem elas contrárias à segurança nacional e ao regime representativo e democrático, à ordem e ao decôro públicos, aos bons costumes, ou ofensivas às coletividades ou as religiões ou, ainda, capazes de incentivar preconceitos de raça ou de lutas de classes (BRASIL, 1968).

Após recorrer ao diretor do DPF em vão, a empresa produtora do filme apelou para o CSC, mas mesmo o supostamente liberal conselho vetou sua exibição em cinemas e cineclubes. *Em nome da segurança nacional* só foi liberado em 1985, já no contexto da chamada Nova República – ainda assim, com exigência de um corte, de “sequência em que são mostradas rápidas tomadas de torturas entremeadas com desfiles militares” (Cx. 198, item 8066, 1983, AN/DF).

Ao criticar abertamente a ditadura e suas bases legais, expondo as feridas ainda abertas das torturas e assassinatos cometidos pelo regime, o filme de Tapajós parece *ter ido longe demais*, num momento em que se buscava *virar a página na história de um país que não podia perder a perspectiva do futuro*, como queria o leiteiro de abertura de

Pra frente Brasil. Em nome da segurança nacional explicitou que a censura a temas estritamente políticos nas artes continuava viva, mesmo após toda a polêmica envolvendo o filme de Roberto Farias.

A freira e a tortura foi outro filme que não recebeu dos censores qualquer parecer favorável à liberação. Interditado em 1983, e, tendo seu recurso ao diretor do DPF negado, a produção de Ozualdo Candeias chegou ao Conselho Superior de Censura, que determinou sua liberação para exibição nos cinemas brasileiros – sem cortes e proibido para menores de dezoito anos. Chama atenção que o filme foi, oficialmente, vetado pelos técnicos da DCDP por atentar contra a moral, já que supostamente atacava a religião católica. Este é o texto do despacho de Solange Hernandes que confirma a proibição de *A freira e a tortura*:

- I- Acolho os pronunciamentos dos Senhores Técnicos de Censura, consignadas às folhas número 05, 06 e 07, deste processado censório, assim como os pronunciamentos dos Senhores Chefes da SCC/DCDP e SC/DCDP, constantes às fls. 08.
- II- Em conseqüência, decido pela interdição do filme “A Freira e a Tortura”, tendo em vista que a obra cinematográfica em epígrafe exterioriza temática contrária à moral, aos bons costumes e ofensiva à religião católica, com base no artigo 153, parágrafo 8º ‘in fine’, da Constituição Federal, combinado com os artigos 1º e 7º do Decreto-Lei 1.077/70 e artigo 3º, na parte específica da contrariedade aos bons costumes e da ofensividade às religiões, da Lei 5.536/68 (Cx. 515, item 24343, 1984, AN/DF) [grifo ausente no original].

É interessante destacar que, à exceção do artigo 1º do 1.077/70, que garante que “não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação”, os demais artigos de leis escolhidos por Hernandes para justificar a censura ao filme de Candeias falam também em defesa da segurança nacional e combate a obras que incentivem a subversão e a luta

de classes.¹⁰⁰ Um dos pareceres que embasaram a decisão da diretora da DCDP, da técnica de censura, Eni Martins França Borges, diz que “a obra, no contexto geral, infringe a legislação censória, *por ser contrária à segurança nacional e ao regime vigente*, à moral e aos bons costumes, e ofende a Religião Católica” (Cx. 515, item 24343, 1984, AN/DF) [grifo ausente no original], mas Hernandes preferiu restringir-se às questões morais e religiosas – certamente por elas, num momento de abertura política, ainda arregimentarem algum apoio para a atuação censória, como fica claro nas cartas à DCDP analisadas por Carlos Fico (e citadas no início desse capítulo). Evitava-se, assim que a proibição de *A freira e a tortura* fosse vista pela opinião pública como um caso de censura política.

No entanto, ao ser analisado pelo CSC, o processo censório do longa-metragem de Ozualdo Candeias teve sua motivação política explicitada. Em relatório apresentado ao plenário do conselho, Geraldo Sobral Rocha disse:

Estamos diante de um fato inegável: “A Freira e a Tortura” foi vítima, na DCDP, de censura insofismavelmente política. Motivos alegados pela turma de três Técnicos de Censura, que o examinou, são irrefutáveis quanto à motivação. Ainda que ali se alegue o desrespeito à religião católica e a ofensa à moral e aos bons costumes, os argumentos realmente fortes são a “ofensa à instituição policial” e o atentado à “segurança nacional e ao regime vigente” (Cx. 515, item 24343, 1984, AN/DF).

A próxima vítima (1983), de João Batista de Andrade, com seu olhar crítico para as continuidades do regime autoritário em tempos de retorno à democracia (como descrito no capítulo anterior, a narrativa do filme transcorre durante as eleições de 1982), foi proibido para menores de dezoito anos pela DCDP, que ainda impôs aos produtores uma lista de cortes a serem feitos,

¹⁰⁰ Ainda que, como discutido anteriormente, o Decreto-Lei 1.077/70 esteja impregnado pela ideologia da segurança nacional, com política e moral aparecendo completamente misturadas em seu texto.

tendo em vista que as partes suprimidas da película cinematográfica referenciada exteriorizam críticas às autoridades constituídas e seus agentes, ferindo o disposto no artigo 41, alínea “d”, in fine, do regulamento aprovado pelo Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946 (Cx. 122, item 5101. Protocolo nº 008633/83-DCDP, de 31 de outubro de 1983, AN/DF).

A DCDP determinou oito cortes no filme de Andrade. Dessas cenas, sete fazem referências ao momento político brasileiro ou à violência e corrupção disseminadas na polícia:

2º rolo: (final) – Falas de Davi durante passeata política – Cortar quando Davi diz para Teresa: “Essa eleição é uma puta mentira, não vai dar em nada outra vez... A polícia mandando mais que o governo... e o pior é que essa mesma gente ainda vota no PDS, porra.

(...)

3º rolo: Fala da prostituta Sílvia no salão de sinuca: Suprimir “A polícia não se engana, eles pegam quem quer. O Nego não topou fazer a brincadeira deles, eles tão se vingando”.

4º rolo: Cena de recebimento de propina – Cortar toda a cena, no interior da boate, que mostra José Luís entregando dinheiro aos dois policiais, enquanto diz: “O dinheiro da semana passada”.

4º rolo: Diálogo entre Davi e Goulart na redação do jornal – Suprimir desde que o protagonista diz: “... Mostrar que o que interessa pra eles é que os crimes continuem acontecendo para justificar a existência da polícia”, até “... Para todo mundo viver nesse puta medo que só interessa ao sistema”.

5º rolo: Fala do delegado dentro da viatura policial – Cortar desde que ele diz: “O Braz está infestado de marginais, prostitutas, bicheiros e polícia...”, até “... que nem a tua imprensa vai saber onde você está”.

5º rolo: Depoimento do irmão de Nego para o repórter Davi – Suprimir desde que ele diz: “... até que ele aceitou entrar no tráfico de drogas”, até quando são vistos os foguetes em comemoração à vitória da oposição.

5º rolo: Fala do delegado Orlando – Quando Davi agride a autoridade, dizendo “Me prenda agora”, cortar a seguinte resposta do delegado: “Não, vai embora. Agora os tempos são outros” (Cx. 122, item 5101, 30 de setembro de 1983, AN/DF).

É importante destacar também que, na censura a *A próxima vítima*, foi utilizada a mesma alínea do mesmo artigo do decreto de 1946, na qual a diretora da DCDP se baseou para interditar *Pra frente Brasil*. Ou seja, o filme de João Batista de Andrade também foi considerado um “incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes”, sendo a ele impostos cortes que desfiguravam sua narrativa. Os produtores de *A próxima vítima* também seguiram todos os trâmites

burocráticos previstos no regimento censório, recorrendo primeiramente ao diretor do DPF – que, como no caso de *Pra frente Brasil*, delegou seus poderes a outra pessoa (Geová Lemos Cavalcante, seu chefe de gabinete), que manteve os vetos (Cx. 122, item 5101, 01 de novembro de 1983, AN/DF) –, para só depois impetrar recurso no CSC, com a seguinte justificativa para o pedido de liberação:

Não houve, nem há, por parte da produtora, nenhuma intenção de atingir a organização policial brasileira. O filme é uma ficção, de cuja estória a polícia é parte. Em nenhum momento se procura denegrir a sua imagem, mas a narrativa aborda fatos de conhecimento público e notório, reconhecidamente combatidos, no bom sentido, pelas autoridades responsáveis pelas polícias nacionais. Além do mais a trama está localizada num local e num momento, não se generalizando a todo o país.

Assim é opinião da produtora que os cortes determinados pelo órgão censor são prejudiciais à narrativa fílmica, com evidentes prejuízos ao bom entendimento do espectador. Além de ser destinado a um espectador adulto e que, portanto, saberá discernir entre a ficção e a realidade (Cx. 122, item 5101, 01/11/1983, AN/DF).

O CSC acatou, por unanimidade, o recurso dos produtores de *A próxima vítima*, liberando o filme para ser exibido nos cinemas para um público maior de dezoito anos, mas sem os cortes determinados pela DCDP (Cx. 122, item 5101, 11/11/1983, AN/DF).

O último processo censório analisado é o de *Nunca fomos tão felizes*. Com sua narrativa lacônica, que trafega pelos “anos de chumbo” evitando discursos políticos didáticos sobre o período representado, o filme de Murilo Salles passou incólume pela censura: foi liberado pela exibição com classificação indicativa de dezoito anos, por conta de suas cenas de nudez e sexo (Cx. 147, Item 6113, 1984, AN/DF). Se *Nunca fomos tão felizes* conclui a impossibilidade de felicidade durante os anos da ditadura, o faz sem se filiar a uma estética naturalista, que facilitaria a apreensão da mensagem pelo público. Nenhuma ameaça poderia advir daí, parecem ter concluídos os censores:

Prevalecem atitudes negativas, contudo sem forte poder de persuasão (...). O aspecto político quanto a ação terrorista aparece na forma de noticiários em televisão, jornais, venda clandestina de armas, prisão,

ferimento grave, sem impacto de violência, e, fina ironia quanto a um período governamental, inexistindo outros aspectos mais agravantes (Parecer nº 2794/84).

Retornando ao processo de *Pra frente Brasil*, após o veto de Solange Hernandes, a Produções Cinematográficas R.F. Farias Ltda., empresa produtora do filme, recorreu ao diretor do DPF, fazendo uso do argumento de que a obra, em nenhum momento de sua narrativa,

incita ou pretende incitar a coletividade contra as autoridades constituídas ou o regime democrático vigente. Muito ao contrário, o filme consagra o respeito à autoridade constituída, como sendo a única à qual deveriam ser atribuídas as tarefas de proteção à segurança coletiva. (...) em “Pra frente Brasil” são retratadas situações já superadas no atual contexto de abertura democrática, cujo processo é irreversível, e tem pleno apoio dos mandatários da Nação e de todo o povo brasileiro (Cx. 093, item 3841, 1982, AN/DF).

O diretor do DPF delegou a Solange Hernandes, na condição de diretora da DCDP, a decisão referente ao recurso interposto – e Hernandes voltou a negar a liberação do filme para exibição comercial (Protocolo nº 3999/82 – DCDP, Cx. 093, item 3841, 1982, AN/DF). Farias recorreu, então, ao CSC.

Alguns pontos desse recurso – que foi interposto pelo advogado Manuel Alceu Affonso Ferreira, contratado pela Produções Cinematográficas R.F. Farias Ltda. para cuidar do caso da censura a *Pra frente Brasil* – chamam atenção. Primeiramente, a justa contestação da delegação de poderes a Solange Hernandes pelo diretor do DPF, como que tentando escapar de suas responsabilidades previstas em lei; na sequência, vem uma tentativa de enquadrar o filme de Farias, como coprodução da Embrafilme, na categoria “filmes educativos”, o que o isentaria de passar pela censura – no decreto de 1946, eram considerados educativos os filmes produzidos pelo Instituto Nacional de Filmes Educativos, que posteriormente foi incorporado ao Instituto Nacional de Cinema (INC), que, por sua vez, teve suas atribuições transmitidas à Embrafilme, em princípios da década de 1970. Essa argumentação inusitada do advogado, se considerada para efeitos

de liberação de *Pra frente Brasil*, provavelmente afetaria todo o funcionamento do setor censório, já que os filmes produzidos ou coproduzidos pela Embrafilme ficariam automaticamente isentos do exame da censura. É curioso notar como Affonso Ferreira fez uso do decreto 20.493/46, nesse momento específico de seu recurso, mas logo em seguida tratou de desqualificar sua utilização pela DCDP, já que, de acordo com ele, a lei censória em atividade era a de 1968.

O advogado da produtora de Roberto Farias também tentou atingir a censura a *Pra frente Brasil* a partir do uso de um artigo específico do 20.493/46 que, no texto do decreto, se refere não às produções cinematográficas, mas ao teatro e demais diversões públicas – o decreto de 1946 tem um capítulo dedicado exclusivamente ao cinema, que contém os artigos 5º a 39º. Por fim, Affonso Ferreira apelou à análise do conteúdo do filme, argumentando que

Como este egrégio Conselho apurará assistindo-o, o filme interdito tem, por temática, o engano que determinado indivíduo cativo, em cárcere privado, de organização clandestina de refreamento político. *Essa clandestinidade do aparelho repressivo é acentuada em “Pra frente Brasil”, de sorte a distanciá-lo do Estado e de seus agentes, estes invariavelmente apresentados como distantes dos acontecimentos ali relatados. Mergulhando em episódios recentes da História Brasileira, o filme persevera no separar aqueles repressores, lá identificados como sequestradores políticos, dos órgãos oficiais de segurança coletiva. Repare-se, verbi gratia, nas cenas ligadas à atuação da Polícia Política e à intervenção, enérgica e indignada, de um alto oficial das Forças Armadas, tudo a demonstrar a tônica do roteirista: extremar a repressão clandestina do contróle implementado pelo aparelho estatal. (...) Ou seja, na medida em que proflixa a atividade maquis de alguns que, sem a menor autorização ou qualidade, tomam a si atribuições que não receberam, o filme é um hino de louvor ao Estado de Direito. Se o “regime vigente”, aludido no “Regulamento do Serviço de Censura” (art. 41, “d”), é o mesmo “regime representativo e democrático” que, com melhor propriedade, a Lei nº 5.536 erigiu em critério censório, – seguindo pois à risca o sistema que a Constituição Brasileira adota (art. 1º, caput e parágrafo 1º) -, então “Pra frente Brasil” contra ele não investe. Antes pelo contrário, enaltece-o, pela simples razão de hostilizar, sim, a repressão privada, empreendida por agrupamentos que fazem saudoso o manganello fascista e que copiam os métodos de tortura dos esbirros stalinistas. (...) Tampouco há instigação, no filme, contra a “ordem pública”, ou contra as “autoridades constituídas” (Decreto nº 20.493,*

art. 41, “d”). A “ordem pública” é a disciplina de relacionamento social que repousa na lei e que, em sua dimensão sócio-política, compete ao Estado vigiar (Constituição, art. 8º. VIII, “c”). Que estranha aguilhoada contra a “ordem pública” seria essa, vislumbrada pela Censura em obra cinematográfica cuja pedra-de-toque é a denúncia da barbárie de um enfreamento político realizado, à margem da lei e contra os seus cristalinos preceitos, por quem autoridade não é? (...) *A verdade, Egrégio Conselho, é que a interdição de “Pra frente Brasil” encontraria apoio no preceito invocado (o do artigo 41, letra “d”, do Decreto nº 20.493) somente se o “regime vigente”, a “ordem pública” ou as “autoridades constituídas” pudessem ser confundidos, em indesculpável baralhamento, com aqueles que, às escondidas, transmudam-se em agentes da lei, assumindo funções e exercendo atividades que a ordem jurídica jamais lhes outorgou. Aí sim, e somente aí, caberia a interdição decretada.* Todavia, certamente não é esse o ideário da abertura que o País atravessa, e muito menos com isso podem ser amalgamados, em *pasticcio* inaceitável, as posturas e os atos concretos de aperfeiçoamento democrático que os governantes nacionais assumem e efetivam. Porquanto assim não é, *“Pra frente Brasil” defende o “regime vigente”, advoga a “ordem pública” e, acima de tudo, lança-se à radical defesa da auctoritas legalmente reconhecida* (Cx. 093, item 3841, 1982. AN/DF) [grifos ausentes no original].

Interessante como grande parte da argumentação presente nesse recurso reforça as impressões, destacadas no capítulo anterior, da dubiedade do discurso político de *Pra frente Brasil*. Se dizer que o filme defende o regime vigente parece um exagero, ou um esforço retórico para desconstruir a justificativa censória, o destaque dado aos esforços do filme em manter a repressão na clandestinidade, como ações individuais não vinculadas ao aparato estatal, confirmam essa predisposição de Farias para a autocensura, sua preocupação em garantir, antes de qualquer coisa – antes mesmo da defesa de uma determinada posição política –, a exibição de sua obra nos cinemas do país. Por outro lado, a possibilidade de ler nas entrelinhas do filme a ligação entre os órgãos policiais e o grupo de extrema-direita liderado pelo Dr. Barreto parece acentuada pela ironia presente em determinada passagem do recurso, quando o advogado diz que “a interdição de ‘Pra frente Brasil’ encontraria apoio no preceito invocado (...) somente se o ‘regime vigente’, a ‘ordem pública’ ou as ‘autoridades constituídas’ pudessem ser confundidos, em indesculpável baralhamento, com aqueles que, às escondidas,

transmudam-se em agentes da lei, assumindo funções e exercendo atividades que a ordem jurídica jamais lhes outorgou.”

A passagem de *Pra frente Brasil* pelo CSC foi longa. O relator do processo foi o conselheiro Daniel da Silva Rocha, representante da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Em seu relatório, Rocha defendeu a liberação do filme para maiores de dezoito anos, a partir das seguintes considerações (que basicamente reiteravam o que o advogado Manuel Alceu Affonso Ferreira dissera):

(...) não há uma referência, clara ou velada, de que os torturadores pertençam direta ou indiretamente à polícia. Não intervém qualquer autoridade de forma culposa ou condenável. O delegado lamenta que a cidade esteja cheia de terroristas, assaltantes, assassinos e que a polícia pouco possa fazer. Não há incitamento contra o regime e anotamos até a fala de Miguel à mulher que ele ama (a terrorista Mariana) e que ele ignora estar ligada à subversão: “você acha certo lutar contra uma ditadura para cair na posse de outra?”. O crime ou erro, são punidos pois o agenciador das milícias clandestinas morre às mãos dos terroristas. O fanático torturador paga com a vida, sob uma saraivada de balas, sua insânia criminoso. O jovem casal de terroristas morre nesse combate. Cada um pagou caro pelos seus desacertos e fica evidenciado que a violência não constrói nada de útil nem leva a nada proveitoso. (...) A visto do exposto não é possível a esse relator concordar em que o filme “Pra frente Brasil” é “capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, à ordem pública, às autoridades constituídas e seus agentes”. (art. 41, alínea d do Decreto 20.493). Se assim o fizesse estaria vendo no sanguinário fanático “Dr. Barreto” o retrato de nossa polícia. A verdadeira autoridade no filme chega afinal um pouco tarde ao local onde esse autêntico facínora castiga incessantemente sua vítima, vem arrancá-la de suas garras e lhe diz (ao carrasco) que ele merecia receber aquele mesmo castigo (Cx. 093, item 3841, 1982, AN/DF).

Em parecer de 25 de agosto de 1982, o conselheiro Pedro Paulo Wandeck de Leoni Ramos, representando do Ministério das Comunicações, concordou com o relatório de Daniel da Silva Rocha, sugerindo, no entanto, que o filme fosse retirado da pauta do CSC e devolvido aos produtores, que poderiam submetê-lo novamente ao exame do conselho em janeiro do ano seguinte, quando o país já viveria outro momento político. Leoni Ramos fazia referência às “naturais paixões de um clima pré-eleitoral”,

já que estavam marcadas para novembro de 1982 as primeiras eleições diretas para governador desde 1965. O conselheiro também fez referência ao já analisado prólogo inserido em *Pra frente Brasil*:

Sabedor de que o produtor se disporia a introduzir no filme prólogo explicativo do sentido do trabalho – circunstância que atenuaria determinadas restrições que a obra vem suscitando – vejo nesta posição uma porta aberta ao feliz encaminhamento de uma solução que atenda às exigências de todas as partes em choque (Cx. 093, item 3841, 1982, AN/DF).

Assim foi feito: *Pra frente Brasil* só voltou a ser analisado pelo CSC em dezembro de 1982, quando se confirmou a liberação para maiores de dezoito anos, e o letreiro atenuador foi inserido antes dos créditos iniciais do filme. No entanto, o longa-metragem de Farias ainda traria mais uma dose de polêmica nesse intervalo: em ata da reunião do CSC de 26 de agosto de 1982 (portanto, um dia depois do parecer de Pedro Paulo Wandeck de Leoni Ramos), aparece relato do sumiço de pareceres favoráveis ao filme de seu processo censório, que teriam sido suprimidos pela diretora da DCDP. Segue o trecho da ata em que o conselheiro Pompeu de Souza, representante da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), traz o tema à tona:

O Senhor Presidente concede então a palavra ao Dr. Pompeu de Souza, que havia pedido vista, com mais 2 conselheiros, do filme “Pra frente Brasil”, o qual solicitara ao Dr. Euclides Mendonça que encaminhe ao Ministro da Justiça uma representação, que lê e entrega, na qual aponta o desaparecimento de 4 pareceres de técnicos de censura que haviam sido visivelmente retirados do processo atinente ao caso, atitude que enquadrará o responsável no art. 314 do Código Penal; como o Conselho não possui atribuições administrativas, solicita ao Senhor Ministro que apure a irregularidade. O Senhor Presidente explica que, por delicadeza, o Dr. Pompeu de Souza lhe expusera o problema anteriormente, lembrando que uma denúncia de um suposto delito pressupõe tão somente a denúncia e que encaminhará ao Ministro para obter resposta; que anteciparia a primeira explicação da Diretora do DCDP, que lhe dissera que dentro do procedimento de exame de processos naquela Divisão que habitual é o exame de 3 censores e que informalmente introduzira mais técnicos na Comissão Especial; que já adotara o mesmo procedimento – supressão de pareceres dessa citada Comissão – em outros

processos. O Dr. Pompeu de Souza lembra que o Dr. José Vieira Madeira, ex-diretor da DCDP, se limitava a repetir o 1º despacho, já que o Diretor-Geral do DPF, Coronel Moacyr Coelho lhe outorgara atribuição para revisão em 2ª instância; que a Dra. Solange Hernandez (sic) criara a Comissão Revisora dessa instância e que se ela resolvera modificar esse rito, o fizera depois desse filme; que não esperava que ela admitisse que tirara as peças do processo (Ata da 35ª reunião ordinária do Conselho Superior de Censura, 26/08/1982. Cx. 093, item 3841, 1982. AN/DF).

Mas, talvez para a surpresa de Pompeu de Souza, Solange Hernandez foi a público e confessou a retirada dos pareceres, ainda que se justificando a partir do mesmo argumento citado na ata: os referidos pareceres teriam sido produzidos a pedido dela própria, para além da obrigação legal do exame do filme por três censores; eles não fariam parte, portanto, do processo de *Pra frente Brasil*. De qualquer maneira, a presença do assunto em grandes órgãos da imprensa escrita¹⁰¹ expôs Hernandez e a DCDP ao escrutínio público e a críticas. Como resposta imediata, o diretor da DPF, Moacyr Coelho, assinou portaria determinando que, a partir daquele momento, os pareceres dos censores seriam reservados, com o acesso a eles sendo permitido apenas aos autores, conselheiros e à diretora da DCDP (O GLOBO, 28/08/1982).¹⁰² No entanto, o desgaste causado pelo caso *Pra frente Brasil* não se restringiu ao lado censório: pouco depois do início da polêmica envolvendo a censura ao filme, o então diretor-geral da Embrafilme, Celso Amorim, foi afastado do cargo.

Casos como o de *Pra frente Brasil* – mas também os de *Missing*, *A próxima vítima*, *A freira e a tortura* e, principalmente, *Em nome da segurança nacional* – permitem afirmar que, em meio ao processo de desmonte do aparato autoritário da ditadura, nos anos da abertura política, a censura de temas políticos nas artes continuou vigente, mesmo com o setor censório sob maior pressão da opinião pública e tendo de

¹⁰¹ “Somem pareceres favoráveis à liberação de ‘Pra frente Brasil’” (JORNAL DO BRASIL, 27/08/1982); “Diretora da Censura confessa desvios de pareceres” (JORNAL DO BRASIL, 28/08/1982); “Diretora de Censura alega poderes: abafou pareceres” (O DIA, 11/09/1982). Disponíveis em: www.memoriacinebr.com.br. Acesso em: 19/07/2014.

¹⁰² Disponível em: www.memoriacinebr.com.br. Acesso em: 19/07/2014.

lidar com as tentativas de liberalização promovidas pelo Conselho Superior de Censura. Ainda que, conforme afirma Marcos Napolitano, o recrudescimento da repressão às manifestações artísticas que atentavam contra a moral e os bons costumes tenha sido mais efetivo nas gestões de Ibrahim Abi-Ackel (Ministério da Justiça) e Solange Hernandes (DCDP) – e causado menos indignação nos meios de comunicação, por conta da já discutida naturalidade com que a censura moral às artes foi tratada na história republicana brasileira –, a censura estritamente política continuou a existir para casos que, no entendimento dos censores, ameaçavam a segurança nacional e/ou o processo de abertura. Não à toa, o jornal *O Estado de S. Paulo*, em edição de 21 de novembro de 1982 (*Pra frente Brasil* ainda não havia sido liberado pelo CSC nessa data), estampou a manchete: “Censura política, um problema ainda real na arte” (O ESTADO DE SÃO PAULO, 21/11/1982).¹⁰³

A grande repercussão na imprensa e a mobilização de artistas decorrentes da censura a *Pra frente Brasil* deu grande visibilidade ao filme de Roberto Farias, talvez maior do que aquela projetada quando da produção da obra. Essa é uma medida difícil, ou impossível, de ser feita, já que não há como saber o que teria ocorrido se o desenrolar do processo histórico fosse outro.¹⁰⁴ Farias, de qualquer maneira, não parecia, por suas declarações à imprensa, habituado a esse tipo de relação conflituosa com a censura, mesmo tendo uma trajetória respeitável na área de gestão política do cinema, tendo sido diretor-geral da Embrafilme em sua “era de ouro” (1974-1979).

É possível que isso tenha se dado, em parte, justamente por essa colocação política de Farias, que lhe daria algum respaldo junto ao governo – não foi à toa que,

¹⁰³ Disponível em: www.memoriacinebr.com.br. Acesso em: 21/07/2014.

¹⁰⁴ Caso semelhante ao do recente *Tropa de elite* (2007), de José Padilha, que teve uma cópia “pirata” vazada antes do lançamento nos cinemas, transformando o filme num verdadeiro fenômeno cultural. *Tropa de elite* conseguiu bons números de bilheteria, mas o número de pessoas que o assistiu em cópias não-oficiais é muito maior, o que levou ao questionamento: o filme teria feito tanto sucesso se não tivesse sido vítima da “pirataria”? Não há como saber.

diante da censura de *Pra frente Brasil*, ele verbalizou na imprensa sua participação pregressa no aparato estatal como garantia da confiabilidade, para o regime, de sua visão política (O ESTADO DE SÃO PAULO, 08/04/1982)¹⁰⁵ –, bem como por sua conhecida moderação e poder de negociação. Mas também é possível que o diretor de cinema Roberto Farias, conhecido primordialmente por filmes de gênero e por obras leves, muitas de comédia, não conseguisse compreender como um filme seu poderia ser censurado. Em sua longa carreira de cineasta, *Pra frente Brasil* trouxe considerável grau de ineditismo nesse sentido.

¹⁰⁵ Disponível em: www.memoriacinebr.com.br. Acesso em: 20/07/2014.

3. O cinema de Roberto Farias

O presente capítulo trafega pela filmografia de Roberto Farias, que atravessa 30 anos da história do cinema brasileiro (seu primeiro longa-metragem, *Rico ri à toa*, é de 1957, enquanto o último, *Os Trapalhões no Auto da Compadecida*, é de 1987), dando destaque, sobretudo, a recorrências estéticas, narrativas e políticas que dialogam de alguma maneira com as escolhas feitas pelo cineasta em *Pra frente Brasil*. Busca-se discutir a mobilização por Farias de estratégias próprias do *thriller* em filmes de gêneros diversos, como o policial, a comédia, a aventura e mesmo o documentário, bem como sua inserção em tais gêneros. A opção de Farias por fazer cinema genérico, a participação de seus filmes no mercado cinematográfico brasileiro e os possíveis discursos políticos presentes em tais obras também surgem como temas deste capítulo.

Para Marcelo Ridenti (2000, p. 87), ganhou força no pensamento de esquerda brasileiro, a partir de meados da década de 1950, o que ele chama de *romantismo revolucionário*, caracterizado pela crença na revolução¹⁰⁶ e pela busca do *homem novo*, resultado dessa transformação da sociedade, mas cuja inspiração se encontrava no passado, no verdadeiro *homem do povo*, encarnado nas figuras dos retirantes, sertanejos e favelados, ainda não *contaminados* pela modernidade capitalista. Estes eram vistos,

¹⁰⁶ Ridenti (2000, p. 44) constrói sua definição de *romantismo revolucionário* a partir de reflexões de Michael Löwy e Robert Saye, que “veem o romantismo de modo abrangente, não apenas nas artes, mas como uma visão social de mundo, nos mais diversos campos. Para eles, ‘o romantismo é, por essência, uma reação contra o modo de vida da sociedade capitalista [...] representa uma crítica da modernidade, isto é, da civilização capitalista moderna, em nome de valores e ideais do passado (pré-capitalista, pré-moderno) [...] é iluminado pela dupla luz da estrela da revolta e do ‘sol negro da melancolia’ [...]’”. Ao falar de *revolução*, o autor compreende dois aspectos importantes: primeiramente, que na década de 1960 era a utopia revolucionária que mobilizava as esquerdas, que geravam sonhos e projetos, e não tanto a democracia, algo que mudaria no contexto do final da década de 1970, quando, após quase 20 anos de ditadura, mesmo as esquerdas revolucionárias de outrora se colocaram na defesa da redemocratização do país; o segundo aspecto é que esses ideais eram lidos e interpretados das maneiras mais diversas pelos grupos mais diversos, assim, “enquanto alguns se inspiravam na revolução cubana ou na chinesa, outros mantinham-se fiéis ao modelo soviético, enquanto terceiros faziam a antropofagia do maio francês, do movimento *hippie*, da contracultura, propondo uma transformação que passaria pela revolução nos costumes. Rebeldia contra a ordem e revolução social por uma nova ordem mantinham diálogo tenso e criativo, interpenetrando-se em diferentes medidas na prática dos movimentos sociais, expressa nas manifestações artísticas e nos debates estéticos”. No caso das forças da direita, que de fato atacaram a democracia em 1964, não deixa de ser curioso que o golpe tenha sido chamado ao mesmo tempo de democrático e revolucionário.

portanto, como os guardiões dos valores comunitários e da identidade brasileira. O *romantismo revolucionário* teria atravessado diferentes matizes da esquerda brasileira, da luta armada contra a ditadura na década de 1960 à arte engajada. São exemplos dessa postura, no campo artístico, as produções do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), grupos teatrais como o *Opinião* e o Teatro de Arena, as “canções de protesto” e o Cinema Novo.

De acordo com o autor,

Os movimentos culturais da época procuravam não ser passadistas, estavam sintonizados com o progresso, o desenvolvimento, a modernidade, para romper com o atraso da nação e do povo brasileiro. Não obstante, o povo “foge do progresso”, na medida em que este implicaria a desintegração de sua *comunidade*. O progresso industrial seria desejável, mas não dentro da modernidade capitalista. Seria preciso buscar um desenvolvimento que preservasse a comunidade, respeitasse as *atividades vitais* do homem brasileiro (...). É justamente essa busca da comunidade inspirada no passado para moldar um futuro alternativo à modernidade capitalista que caracteriza o romantismo revolucionário. (...) Às vezes pode aparecer o culto ao povo como entidade abstrata, noutras surgir a presença do proletariado ou do Partido como vanguarda revolucionária do povo (...) mas mantém-se sempre a fidelidade ao povo, como guardião da comunidade e das atividades vitais do homem brasileiro.

O cinema que Roberto Farias produziu no início dos anos de 1960 também se enquadra na categoria de arte *nacional-popular*, resultado direto desse romantismo revolucionário existente no período. Nos filmes *Cidade ameaçada* (1960), *Assalto ao trem pagador* (1962) e *Selva trágica* (1964), Farias abordou temas caros às esquerdas no período, exaltando personagens explorados e em confronto com a lei (criminosos favelados nos dois primeiros, trabalhadores de uma plantação de erva-mate no terceiro). No entanto, nos casos de *Cidade ameaçada* e *Assalto ao trem pagador*, isso se deu sob uma chave diferente daquela utilizada pelo Cinema Novo, buscando “contornar a separação entre artistas e povo”, fazendo uso sistemático de estratégias próprias do cinema policial. Assim, ao invés de “realizar obras contestadoras, ele optou por um

esquema comunicacional com o público – o que não o impedia de ver de modo solidário a gente humilde e o conflito de classes” (MONTEIRO, 2011 p. 50-51). Já em *Selva trágica*, ao se aproximar não só das temáticas caras aos cinemanovistas, mas também de sua estética, Farias colheu o primeiro fracasso de bilheteria de sua carreira até aquele momento.

Assim como Anselmo Duarte, diretor de *O pagador de promessas* (1962), Farias buscou alguma proximidade com o Cinema Novo no início dos anos de 1960, mas nenhum dos dois chegou a ser tomado como “parte do grupo”, por sua origem num cinema de formato tradicional e pelo apego a esse formato nos filmes que dirigiram (RIDENTI, 2000, p. 97). Duarte foi galã de sucesso em produções dos dois grandes estúdios cinematográficos brasileiros das décadas de 1940 e 1950, a Atlântida e a Vera Cruz. Farias iniciou sua carreira no cinema como assistente de direção em filmes da Atlântida e em outros que seguiram o modelo de comédia do estúdio,¹⁰⁷ até dirigir seus dois primeiros longas-metragens, também nesse modelo, no final da década de 1950: *Rico ri à toa* e *No mundo da lua*.

Curiosamente, Farias obteve algum êxito em sua aproximação do Cinema Novo, recebendo destaque, por exemplo, em análises da trajetória cinemanovista feitas por Glauber Rocha, algo que Duarte nunca conseguiu¹⁰⁸: “o diálogo de Anselmo Duarte com os cinemanovistas sempre foi regido pela intransigência desses jovens, que jamais o reconheceram como um dos seus” (NUÑEZ, 2011, p. 78), ainda que filmes como *O pagador de promessas* e *Vereda da salvação* (1964) denotem esse esforço de aproximação feito por Duarte.

¹⁰⁷ Na Atlântida, Farias trabalhou como assistente de direção nos filmes *Aviso aos navegantes* (1950), *Aí vem o barão* (1951), de Watson Macedo, e *Areias ardentes* (1952), de J. B. Tanko. Também exerceu essa função em outras comédias de estilo próximo às da Atlântida, como *É fogo na roupa* (1952), *O petróleo é nosso* (1954), *Rio fantasia* (1957) e *A grande vedete* (1958), todas dirigidas por Macedo.

¹⁰⁸ No entanto, Glauber Rocha valorizou *O pagador de promessas* em entrevista dada a Alex Viany em 1962, ao chamá-lo de “o maior filme brasileiro, maior mesmo que *Ganga bruta*” (VIANY, 1999, p. 39).

No entanto, a presença de Farias em textos de Glauber Rocha publicados no exterior é marcada por críticas ao uso do gênero policial em *Assalto ao trem pagador* (ainda que acompanhadas do reconhecimento da força de denúncia social do filme) e ao retorno do diretor ao cinema de comédia com *Toda donzela tem um pai que é uma fera* (1966), após o fracasso de público de *Selva trágica* – filme em que, de acordo com Glauber, “há mais Brasil que Estados Unidos”, diferentemente do cinema genérico realizado anteriormente por Farias (MONTEIRO, 2011, p. 59). Assim, enquanto *Cidade ameaçada* e, sobretudo, *Assalto ao trem pagador* receberam uma valorização moderada, por escolherem “sempre o partido dos fora da lei contra máquina policial brasileira”, nas palavras do próprio Glauber, mas ainda estarem presos a um formato excessivamente influenciado por Hollywood, *Selva trágica* foi abraçado pelo principal expoente do Cinema Novo justamente por representar uma tentativa de escapar dessa influência:

(...) Roberto Farias, em outro filme, decidiu postular um problema social. Fez *Selva trágica* e com este filme realizou um grande esforço para se libertar das fórmulas americanas: afrontando o problema da escravidão nas plantações de mate do Brasil central, deixou de dividir a sociedade em bons e maus e tratou de fazer uma análise mais profunda (ROCHA¹⁰⁹ apud NUÑEZ, 2011, p. 72).

Numa classificação típica das reflexões das vanguardas cinematográficas da época, Roberto Farias foi definido por Glauber Rocha, em seu livro *Revisão crítica do cinema brasileiro*, como um *cinasta artesão*, hierarquicamente inferior aos *autores* do Cinema Novo. Por *artesão* entende-se o diretor com pleno domínio dos artifícios técnicos e narrativos do cinema, mas que realiza filmes de formato mais clássico, frequentemente dentro de gêneros cinematográficos pré-estabelecidos, enquanto o *autor* faz de sua obra expressão própria, estética e política. De acordo com Paulo Emílio Salles Gomes, citado por José Carlos Monteiro (2011, p. 62),

¹⁰⁹ ROCHA, Glauber. “El ‘Cinema Novo’ y la aventura de la creación”. Hablemos de cine. Lima, n. 47. mai.-jun., 1969.

(...) O artesão, mesmo quando possui autoridade no esquema da produção, é um homem com profundo espírito de equipe, modesto participante de uma obra de expressão coletiva, ao contrário do autor, que procura sempre dar relevo à sua personalidade. Este último é mais moderno, pois participa da concepção individualista, relativamente recente, da obra de arte. O artesão aproxima-se mais dos fabricantes de epopeias e catedrais.

Ao tratar da filiação a gêneros como uma limitação à autoria e à originalidade, tal concepção se aproxima daquela defendida por Fredric Jameson, quando este destaca a despolitização realizada pelo cinema genérico, uma vez que a repetição é estratégia central na mercantilização da obra de arte na cultura de massas. O gênero estaria a serviço da ideologia dominante, da lógica industrial que move Hollywood, despolitizando, satisfazendo expectativas de um público treinado para assistir sempre aos mesmos filmes, ainda que com títulos diferentes.

Steve Neale se contrapõe a essa perspectiva ao buscar entender a construção de cada gênero cinematográfico como um processo, marcado não só pela repetição, mas também pela variação, diferença, mudança. Neale (2000, p. 165-166), em diálogo com Hans Robert Jauss, se refere à expansão do *horizonte de expectativas* do público ao longo do processo de formação dos gêneros, o que ocorre em relação complexa e dinâmica com as mudanças dentro das próprias narrativas genéricas. De acordo com esse autor, “cada novo filme de gênero tende a estender esse repertório, seja ao adicionar um novo elemento ou ao transgredir alguma regra antiga”. Decorrem daí as dificuldades de precisão na definição dos gêneros cinematográficos, uma vez que eles estão sempre em evolução e relacionando-se entre si, borrando suas fronteiras, misturando-se.

A compreensão da complexidade do cinema genérico permite o reconhecimento de um viés político, que não aquele da alienação e da mera reprodução de uma ideologia dominante, em obras como as de Roberto Farias. Para José Carlos Monteiro (2011, p.

55), por exemplo, ao abraçar formas de expressão que o Cinema Novo rejeitava, como a chanchada e o filme policial, o cinema de Farias se mostrou mais próximo da cultura popular, enxergando como vivas e criativas as mesmas *massas* que os cinemanovistas consideravam “amorfos, complacentes e passivos” e que deveriam ser libertadas das “trevas da ignorância” por um cinema revolucionário, à maneira do teatro brechtiano. Tal viés político pode ser reconhecido mais facilmente nos filmes em que Roberto Farias dialoga sistematicamente com o gênero policial: *Cidade ameaçada*, *Assalto ao trem pagador* e *Pra frente Brasil*.

3.1. Roberto Farias e o cinema policial

Cidade ameaçada acompanha as desventuras de Nico (Reginaldo Faria), vulgo Passarinho, líder de uma quadrilha de criminosos que, diante da intensa perseguição policial sofrida, é forçada a se dispersar. Nico se abriga na casa de Terezinha (Eva Wilma), antiga colega de escola com quem inicia um relacionamento amoroso fadado ao fracasso, uma vez que a polícia, a imprensa e seus ex-companheiros de crime buscam encontrá-lo. Já *Assalto ao trem pagador* narra o roubo de uma grande quantia de dinheiro de um trem pagador no Rio de Janeiro, no início da década de 1960, e os esforços subsequentes da polícia para prender os responsáveis e dos criminosos para manter-se em liberdade.

Ambos os filmes são protagonizados por bandidos de origem social humilde, figuras marginais que encontram no crime um caminho para a sobrevivência num Brasil de grandes injustiças. A exceção é o personagem Grilo (Reginaldo Faria novamente) de *Assalto ao trem pagador*, que, sendo branco, louro e de olhos azuis, é o único que pode desfrutar dos benefícios da riqueza recém-conquistada sem gerar desconfiança nas autoridades. Isso faz dele um personagem desprezível aos olhos do espectador, uma vez que materializa o racismo e as desigualdades presentes na sociedade brasileira, desprezo

que se acentua diante do discurso final de Grilo a Tião Medonho (Eliezer Gomes), seu comparsa negro, pobre e favelado:

- Não pensa que eu não vou pedir pra não me matar não, Tião. Pode matar! Mas daqui a pouco está todo mundo morto ou na cadeia! Eu já preparei a cama de vocês... E a polícia não é besta! Não nasci pra viver em favela não, Tião! Vocês vão me matar é por isso! Não é porque eu comprei carro e desrespeitei o pacto não! É porque eu tenho cara de ter carro! Você tem inveja de minha inteligência, inveja de mim, do meu cabelo louro, do meu olho azul! Você pensava que dinheiro ia fazer você ficar bonito, Tião? Como é que você queria ter mulheres como as minhas, Tião? Você é feio! Sujo! Fedorento! Não, Tião, seu destino é viver na favela! O seu e de sua família. E dinheiro não vai tirar você de lá não, Tião! Você tem dinheiro e não pode gastar, Tião. Tua inveja está aí. Eu tenho cara de ter carro! Tenho olho azul! E você, você tem cara de macaco! Macaco!

Tanto Nico, em *Cidade ameaçada*, quanto Tião Medonho em *Assalto ao trem pagador* são homens violentos, mas dignos, sobretudo, diante das ações tanto de alguns de seus comparsas quanto da polícia e da imprensa. Os dois se preocupam, por exemplo, com o futuro de seus filhos: Tião já é um chefe de família – de duas famílias, na verdade – e o dinheiro conseguido com o assalto serviria justamente para melhorar as condições de vida destas; Nico, por sua vez, pretende formar uma família com Terezinha. Além disso, a violência desses personagens é apresentada como resultado direto do meio do qual ambos são frutos. Numa cena de *Cidade ameaçada*, em que Nico relata sua trajetória, desde a infância, a Terezinha, esse esforço de Farias para explicar as escolhas do protagonista por meio de sua origem social se torna claro:

Nico: - Que é? Fala!

Terezinha: - Não, nada. Tava pensando: sabe Nico, tenho certeza, a polícia ainda vai esquecer de você. É só passar essa onda.

Nico: - É, era bom. No dia que eles botarem a mão em mim eu tô liquidado. Ainda bem que Lina não anda mais comigo. Senão ia acabar tendo o mesmo fim.

Terezinha: - Quem é Lina?

Nico: - Minha irmã. Teve a mesma infância que eu. Pedia comida nas casas grã-finas do meu lado. Ela também acha que nosso pai é culpado. A gente podia ser outra coisa se o pai fosse outro. Tinha quinze anos quando fugiu de casa.

Terezinha: - E você?

Nico: - Doze.

Terezinha: - E depois?

Nico: - Depois a vadiagem, o juizado de menores... fugi de lá com um outro menino, o Militão. Passamos fome.

Terezinha: - Foi aí que...

Nico: - Primeiro assalto? Acho que foi. É, foi com o Militão. Eu tinha treze anos. Mas o começo mesmo foi como pivete.

Terezinha: - O que é pivete?

Nico: - É um moleque que serve pra ajudar o serviço. Eles quebravam o vidro da janela e eu entrava na sopa. Era miudinho. Abria a porta por dentro e pronto, tava feito o meu trabalho.

Terezinha: - Que coisa triste! Fazerem isso com uma criança...

Nico: - Sabe como é, né? Depois veio a cachaça, o cigarro de maconha...

Terezinha: - Aí você começou a andar armado, conheceu mulheres, foi ficando audacioso. Os golpes já eram altos, você e Militão ficaram homens de repente. Eram outros.

A busca da explicação das ações do bandido pelo meio em que foi criado permite a Farias comentar criticamente as injustiças da sociedade brasileira, os efeitos nocivos da miséria sobre o caráter dos indivíduos. É verdade que, na cena em questão, está presente a razão familiar para os caminhos seguidos por Nico, uma vez que seu pai, homem rude e violento, é apresentado, em seu discurso, como o culpado pela saída de casa aos treze anos. No entanto, todo o percurso do pequeno delinquente é refeito a partir daí, com a descrição de uma realidade muito própria de jovens miseráveis: a mendicância, o juizado de menores (incapaz de recuperá-lo), a fome, os assaltos.¹¹⁰ Junta-se a isso, na construção de uma relação empática entre espectador e protagonista, a representação negativa da polícia feita por Farias nos dois filmes em questão.

Tanto em *Cidade ameaçada* quanto em *Assalto ao trem pagador*, as ações dos policiais, antagonistas de Nico e Tião Medonho, são caracterizadas pela truculência. No primeiro filme, eles invadem com brutalidade as casas da família de Nico e de Terezinha, humilham seus pais, e, num momento posterior, torturam um ex-membro da

¹¹⁰ Curiosamente, há uma cena semelhante no filme *Os 39 degraus* (1935), de Alfred Hitchcock, em que o protagonista, acusado de um assassinato que não cometeu, relata qual teria sido sua trajetória no mundo crime, que explicaria seus atos. No entanto, Hitchcock faz uso desse discurso com profunda ironia: como aquele que o profere não é de fato um criminoso, a fala soa como um lugar comum, uma desculpa corriqueira e estapafúrdia para explicar comportamentos violentos.

quadrilha de Nico que se encontra ferido. Algo parecido ocorre em *Assalto ao trem pagador*: diligências violentas tanto na casa de um morador da favela que nada tem a ver com o roubo investigado pela polícia quanto na do próprio Tião, e a tortura de um funcionário da empresa de trem assaltada, que, por ter escapado dos criminosos, é tratado como suspeito de participar da quadrilha.

Parece possível especular até que ponto haveria uma linha de continuidade na representação das forças da ordem nesses dois filmes do início da década de 1960 e em *Pra frente Brasil*, vinte anos depois. É verdade que, conforme discutido no primeiro capítulo, Farias opta por não explicitar que os torturadores de Jofre são policiais, no entanto, há insinuações de ligação de tal grupo com o poder. Além disso, a instituição policial é mostrada sob perspectiva negativa em *Pra frente Brasil*, tanto por sua pouca disposição a investigar o desaparecimento de um cidadão quanto pela agressividade com que trata Miguel quando este é preso e interrogado no Dops. E, de qualquer forma, o mais interessante nessa discussão é que há alguma proximidade entre certas imagens de truculência policial de *Cidade ameaçada* e *Assalto ao trem pagador* e aquelas das ações do grupo comandado por Dr. Barreto em *Pra frente Brasil*.

Conjunto de imagens 5: Dois planos de *Assalto ao trem pagador* (1962), dois de *Pra frente Brasil* (1982) e um de *Cidade ameaçada* (1960) que mostram revistas feitas por forças da ordem nas casas de cidadãos comuns





O primeiro e o terceiro planos reunidos no conjunto acima foram retirados de *Assalto ao trem pagador* e mostram a polícia, com ajuda da imprensa “marrom”, revistando a casa de Tião Medonho. O segundo e o quarto planos são de *Pra frente Brasil*, extraídos da cena em que o grupo de Barreto invade a casa de Rubens. O quinto plano é de *Cidade ameaçada* e traz policiais e jornalistas revistando a casa do pai de Terezinha – que se encontra em primeiro plano, humilhado. Saltam aos olhos, por exemplo, as semelhanças entre os dois primeiros planos, nos quais homens de poder revistam gavetas com brutalidade, enquanto os filhos pequenos de Tião e Rubens, respectivamente, assistem à ação, sendo submetidos a uma violência desproporcional à sua idade (o filho de Rubens, ainda um bebê, aparece no colo de uma senhora, possivelmente sua babá; os filhos de Tião, um pouco maiores, são enquadrados pela câmera de Farias no espelho do móvel revistado pelos policiais); bem como entre os dois planos seguintes, nos quais roupas das famílias de Tião e Rubens, respectivamente,

são atiradas para o alto durante a revista em suas casas, em demonstração de desprezo pelo outro (em *Assalto ao trem pagador*, o responsável por esse ato é um jornalista, que comanda a ação na casa de Tião com autorização do chefe de polícia, enquanto em *Pra frente Brasil* o responsável pelo tratamento desrespeitoso com os pertences de Rubens é um dos membros do grupo de Barreto).

Conjunto de imagens 6: dois planos de *Cidade ameaçada* (1960), três de *Assalto ao trem pagador* (1962) e três de *Pra frente Brasil* (1982) que mostram prisioneiros sendo torturados





O conjunto de planos acima reúne momentos de *Cidade ameaçada*, *Assalto ao trem pagador* e *Pra frente Brasil* em que prisioneiros são torturados, com maior ou menor brutalidade, por agentes da ordem. No primeiro filme, a vítima é um ex-companheiro de crime de Nico, capturado ferido após tiroteio com a polícia; no segundo, o já referido funcionário da empresa de trem assaltada, tratado pelos policiais como suspeito de participar do crime; no último, o torturado é Jofre. É interessante destacar a recorrência de uma escolha de *mise-en-scène* feita por Farias nos três casos: em todos, o personagem torturado é enquadrado em posição de inferioridade, geralmente sentado e cercado por figuras grandiosas, que exercem sobre ele um poder aparentemente ilimitado.

A continuidade da temática da tortura aponta para certos esforços de Roberto Farias em se posicionar, em diferentes momentos de seu cinema, politicamente contrário à opressão do poder instituído sobre os cidadãos indefesos. Talvez seja possível dizer que a aproximação entre Farias e um cinema comprometido com valores de esquerda no início da década de 1960 – aproximação que fora interrompida no contexto pós-golpe de 1964, quando o cineasta voltou a realizar filmes comerciais sem qualquer pretensão de engajamento político (são exemplos nesse sentido: *Toda donzela tem um pai que é uma fera*, *Roberto Carlos em ritmo de aventura*, *Roberto Carlos e o*

diamante cor de rosa e *Roberto Carlos a 300 quilômetros por hora*) e, pouco depois, passou a dirigir a Embrafilme – foi retomada com *Pra frente Brasil*.

Cabe aqui abrir um parêntese: Farias lançou, em 1964, *Selva trágica*, filme ainda mais próximo esteticamente do Cinema Novo do que *Cidade ameaçada* e *Assalto ao trem pagador*. Elogiado por Glauber Rocha, conforme já destacado, *Selva trágica* é valorizado, em análise de João Luiz Vieira e Tunico Amâncio (2011, p. 18), por sua aproximação do neorealismo italiano, no uso, por exemplo, do plano-sequência, na opção por filmagens fora dos estúdios e na incorporação de técnicas e formas de filmagem associadas ao documentário. De acordo com os autores,

Em *Selva trágica* encontramos ecos concretos do mais “puro” realismo *baziniano*:¹¹¹ sem cortes, privilegiando espaço e duração contínuos, um hábil controle da *mise en scène* sustentando um fragmento enquadrado de uma realidade que se espalha para fora dos limites do quadro, ampliado.

Selva trágica, no entanto, foi um fracasso de público em 1964, o que, para Glauber Rocha, seria inclusive a explicação para o retorno de Farias às comédias, com *Toda donzela tem um pai que é uma fera*. Fecha-se aqui o parêntese para ressaltar que o retorno de Farias, na década de 1980, a um cinema comprometido politicamente se deu não pela chave da estética cinemanovista de *Selva trágica*, mas por um reencontro com as características do gênero policial, do *thriller*, presentes em *Cidade ameaçada* e *Assalto ao trem pagador*.

Há, claro, importantes diferenças, estéticas e temáticas, entre os dois filmes policiais dirigidos por Farias no início dos anos de 1960 e *Pra frente Brasil*. *Cidade*

¹¹¹ O termo “baziniano” se refere ao pensamento do crítico de cinema francês André Bazin (1918-1958), defensor do realismo estético na representação fílmica do mundo, opondo-se a “qualquer intervenção excessiva, qualquer manipulação, qualquer ‘trapaça’” (AUMONT & MARIE, 2003, p. 32). De acordo ainda com o verbete do *Dicionário teórico e crítico de cinema*, isso leva Bazin a “proibir” a montagem em todos os casos em que sua utilização produzisse um sentido unívoco demais, imposto pela arbitrariedade do cineasta, em detrimento da ambiguidade imanente ao real. Correlativamente, o filme deve evitar impor ao espectador uma interpretação daquilo que lhe é mostrado; essa ‘liberdade psicológica’ do espectador leva Bazin a privilegiar estilos fundados no plano-sequência e a profundidade de campo” (AUMONT & MARIE, 2003, p. 32).

ameaçada e *Assalto ao trem pagador* remetem a toda uma tradição do filme *noir* norte-americano dos anos de 1940 e 1950, a um cinema geralmente urbano, em preto e branco, que tem o crime e a violência como temas recorrentes.

Fernando Mascarello (2006, p. 181) define o *noir* como um “fenômeno” cujo

elemento central é o tema do crime, entendido (...) como campo simbólico para a problematização do mal-estar americano do pós-guerra (resultado da crise econômica e da inevitável necessidade de reordenamento social ao fim do esforço militar). (...) o *noir* prestou-se à denúncia da corrupção dos valores éticos cimentadores do corpo social, bem como da brutalidade e hipocrisia das relações entre indivíduos, classes e instituições. Foi veículo, além disso, para a tematização (embora velada) das emergentes desconfianças entre o masculino e o feminino, causadas pela desestabilização dos papéis sexuais durante a guerra.

No que concerne à estética e à narrativa, o *noir* teria sofrido influência, respectivamente, do Expressionismo cinematográfico alemão e da literatura policial *hard-boiled* norte-americana.¹¹² Viriam daí, por exemplo, o uso de uma iluminação que privilegia as sombras, as distorções da perspectiva por meio de lentes grande-angulares (Expressionismo alemão), as tramas complexas ambientadas nas ruas escuras e desertas de cidades norte-americanas, o uso frequente de *flashbacks* que desorientam o espectador e as figuras icônicas do detetive “durão” e da “mulher fatal”/*femme fatale* (literatura *hard-boiled*). De maneira geral, o *corpus* do cinema *noir* seria composto por “obras de tons escurecidos, temática e fotograficamente, surpreendentes em sua

¹¹² Literatura policial protagonizada por detetives “durões” (MASCARELLO, p. 179) e de moral flexível, cujos principais autores foram Dashiell Hammett e Raymond Chandler. Hammett e Chandler criaram os personagens que viriam a ser dois dos mais célebres do cinema *noir*: os detetives Sam Spade, no romance *The Maltese Falcon* (1930), de Hammett, e Philip Marlowe, no romance *The big sleep* (1939), de Chandler. Ambos foram adaptados para o cinema na década de 1940, dando origem aos clássicos do *noir* *Relíquia macabra* (*The Maltese Falcon*, 1941), de John Huston, e *À beira do abismo* (*The big sleep*, 1946), de Howard Hawks. Curiosamente, os dois filmes são protagonizados pelo ator Humphrey Bogart, que interpretou, portanto, tanto Marlowe quanto Spade no cinema. Marlowe foi ainda protagonista de outros contos de Chandler transformados em filmes *noir*, como *A dama do lago* (*Lady in the lake*, 1947), de Robert Montgomery, e *Um perigoso adeus* (*The long goodbye*, 1973), de Robert Altman, este considerado um dos principais exemplares do *neo-noir* norte-americano da década de 1970.

representação crítica e fatalista da sociedade americana e na subversão à unidade e estabilidade típicas do classicismo de Hollywood” (MASCARELLO, p. 179-182).

Cabe ressaltar que muitas dessas características não estão presentes em *Cidade ameaçada* e *Assalto ao trem pagador*. Outras, no entanto, estão: se não há o protagonismo de detetives ou mulheres fatais, o marginal (Tião e Nico) e a mulher redentora, bastião de valores morais num mundo corrupto (Terezinha), também são figuras presentes na tradição *noir*;¹¹³ aparecem ainda nos dois filmes de Farias o crime como elemento central, a denúncia da “brutalidade e hipocrisia das relações entre indivíduos, classes [explicitada, por exemplo, no embate entre os bandidos Tião Medonho e Grilo] e instituições [a violência policial]”, uma representação crítica da sociedade brasileira e uma fotografia que em muitos momentos privilegia o uso de sombras – especialmente em *Cidade ameaçada*, que é um filme bem mais noturno que *Assalto ao trem pagador*.

¹¹³ Alguns exemplos de filmes *noir* protagonizados por figuras marginais e cujas tramas se assemelham à de *Assalto ao trem pagador* são *O segredo das joias* (*The asphalt jungle*, 1950), de John Huston, *Rififi* (*Du Rififi chez les hommes*, 1955), de Jules Dassin, e *Homens em fúria* (*Odds against tomorrow*, 1959), de Robert Wise. No primeiro, como no filme de Roberto Farias, há um grupo de pequenos criminosos que, financiados por um homem de posses, realizam um grande assalto, tendo que, posteriormente, escapar do cerco policial que se forma. O segundo também é um *heist movie* (filme de assalto), em que quatro personagens marginais roubam uma joalheria e têm de lidar com as consequências do crime. Já o terceiro, além de acompanhar três renegados organizando um assalto a banco, tem como um de seus temas o preconceito racial. Outros filmes *noir* que poderiam ser citados como protagonizados por esse tipo de personagem marginal são: *Sombras do mal* (*Night and the city*, 1950), de Jules Dassin, *Anjo do mal* (*Pickup on South Street*, 1953), de Samuel Fuller, *O grande golpe* (*The Killing*, 1956), de Stanley Kubrick, *Corpo e alma* (*Body and soul*, 1947), de Robert Rossen, e *Cidade tenebrosa* (*Crime Wave*, 1954), de André De Toth. Já alguns exemplos de filmes *noir* com personagens femininas que representam esse papel de retidão moral num mundo corrompido são: *Ato de violência* (*Act of violence*, 1948), de Fred Zinnemann, *O cúmplice das sombras* (*The prowler*, 1951), de Joseph Losey, *O justiceiro* (*Boomerang!*, 1947), de Elia Kazan, *Os corruptos* (*The big heat*, 1953), de Fritz Lang, *A marca da maldade* (*Touch of evil*, 1958), de Orson Welles, e *Fuga do passado* (*Out of the past*, 1947), de Jacques Tourneur.

Conjunto de imagens 7: Planos extraídos de *Cidade ameaçada* (os seis primeiros) e *Assalto ao trem pagador* (os dois últimos) que mostram o uso, em ambos os filmes, de iluminação que destaca as sombras



Além disso, a própria definição de *noir* é marcada pela largueza, pela dificuldade de precisar quais seriam as características específicas desse tipo de filme, já que se trata de um rótulo dado *a posteriori*, por críticos e cinéfilos franceses do pós-guerra que travavam primeiro contato com o cinema policial norte-americano produzido nos anos anteriores. Daí a peculiaridade de nenhuma das obras canônicas do *noir* conseguir reunir todas as características atribuídas a ele. Mascarello (2006, p. 183-185) define, então, o *noir* não como um gênero cinematográfico, mas como um “fenômeno”, que é, sobretudo, espectral, já que se alicerça no que o autor chama de “mística *noir*”, no desejo por essa categoria que torna a existência do *noir* inegável, mesmo diante da fragilidade de sua definição.

Extrapolando o *noir*, mas ainda em diálogo com ele, é possível também encontrar proximidades entre a dupla *Cidade ameaçada/Assalto ao trem pagador* e o cinema de uma nova geração de diretores norte-americanos surgida em meados da década de 1940, formada por nomes como Elia Kazan, Nicholas Ray e Samuel Fuller. A recorrente preocupação desses diretores com questões sociais,¹¹⁴ o interesse por figuras marginalizadas e/ou exploradas na sociedade norte-americana¹¹⁵ e o uso esporádico do jornalismo como fonte, tema e/ou linguagem¹¹⁶ ecoam de certa maneira nesses dois filmes de Farias.

¹¹⁴ Sobretudo Kazan, responsável por dirigir filmes como *A luz é para todos* (*Gentleman's Agreement*, 1947), que fala do antissemitismo na América do pós-Segunda Guerra Mundial, *O justiceiro* (*Boomerang!*, 1947), que discute a imprecisão de julgamentos movidos por paixões sociais, inserindo também em sua trama alguns momentos de truculência policial, e *Sindicato de ladrões* (*On the waterfront*, 1954), que fala da corrupção num sindicato de trabalhadores portuários e toca na falta de perspectiva de ascensão social dessas pessoas.

¹¹⁵ Três exemplos emblemáticos nesse sentido: *Sindicato de ladrões* (*On the Waterfront*, 1954), de Kazan, protagonizado por trabalhadores da região portuária de Nova York, figuras humildes, invisíveis socialmente; *Juventude transviada* (*Rebel without a cause*, 1955), de Ray, cujo personagem principal é um jovem delinquente que não consegue encontrar seu lugar no mundo; e *A lei dos marginais* (*Underworld U.S.A.*, 1961), de Fuller, que tem como protagonistas personagens do submundo do crime.

¹¹⁶ De Kazan, *O justiceiro* (*Boomerang!*, 1947) e *Sindicato de ladrões* (*On the waterfront*, 1954) se inspiraram em artigos publicados na imprensa norte-americana para construir suas respectivas narrativas, enquanto *Um rosto na multidão* (*A face in the crowd*, 1957) discute as relações entre a mídia (sobretudo a televisão), a publicidade e o poder; de Fuller poderiam ser citados *A dama de preto* (*Park row*, 1952) e *Paixões que alucinam* (*Shock corridor*, 1963) como exemplos de filmes que tematizam o jornalismo, no

Se o olhar crítico que *Cidade ameaçada* e *Assalto ao trem pagador* lançam para as injustiças sociais os aproxima do cinema, sobretudo, de Elia Kazan, é com *A montanha dos sete abutres* (*Ace in the hole*, 1951), de Billy Wilder, que os dois filmes de Farias parecem dialogar em seu ataque frontal à atuação da imprensa policial. Nesse clássico de Wilder, um jornalista inescrupuloso borra os limites da licitude ao manipular um acidente ocorrido em uma pequena cidade norte-americana, com o objetivo de alimentar as manchetes que produz e recuperar o *status* perdido em sua carreira. Em *Cidade ameaçada* e *Assalto ao trem pagador*, os jornalistas (à exceção de um, no primeiro filme, que busca ajudar Terezinha) atuam mancomunados com a polícia, participando de interrogatórios e diligências, invadindo e desrespeitando a privacidade alheia. O objetivo, mais uma vez, é abastecer seus jornais de manchetes sensacionalistas – nesse caso, sobre os criminosos perseguidos pelas forças da lei.

Conforme apontado no capítulo 1, esses dois filmes de Farias continuam uma longa tradição do cinema policial brasileiro de se inspirar em notícias de crimes famosos para construir suas narrativas. No entanto, é interessante observar que, ao fazer a crítica da ligação espúria entre polícia e imprensa na condução da investigação desses crimes, *Cidade ameaçada* e *Assalto ao trem pagador* de certa forma desconstroem, ou ao menos problematizam, esse subgênero do cinema brasileiro, já que explicitam o mecanismo de sua criação.

Encontrar reverberações do cinema norte-americano dos anos de 1940 e 1950 em *Cidade ameaçada* e *Assalto ao trem pagador* não parece ser realmente um problema quando se recorda que o próprio Roberto Farias reconhece essa influência em sua obra. Em entrevista em vídeo disponível no acervo da Cinemateca Brasileira,¹¹⁷ o cineasta

entanto, o próprio cinema desse diretor, que iniciou sua trajetória profissional como jornalista, costuma ser associado a uma emulação da linguagem sensacionalista da imprensa “marrom”.

¹¹⁷ Depoimento de Roberto Farias. 90 anos de cinema: uma aventura brasileira. Duração: 34 minutos. Ano do material: 2012. Código de acesso: CB-00109

relembra suas experiências como cinéfilo na infância, marcada por uma hegemonia desse cinema:

Sem dúvida, eu tive muita influência do cinema americano, claro, porque eu, quando era garoto, ia ao cinema todo dia (...) A minha influência foi do cinema americano, que era o cinema que se via naquela época. Toda a série negra americana [cinema *noir*] eu, sabe, vi, e acho inclusive que todos esses filmes policiais ficaram me influenciando até o momento em que eu pude fazer o meu primeiro policial, que foi *Cidade ameaçada*.

Muito antes, em dossiê sobre sua carreira produzido, em 1970, pela revista *Filme Cultura*, Farias já falara abertamente dessa influência, defendendo a importância do cinema norte-americano no desenvolvimento da linguagem cinematográfica e no estabelecimento de uma comunicação mais direta com o público:

Naturalmente, pode ter havido influência da técnica do cinema americano [...]. Não tenho origem de cinemateca. Fiz contato com o cinema vendo filmes em salas comerciais. Acho inestimável a experiência do cinema americano. Por isso, não creio que possa constituir restrição alguém encontrar em *Cidade Ameaçada* – na agilidade da câmera, no corte, na interpretação – influências do cinema americano.

Acho uma estupidez contestar o cinema americano. Os cineastas americanos passaram 50 anos trabalhando como loucos, conseguindo a mais intensa comunicação com o público. Um diretor pode contestar o cinema americano, pode fazer um cinema chato, está em seu direito; mas está só contestando, não está fazendo mais nada. Não tenho o menor interesse pela contestação do cinema como linguagem. Acho importante, isto sim, utilizarmos da melhor maneira possível, da maneira mais pessoal, aquilo que se descobriu. Naturalmente, há contestações válidas no sentido experimental, porque todo cinema corre o risco de se fossilizar com o tempo. Os próprios americanos assimilaram de vez em quando o que faz em outros cinemas (FILME CULTURA, 1970, p. 8-9).

Mas o grande aprendizado de Farias para a realização de *thrillers* com cunho social parece ter se dado no trabalho como assistente de direção do cineasta Carlos Hugo Christensen, no filme *Mãos sangrentas*, de 1955, que acompanha a rebelião de um grupo de presos do presídio da ilha de Anchieta, em São Paulo. Como *Cidade ameaçada* e *Assalto ao trem pagador*, *Mãos sangrentas* é inspirado em fatos reais que viraram notícia alguns anos antes (a rebelião em questão ocorreu em 1952) e também se

filia a uma estética naturalista/realista para transformar tais fatos em filme. Christensen representa os prisioneiros como figuras violentas, “feras humanas” (como diz a voz em *off* que abre o filme), mas vítimas de uma sociedade opressora e igualmente violenta (são “homens transformados em feras pelo destino e pela sociedade”, completa o narrador em *off*). A rebelião nasce do desejo por liberdade, mas também como explosão (mais um termo utilizado pelo narrador de *Mãos sangrentas*) contra a crueldade dos guardas da prisão, sobretudo o religioso e moralista Souza, que atribui a si próprio a missão de converter os prisioneiros mais renitentes em crentes na palavra de Cristo.

Como em *Assalto ao trem pagador* e *Cidade ameaçada*, a violência das ações criminosas não é negada no filme de Christensen, mas matizada pela presença opressora da polícia, mais brutal e cruel que os bandidos nos três casos. Adriano, o líder dos revoltosos, é apresentado como um homem duro, violento quando necessário, mas honrado e obstinado em seu plano de escapar da prisão para iniciar nova vida ao lado do filho. Nesse sentido, trata-se de uma figura bastante próxima do Tião de *Assalto ao trem pagador* e do Nico de *Cidade ameaçada*, já que os três são vítimas de um mundo violento e fazem uso dessa violência por uma causa nobre: a busca por uma vida tranquila com aqueles que amam. Farias voltou a trabalhar como assistente de Christenten no ano seguinte, em outro *thriller*, *Leonora dos sete mares*.

Outra influência sobre Farias na realização de *Cidade ameaçada* e *Assalto ao trem pagador* que deve ser considerada é a do roteirista Alinor Azevedo. Azevedo participou da criação dos roteiros de ambos os filmes¹¹⁸ e tem uma trajetória profissional ligada ao que Alex Vianny, crítico, cineasta e historiador do cinema

¹¹⁸ São creditados no roteiro de *Cidade ameaçada*, além de Azevedo e Roberto Farias, Roberto Santos e Norberto Nath; já no roteiro de *Assalto ao trem pagador*, aparecem os nomes de Alinor Azevedo, Roberto Farias e Luiz Carlos Barreto. Sobre o caso deste último filme, Farias explicou, em depoimento à revista Filme Cultura, a participação de Azevedo: “Depois de pronta a história, procurei Alinor Azevedo, meu amigo de muitos anos, e li para ele, numa noite, o roteiro. Quando eu calei a boca, ele fez uma crítica de meia hora. Daí eu resolvi mudar algumas coisas e, em sinal de agradecimento ao Alinor, eu registrei sua participação nos letreiros como ‘colaboração no roteiro’” (FILME CULTURA, 1970, p. 10).

brasileiro, chamou de “cinema carioca”, referindo-se tanto a filmes “sérios”, com preocupações sociais, produzidos nas décadas de 1940 e 1950, quanto à chanchada (MELO, 2006, p. 62). Tal roteirista foi responsável pelos textos de muitas das comédias carnavalescas produzidas no período, como *Carnaval no fogo* (1949), *Aviso aos navegantes* (1950), *É fogo na roupa* (1952), todas de Watson Macedo, e *Tudo azul* (1952), de Moacyr Fenelon. No entanto, Azevedo também escreveu os roteiros de filmes como o drama de temática racial *Também somos irmãos* (1949), de José Carlos Burle, e *Na senda do crime* (1954), de Flaminio Bollini Cerri, que tem como protagonistas pequenos criminosos que são convencidos pelo sobrinho de um banqueiro a aplicar um determinado golpe, sendo posteriormente enganados pelo sujeito. Essa tensão entre bandidos de diferentes classes sociais, já presente em *Na senda do crime*, se repetirá em *Assalto ao trem pagador*.¹¹⁹ Também é possível aproximar o momento de *Cidade ameaçada* em que Nico relata sua trajetória a Terezinha do discurso confessional do personagem de Grande Otelo em *Também somos irmãos*, no qual aparece a mesma reconstrução do percurso do delinquente juvenil, condicionado pelo meio em que foi criado:

O Moleque Miro está cansado de sofrer. A vida pra ele não vale nada. Nunca valeu. A vida dele nem a dos outros. Cachaça e samba são as únicas coisas que ele tem para estar em paz com a vida. Mas agora não tem mais cachaça, não tem mais samba. Só tem ódio no coração. Desde os seis anos de idade que ele tem ódio de tudo. Desde que a mãe dele deu ele dado pra uma família porque não podia criá-lo. Enquanto era pequeno, era tão engraçado. Distraía as visitas. Mas depois ele cresceu. E um moleque grande dentro de casa é muito diferente de um negrinho travesso. Ele pensava que naquela casa era como se fosse um filho. Aí é que está a coisa, neste “como se fosse”. Aí é que está a diferença. Levou muita bordoadada o moleque. Foi internado num instituto disciplinar. Mas não deu sopa, não. Fugiu. E ninguém sabe pra onde. Nem ele mesmo sabe até onde fugiu. Só sei é que fiquei sozinho. Eu e minha cidade. Essa cidade dá medo. Fome, cansaço, desespero, polícia, juiz de menores... fugi de novo. Fui às

¹¹⁹ Inclusive, de acordo com Alinor (em depoimento citado por Rocha Melo), foi ele o responsável por escrever a cena do confronto final entre Tião Medonho e Grilo, na qual a tensão social/racial aparece de forma mais exacerbada no filme (MELO, 2006, p. 37).

favelas e às gafieiras. Mas o perigo estava no asfalto. Baralho, jogo do bicho, navalha, polícia outra vez. Sempre a cachaça e o samba. Depois, Walter Mendes. Assim com foi Walter Mendes, podia ter sido qualquer outro. Não dou valor à vida de ninguém. Nem à minha vida. É só.

Luís Alberto Rocha Melo (2006, p. 133) destaca essa cena de *Também somos irmãos*, ressaltando como o amargor e a espontaneidade do relato de Miro (Grande Otelo) levam à comoção do espectador. Parece possível dizer que o efeito produzido pela cena correlata de *Cidade ameaçada* é bem próximo a esse.

Um ponto importante a ser destacado na trajetória de Alinor Azevedo é que ele começou a exercer o ofício da escrita trabalhando como jornalista, na década de 1930, o que teria influenciado, tematicamente, sua carreira de roteirista. De acordo com Luís Alberto Rocha Melo (2006, p. 32-33),

A experiência de Alinor no jornalismo teve significativa influência na elaboração dos primeiros projetos da Atlântida: *Tumulto*, um roteiro não filmado, reunia quatro histórias sobre o Rio de Janeiro intermediadas por um jornalista em uma redação; a partir de uma reportagem publicada em *Diretrizes* (“O Grande Othelo Não Tem Culpa”), Alinor escreveu, com Nelson Schultz, o roteiro de *Moleque Tião* (José Carlos Burle, 1943), primeiro longa-metragem produzido pela Atlântida. (...) O roteirista utilizou diversas vezes o jornalismo, ou o jornal, como fonte inspiradora ou como tema.

Ainda na dissertação de Rocha Melo (2006, p. 129), aparece um relato do próprio Alinor Azevedo sobre seu método de trabalho, destacando a importância de estar atento às histórias surgidas nos jornais:

A reportagem, frequentemente, quando honesta e dentro da técnica jornalística, é quase um roteiro de filme neo-realista. Nela, o cineasta não só achará o tema central para um filme mas também os ambientes necessários, os temas colaterais, os tipos e, às vezes, até sugestões de cenas e diálogos.

Cidade ameaçada e *Assalto ao trem pagador* estão entre os roteiros com participação de Azevedo que são tanto inspirados em histórias noticiadas pela imprensa, quanto têm em suas narrativas personagens jornalistas. Tais escolhas, portanto, provavelmente se deram não apenas no diálogo com uma tradição do cinema policial

brasileiro (e norte-americano), conforme discutido anteriormente, mas também como decorrência de escolhas comuns na trajetória profissional de um dos roteiristas de ambos os filmes.

A presença de Alinor Azevedo nesses dois roteiros e a influência que parece ter exercido sobre os resultados finais dos filmes assinalam certas continuidades entre o cinema brasileiro das décadas de 1940 e 1950 (incluindo aí as chanchadas) e aquele que emerge nos anos de 1960 (incluindo o Cinema Novo), sendo os filmes de Roberto Farias, provavelmente, o espaço por excelência para se observar tais continuidades (FREIRE, 2011, p. 116).

Já foi destacado anteriormente que Farias iniciou sua trajetória profissional justamente na Atlântida, exercendo funções de assistência de direção em comédias musicais carnavalescas, sendo três dos seus primeiros quatro filmes como diretor parte desse mesmo gênero (*Rico ri à toa*, *No mundo da lua* e *Um candango na Belacap*). Na primeira metade da década de 1960, Farias realizou três filmes filiados a uma estética realista (*Cidade ameaçada*, *Assalto ao trem pagador* e *Selva trágica*), se aproximando do movimento cinematográfico que emergia naquele momento, o Cinema Novo (especialmente em *Selva trágica*), sendo em alguns momentos considerado parte deste. Mas, na verdade, os filmes policiais de Farias têm uma relação muito mais estreita com a tradição do cinema carioca, da qual o próprio diretor provém, do que com o Cinema Novo, sobretudo em sua vertente glauberiana.¹²⁰

¹²⁰ O que não anula as continuidades existentes entre esse cinema carioca e o próprio Cinema Novo. Os filmes de Alex Viány, *Agulha no palheiro* (1953), e Nelson Pereira dos Santos, *Rio 40 graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1957), por exemplo, são correntemente considerados como precursores do Cinema Novo. Viány e Pereira dos Santos foram, posteriormente, incorporados ao movimento, sobretudo o segundo, que dirigiu obras cinemanovistas importantes, como *Vidas secas* (1963), *Fome de amor* (1968) e *Como era gostoso o meu francês* (1971). Nesse sentido, é interessante a afirmação de Grande Otelo, em depoimento ao Museu da Imagem e do Som reproduzido na dissertação de mestrado de Luís Alberto Rocha Melo (2006, p. 38), que busca justamente afirmar essa continuidade entre o cinema carioca dos anos de 1940 e 1950 e o Cinema Novo: “isso que está acontecendo aí [o cinema novo] é uma continuidade. [...] Então, eu me rebelo tremendamente contra esse nome ‘cinema novo’. Ele pertence a uma nova geração, que estudou os nossos erros e procurou não segui-los. O cinema não é novo; é cinema

Por cinema carioca entende-se não apenas o grande número de chanchadas produzidas entre as décadas de 1940 e 1950, mas também uma série de filmes dramáticos, considerados “sérios”, alguns deles ligados à própria Atlântida Cinematográfica, que buscaram discutir aspectos da realidade brasileira sob chaves realistas e/ou melodramáticas. São exemplos nesse sentido: *Moleque Tião* (1943), de José Carlos Burle (e com roteiro de Alinor Azevedo), o já citado *Também somos irmãos* (1949), também de Burle, *Agulha no palheiro* (1953), de Alex Vianny, *Amei um bicheiro* (1953), de Jorge Ileli e Paulo Wanderley, e o díptico *Rio 40 graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957), ambos dirigidos por Nelson Pereira dos Santos. São todos filmes com personagens próprios de um universo popular, mas que não perdem de vista o esforço de comunicação com o público de cinema, filiando-se, portanto, a um tipo de estética também popular (algo que o Cinema Novo nem sempre fará).¹²¹

Cidade ameaçada e *Assalto ao trem pagador* se aproximam dessa tradição, que, inclusive, já flertara, por meio de *Amei um bicheiro*, com o cinema *noir* antes dos filmes de Farias. De acordo com João Luiz Vieira (1987, p. 171), o clima do filme de Ileli e Wanderley “lembrava mais o policial norte-americano – com incursões, inclusive, pelo

do Brasil, que existia, existe e vai continuar existindo. [...] O cinema é porque nós fizemos *Moleque Tião*, *É proibido sonhar* e puxamos um fio para eles”.

¹²¹ *Moleque Tião*, filme materialmente perdido, tem a seguinte sinopse na página da Cinemateca Brasileira na internet: “Seduzido pela miragem do teatro e no afã de realizar seu sonho, cuja oportunidade se lhe oferecia com a existência de uma companhia negra de revistas na capital do país, um pretinho, deixando sua modesta morada, rumo para a grande cidade. Logo no início o rapazinho se depara com a primeira desilusão – a companhia, à mingua de êxitos, dissolvera-se. Condoído de sua situação e reconhecendo-lhe o valor artístico, um compositor o protege, levando-o para sua pensão, e isso até que chega o sucesso” (Disponível em www.cinemateca.gov.br, acesso em 23 de setembro de 2015); *Também somos irmãos* acompanha dois irmãos negros, moradores de uma favela no Rio de Janeiro, que seguem rumos distintos em suas vidas: enquanto o mais jovem entra no crime, o mais velho torna-se advogado, buscando adaptar-se ao mundo dos brancos; *Agulha no palheiro* tem como centro de sua narrativa uma família do subúrbio carioca que se une em torno da missão de encontrar o noivo da jovem Mariana, parente recém-chegada do interior de Minas Gerais; *Amei um bicheiro* retrata o submundo do jogo do bicho, tendo como protagonista um jovem e humilde rapaz que, vindo do interior de São Paulo, busca ascender socialmente no Rio de Janeiro; *Rio 40 graus* é protagonizado por cinco garotos moradores de uma favela carioca que, num domingo de verão, vendem amendoim em pontos turísticos da cidade do Rio de Janeiro; *Rio Zona Norte* conta a história de Espírito da Luz Soares (Grande Otelo), sambista morador da favela que lembra momentos recentes de sua vida enquanto agoniza após cair de um trem. Desses filmes, *Moleque Tião*, *Também somos irmãos* e *Amei um bicheiro* foram produzidos pela Atlântida Cinematográfica.

film noir (como na sequência da perseguição de carros à noite pelas ruas molhadas da cidade, ou mesmo na presença da loura fatal, interpretada por Josette Bertal)”).

Assim, se os dois primeiros filmes “sérios” de Roberto Farias estão mais próximos dos cinemas norte-americano e brasileiro das décadas de 1940 e 1950, *Pra frente Brasil*, conforme discutido no primeiro capítulo desta tese, dialoga mais claramente com os filmes de Alfred Hitchcock, de Costa-Gavras e com um cinema político brasileiro dos anos finais da ditadura militar (do qual se destacam *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*,¹²² *Paula – A história de uma subversiva*, *O bom burguês* e *A próxima vítima*). No entanto, as três obras se aproximam por sua linguagem naturalista/realista, um esforço comunicacional considerável e poderem ser enquadradas dentro da grande categoria de *thriller*, capaz de comportar tipos de filmes distintos, como o policial, o suspense, o filme de ação, o *noir* etc. Foi considerando essas proximidades que se buscou compará-las nessa seção, encontrando algumas recorrências estilísticas e narrativas em filmes de Farias separados no tempo por cerca de vinte anos.

Na próxima seção, são discutidos os filmes de outros gêneros cinematográficos que Roberto Farias dirigiu e que contribuem de alguma maneira para a reflexão sobre *Pra frente Brasil*.

3.2. Roberto Farias em outros gêneros cinematográficos

Cidade ameaçada, *Assalto ao trem pagador* e *Pra frente Brasil* costumam ser lembrados como os grandes momentos da carreira de Roberto Farias como diretor. O primeiro, por ter revelado um jovem talento até então restrito ao universo das chanchadas e que obteve o feito de representar o Brasil numa edição do Festival de

¹²² *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, por sua vez, parece remeter diretamente a esse cinema carioca, sobretudo a *Cidade ameaçada* e *Assalto ao trem pagador*: é claramente um filme do gênero policial e é protagonizado por criminosos violentos, mas honrados, que surgem em cena como antítese de uma polícia corrupta e violenta.

Cannes que tinha concorrentes do porte de Federico Fellini (*A doce vida*), Ingmar Bergman (*A fonte da donzela*), Michelangelo Antonioni (*A aventura*) e Luis Buñuel (*A adolescente*);¹²³ o segundo, grande sucesso de bilheteria, filme policial vigoroso e de forte discurso social, representou um passo adiante no amadurecimento de Farias e colocou-o próximo ao novo cinema que emergia no Brasil; o terceiro, pela importância política de seu lançamento num momento de redemocratização do país, algo já discutido no primeiro capítulo desta tese.

No entanto, Farias é um cineasta que passou mais tempo em sua carreira dirigindo filmes “leves” do que obras “sérias” como essas três. De seus treze longas-metragens, cinco são claramente comédias (*Rico ri à toa*, *No mundo da lua*, *Um candango na Belacap*, *Toda donzela tem um pai que é uma fera* e *Os Trapalhões no Auto da Compadecida*) e outros três são filmes de aventura bastante despretensiosos em seu conteúdo e que flertam em muitos momentos com o cômico (*Roberto Carlos em ritmo de aventura*, *Roberto Carlos e o diamante cor de rosa* e *Roberto Carlos a 300 Km por hora*), além de, ao menos os dois primeiros, retornarem ao gênero musical utilizado por Farias nas chanchadas. É factível dizer que essa propensão de Farias para o cômico tem relação, primeiramente, com sua formação como profissional de cinema, que se deu na Atlântida Cinematográfica e nas comédias carnavalescas. Em segundo lugar, mas não menos importante e decorrente em grande medida da primeira razão, com seu constante esforço por comunicar-se com um público de cinema mais amplo, por consolidar o cinema brasileiro como industrial e popular – considerando que a comédia

¹²³ Em comentário que compõe a ficha de *Cidade ameaçada* na coletânea *Os múltiplos lugares de Roberto Farias*, o diretor não esconde o orgulho de ter feito parte dessa competição: “O terceiro filme que eu fiz foi *Cidade ameaçada*, que surpreendeu a todo mundo, menos a mim e aos meus irmãos, porque a gente sabia do que a gente era capaz. Mas a crítica ficou surpresa, o filme escolhido para representar o Brasil em Cannes, foi exibido em Cannes em competição com Saura, Fellini, Bergman, Antonioni, os grandes diretores da época e de hoje, ainda alguns. Isso foi para mim um salto extraordinário que me deu outra visão das coisas. Eu consegui mostrar que não era pelo fato de eu ter feito chanchadas antes que eu não podia fazer um filme policial. [...] Então, *Cidade ameaçada* foi, de fato, a minha consolidação como cineasta” (FARIAS apud CHALUPE DA SILVA & NETO, 2011, p. 239).

se constituiu, ao longo do século XX, como o gênero cinematográfico mais bem sucedido financeiramente no cinema brasileiro, desde as chanchadas carnavalescas, passando pelas pornochanchadas da década de 1970, pelos filmes dos Trapalhões e de Amácio Mazzaropi, até as recentes produções da Globo Filmes.

A Atlântida Cinematográfica foi fundada em 1941, por um grupo de profissionais de cinema que incluía, entre outros, os diretores Moacyr Fenelon e José Carlos Burle e o roteirista Alinor Azevedo. A companhia ficaria conhecida na história do cinema brasileiro pela realização de comédias carnavalescas protagonizadas por atores como Grande Otelo, Oscarito, Ankito, Anselmo Duarte, Eliana, Cyll Farney, John Herbert, Dercy Gonçalves, José Lewgoy, Zé Trindade, entre outros. O lançamento de muitos desses filmes no circuito cinematográfico se deu às vésperas do Carnaval, para que as músicas apresentadas em suas narrativas fossem cantadas e dançadas nos festejos anuais.

No entanto, a Atlântida também produziu outros tipos de filmes, como os já destacados *Moleque Tião*, *Também somos irmãos* e *Amei um bicheiro*, dos quais *Cidade ameaçada* e *Assalto ao trem pagador* são “parentes” próximos. Além disso, nem todos os filmes cômicos da Atlântida são diretamente vinculados ao Carnaval: *Nem Sansão nem Dalila* e *Matar ou correr*, por exemplo, ambos dirigidos por Carlos Manga e lançados em 1954, satirizam sucessos do cinema norte-americano da época (o épico *Sansão e Dalila* no primeiro caso, o *western Matar ou morrer* no segundo), sendo protagonizados por estrelas das comédias carnavalescas, como Oscarito (em ambos os filmes), Grande Otelo (apenas em *Matar ou correr*), Eliana (apenas em *Nem Sansão nem Dalila*), Cyll Farney (também apenas em *Nem Sansão nem Dalila*), José Lewgoy (apenas em *Matar ou correr*), Renato Restier e Wilson Grey (os dois em ambos os filmes); no entanto, não há espaço em suas narrativas para as frequentes inserções

musicais de marchinhas de Carnaval, tão comuns na maioria das chanchadas. O mesmo vale para *O homem do Sputnik* (1959), também dirigido por Manga, que conta a história de um simples homem do campo que vê sua vida mudar no dia em que supostamente o satélite russo Sputnik I cai em seu galinheiro. Não há no filme nenhuma referência ao Carnaval.

O filão das comédias carnavalescas, na verdade, não começa na Atlântida: seus primórdios estão na década de 1930, em filmes como *Alô, Alô, Brasil* (1935), dirigido pelo norte-americano Wallace Downey, e *Alô, Alô, Carnaval* (1936), de Adhemar Gonzaga, ambos produzidos pela Cinédia¹²⁴ e muito inspirados no sucesso do cinema musical realizado nos Estados Unidos, num contexto de consolidação do cinema sonoro.¹²⁵ De acordo com João Luiz Vieira (1987, p. 141), a inspiração nesse primeiro momento veio, sobretudo, do êxito de *Melodia da Broadway* (*The Broadway Melody*), filme musical de 1929 dirigido por Harry Beaumont, que mostrava “os bastidores do teatro nova-iorquino numa narrativa onde a história, simples pretexto para a apresentação de números musicais, era o que menos contava”. O autor destaca que

O cinema brasileiro também aproveita-se dos bastidores do teatro burlesco, das revistas e principalmente do rádio, para desenvolver suas histórias. A inovação do som permitiu a visualização das vozes de cantores e cantoras já populares no disco e no rádio, ao ritmo de sambas e marchinhas inscritos, por sua vez, no universo maior do carnaval.

Em seus primeiros anos, a Atlântida alterna a produção de filmes mais sérios, melodramas sociais como o já citado *Moleque Tião*, de José Carlos Burle, e *É proibido sonhar* (1943), de Moacyr Fenelon, com comédias como *Romance de um mordedor*

¹²⁴ Produtora cinematográfica criada em 1930 por Adhemar Gonzaga e que transformou “o panorama da produção cinematográfica brasileira da época”, por ser “uma verdadeira empresa nos moldes norte-americanos, trabalhando em palcos simultâneos, com equipamentos de qualidade e, principalmente, mantendo funcionários e pessoal técnico em atividade permanente, sob regime de contrato que incluía até seguro-desemprego” (VIEIRA, 1987, p. 135).

¹²⁵ O primeiro filme sonoro da história do cinema é *O cantor de jazz* (*The jazz singer*, 1927), de Alan Crosland.

(1944), também de Burle, e *Gente honesta* (1944), também de Fenelon. De acordo com Vieira (1987, p. 156),

Esses primeiros filmes obtiveram uma recepção da crítica e do público bastante oscilante, que, infelizmente, tendia mais para o negativo[...] Talvez por essas razões, não se torna difícil [...] deduzir o que aconteceu com a Atlântida a seguir, pois os nomes dos filmes, ironicamente, explicam tudo de forma auto-referencial: *Tristezas não pagam dívidas* (1944) e *Não adianta chorar* (1945).

Esses dois filmes citados por Vieira já trazem em suas narrativas a marca do Carnaval carioca, sendo dirigidos, respectivamente, por Burle e Watson Macedo, e marcam o início da parceria entre Oscarito e Grande Otelo, dupla de atores que simbolizou a época áurea das comédias da Atlântida. Na mesma época, a Cinédia obtinha grande êxito de bilheteria com os também carnavalescos *Samba em Berlim* (1943) e *Berlim na batucada* (1944) (VIEIRA, 1987, p. 156-157). Os filmes “sérios” da Atlântida, em grande medida produzidos na esteira do manifesto de fundação da empresa, de teor nacionalista e industrialista (MELO, 2006, p. 32), perdem espaço para o cinema carnavalesco que aposta cada vez mais na repetição de esquemas narrativos, cuja matriz principal seria o exitoso *Carnaval no fogo* (1949), de Watson Macedo. Tentativas de produzir sucessos que fujam dessa repetição ocorreram esporadicamente na Atlântida – são os casos dos já citados *Também somos irmãos* e *Amei um bicheiro*, bem como de *A sombra da outra*, de Watson Macedo, e de *Terra violenta* (1948), dirigido pelo norte-americano Edmond Bernoudy e adaptado do romance *Terras do sem-fim*, de Jorge Amado –, mas foram mesmo as comédias que se tornaram a marca do estúdio e que foram responsáveis, na década de 1950, pelo apogeu do cinema carioca, tendo como principais realizadores José Carlos Burle, Watson Macedo e Carlos Manga (VIEIRA, 1987, p. 161-178).

Um ponto importante a ser destacado é que já há algum tempo se reconheceu a presença de certa potência política nas chanchadas, algo bem diferente dos anos de 1950

e 1960, quando elas foram majoritariamente mal recebidas pela crítica e combatidas tanto pela vertente industrialista que buscou consolidar um cinema de padrões técnicos e estéticos internacionais no Brasil (caso dos idealizadores do estúdio paulista Vera Cruz), e que criticava as comédias cariocas por sua vulgaridade e tom excessivamente popularesco (VIEIRA, 1987, p. 165), quanto por adeptos do Cinema Novo – Alex Vianny, por exemplo, reclama da baixa qualidade desses filmes e do desperdício do tema do Carnaval carioca em filmes chulos e comerciais (MELO, 2006, p. 46-47). Mesmo Alinor Azevedo, um dos fundadores da Atlântida e roteirista de diversas chanchadas, fez crítica semelhante, se referindo a esse subaproveitamento do tema do Carnaval pelo cinema brasileiro, como relata Luís Alberto Rocha Melo (2006, p. 46):

Alinor Azevedo também é bastante crítico em relação aos filmes carnavalescos e sua opinião expressa a [...] preocupação [...] de que o carnaval ainda não havia sido retratado de forma “honesto e inteligente”. Os elementos que seriam bons para “filmes populares”, tais como o samba, o negro e o carnaval, embora estivessem “obrigatoriamente em todo o filme carioca”, eram desperdiçados em produções como *Carnaval no fogo* (Watson Macedo, 1949), *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, 1953), *Carnaval em Caxias* (Paulo Wanderley, 1953) e *Carnaval em Marte* (Watson Macedo, 1955). Para Alinor, “o carnaval mesmo, que é bom, só vem no título”, e em nenhum desses filmes se retratavam “as belezas e as misérias do carnaval, a psicologia rica e paradoxal do carnavalesco, com aquela verve toda particular do carioca, os dramas e comédias típicos do carnaval e o próprio ambiente pré-carnavalesco”. Vale citar que dois dos filmes citados, *Carnaval em Marte* e *Carnaval no fogo* foram roteirizados pelo próprio Alinor, o que torna o tom de lamentação ainda mais significativo [...].

João Luiz Vieira (1987, p. 168), já inserido no esforço de recuperação do valor político das chanchadas, destaca a presença de um olhar crítico nesses filmes:

Dentro do universo maior do Carnaval [...], com sua dinâmica própria de inversões, sátiras e paródias, esses filmes denunciavam, ainda que na maioria das vezes de forma bastante ingênua, a existência de aspectos críticos do funcionamento da estrutura social. Há, na maioria desses filmes, críticas e observações frequentes sobre a vida política e administrativa do Rio de Janeiro, a Capital Federal da época, a eterna “cidade maravilhosa” que, apesar de igualmente idealizada, tinha

problemas graves de falta de luz e água em muitos bairros da cidade, ruas constantemente esburacadas e falta de segurança policial. Os problemas do país também não eram deixados de lado, como os constantes aumentos dos gêneros alimentícios, os políticos com sua retórica populista, cheia de promessas não realizadas, a mudança da capital para Brasília, diferenças gritantes de classe, a burocracia e os burocratas, o funcionalismo público, a situação do negro na sociedade brasileira, a opressão do indivíduo dentro de casa, numa sociedade altamente conservadora e reacionária.

Robert Stam (2006, p. 426) segue caminho parecido, buscando destacar a presença de um viés crítico/paródico nas chanchadas e valorizando o aspecto subversivo da linguagem carnavalesca, tão presente nesses filmes. De acordo com Stam, “o carnaval suspende as distinções, normas, barreiras e proibições hierárquicas” e “vê a vida política e social como um ciclo contínuo de mudanças e entende a mudança constante como a origem da esperança”.

Alguns exemplos da presença de críticas políticas nas chanchadas são: o uso da marchinha “Tomara que chova” em *Aviso aos navegantes* (1950), de Watson Macedo, que faz referência direta à falta de água no município do Rio de Janeiro;¹²⁶ as brincadeiras com os meandros do poder em *Nem Sansão nem Dalila*, cuja narrativa é protagonizada por um atrapalhado barbeiro que viaja no tempo, de volta à época de Sansão e Dalila, e, após ganhar a força do primeiro (numa barganha cuja avacalhação é tipicamente carnavalesca: Sansão troca sua peruca, fonte de inesgotável força, por um isqueiro com o personagem interpretado por Oscarito), assume o governo da cidade de Gaza e passa a pôr em prática uma série de medidas que o tornam extremamente popular (diminuição do preço dos alimentos, invenção do rádio e do telefone, determinação que todos os dias do ano sejam considerados feriados, à exceção do “dia

¹²⁶ A letra da marchinha, composta por Paquito e Romeu Gentil e interpretada no filme por Emilinha Borba, diz: “Tomara que chova/ Três dias sem parar/ Tomara que chova/ Três dias sem parar/ A minha grande mágoa/ É lá em casa/ Não ter água/ Eu preciso me lavar/ De promessa eu ando cheio/ Quando eu conta a minha vida/ Ninguém quer acreditar/ Trabalho não me cansa/ O que cansa é pensar/ Que lá em casa não tem água/ Nem pra cozinhar.

do trabalho”), sendo logo ameaçado por um golpe de Estado;¹²⁷ em *O homem do Sputnik*, são exemplos de comentários políticos feitos por Carlos Manga a crítica à desigualdade de classe (presente na fala de um homem pobre que vai até o jornal *Diário Carioca* agradecer ao colunista social Jacinto Puxar pelo destaque dado ao aniversário de sua filha, bem como na futilidade da campanha assistencialista organizada por socialites de Copacabana), a apresentação de um lado inescrupuloso do jornalismo, por meio do personagem rival de Jacinto Puxar, que faz de tudo para roubar-lhe a notícia da queda do Sputnik no Brasil (de certa forma antecipando o que Farias e Alinor Azevedo fariam, nos anos seguintes, em *Cidade ameaçada* e *Assalto ao trem pagador*), e a representação jocosa, ácida, da disputa entre potências estrangeiras pela posse do satélite, representação que em muitos momentos faz lembrar, sobretudo por seu uso inteligente dos estereótipos ligados a cada nação (o autoritarismo soviético, a postura imperialista e a infantilidade norte-americanas, o poder de sedução francês), comédias de Ernst Lubitsch (*Ninotchka*¹²⁸) e Billy Wilder (*Cupido não tem bandeira*¹²⁹); por fim, em *Carnaval Atlântida* José Carlos Burle critica a postura colonizada de um cinema brasileiro que busca imitar certos padrões de qualidades estabelecidos, sobretudo, por

¹²⁷ João Luiz Vieira (1987, p. 169) destaca que *Nem Sansão nem Dalila* “torna-se um bom exemplo do potencial da comédia – no caso, através da paródia a um filme norte-americano – na abordagem de certos temas que, alguns anos mais tarde, iriam povoar os filmes do Cinema Novo de forma radicalmente diversa”, e propõe uma sessão-dupla do filme de Manga com *Terra em transe*, de Glauber Rocha, uma vez que ambos falam das “manobras de um golpe populista”.

¹²⁸ *Ninotchka* (1939) é protagonizado por uma agente do governo soviético que, em viagem oficial a Paris, se apaixona por um aristocrata, representante de tudo que ela supostamente deveria detestar: luxo, glamour, distinção social, riqueza. O filme de Lubitsch, que teve participação de Billy Wilder na escrita do roteiro, critica, por meio do humor, as restrições – materiais, afetivas e intelectuais – impostas aos russos pelo regime comunista, mas também não abona o capitalismo, ao, em seu epílogo, apresentar os planos de três companheiros da protagonista Ninotchka (Greta Garbo) que, também encantados com o Ocidente, desertam da União Soviética para abrir um restaurante. A última cena do filme traz o letreiro do restaurante com os nomes de apenas dois deles acesos, enquanto o terceiro protesta, na rua, contra a ganância de seus ex-sócios.

¹²⁹ *Cupido não tem bandeira* (*One, two, three*, 1961) narra a situação inusitada vivida pelo responsável pela Coca-Cola em Berlim, no início da década de 1960, que tem que impedir a filha de seu chefe de se casar com um militante comunista da parte oriental da capital alemã. O filme também brinca com a tentação que os privilégios do capitalismo representam para os comunistas, usando a Coca-Cola como elemento cômico. Algo que *O homem do Sputnik* fez dois anos antes: no filme de Manga, os russos guardam uma garrafa do refrigerante escondida atrás de seus champanhes e uísques, enquanto os norte-americanos tomam Coca-Cola o tempo inteiro.

Hollywood. No centro de sua narrativa estão os esforços do produtor Cecílio B. de Milho (Renato Restier) para produzir, em seus estúdios, uma versão histórica e esteticamente adequada da *Ilíada*, de Homero. No entanto, todas as forças conduzem à carnavalização da história de Helena de Tróia, transformada, ao final, em uma chanchada que consegue adesão até mesmo do sisudo professor Xenofontes (Oscarito), especialista em Grécia clássica contratado pela produção do filme.

João Luiz Vieira (1987, p. 165-166) chama *Carnaval Atlântida* de “verdadeiro manifesto prático de uma política mais realista para o cinema brasileiro”, num contexto em que a companhia paulista Vera Cruz buscava justamente equiparar-se, em qualidade e seriedade de suas produções, ao que havia de mais “nobre” no cinema industrial internacional, contrapondo-se, assim, às realizações mambembes da Atlântida. Nesse filme, Burle reconhece “a incompetência de se copiar os padrões de qualidade estabelecidos pelo cinema de ‘estúdio’”, defendendo que, no Brasil, naquele momento, só seria possível mesmo a produção de filmes nada sérios, carnavalescos, avacalhados. Vieira (1987, p. 168) destaca ainda a importância de *Carnaval Atlântida* para a compreensão da comédia carnavalesca carioca enquanto gênero cinematográfico, sobretudo pelo filme de Burle estabelecer relações explícitas entre os três elementos que estão na base desse cinema – a paródia, a chanchada e o Carnaval:

Burle realizou, com *Carnaval Atlântida*, um filme-chave para o entendimento de bom número de comédias carnavalescas produzidas na década de 1950. Isto porque [...] trata-se de um filme em que as relações existentes entre paródia, chanchada e Carnaval tornam-se transparentes, apresentadas de tal forma que cada termo é absorvido e explicado dentro dos limites e domínios dos outros. Assim, a paródia, traço fundamental que vai caracterizar essa produção, surge como a única resposta subdesenvolvida possível de um cinema que, ao procurar imitar o cinema dominante, acaba rindo de si próprio. Isto dentro de um gênero específico, a chanchada, que por sua vez está inserida no universo do Carnaval, de longa tradição no cinema carioca e na cultura brasileira como um todo.

Roberto Farias dirigiu três filmes que podem ser classificados como chanchadas: *Rico ri à toa* (1957), *No mundo da lua* (1958) e *Um candango na Belacap* (1961). São todos filmes permeados pelo típico humor das comédias cariocas e por canções carnavalescas, mas que não apostam em um viés politizado como o dos filmes de Manga e Burle citados anteriormente. No caso de *Rico ri à toa*, João Luiz Vieira (1987, p. 174) destaca que o filme trabalha com tipos e situações clássicos das chanchadas da segunda metade da década de 1950, contexto em que “a comédia carioca [...] consagrou tipos populares como o herói espertalhão e desocupado, os mulherengos e preguiçosos, as empregadas domésticas e as donas de pensão, os nordestinos migrantes”. Em *Rico ri à toa*, Zé Trindade, Violeta Ferraz e Zezé Macedo interpretam personagens recorrentes em suas respectivas carreiras: o “coroa”, “cafajeste maduro, esperto, cheio de sabedoria popular”, homem muitas vezes “oprimido em casa [pela esposa] e liberado na rua, confiante em si mesmo e, por isso, obtendo sucesso imediato com as mulheres”;¹³⁰ a “coroa” ou “patroa”, esposa do primeiro, mulher dominadora que exercia “sua prepotência sobre os homens em sua órbita de poder (marido, genro, filho, empregado etc.)”;¹³¹ a empregada, mulher feia e de voz esganiçada, “normalmente acentuando um contraste com outra empregada boa, ou mesmo com a heroína do filme”¹³² (VIEIRA, 1987, p. 175).

¹³⁰ Sobre Trindade, Vieira (1987, p. 175) comenta: “Seu olhar e sorriso variavam da apreensão e desapontamento para a satisfação e malícia, dependendo ou não da presença repressora da ‘patroa’ que flagrava, invariavelmente, a paquera em cima da ‘mulher boa’. O rosto de Zé Trindade não escondia proposadamente as marcas da idade, necessárias à caracterização de seus personagens, nem as espinhas, que acentuavam tipos meio rudes e grosseiros. O sotaque somava, ao modo de falar carioca, traços linguísticos de outras regiões brasileiras”.

¹³¹ Sobre Ferraz, Vieira (1987, p. 175) comenta: “Violeta Ferraz era pródiga em produzir caretas, pela utilização de seu rosto gordo, completamente maleável, criando os mais diferentes efeitos cômicos a partir de situações dramáticas que envolviam choro e briga. As sobranceiras levantadas e curvas faziam contraponto com a linha da boca, recriando a máscara ‘triste’ do teatro clássico. O caráter cômico e grotesco de Violeta era acentuado, entretanto, pelos penteados e acessórios de vestuário, como os chapéus estranhos, laçarotes no cabelo, lenços amarrados, brincos e flores exageradamente grandes colocadas na lapela”.

¹³² Sobre Macedo, Vieira (1987, p. 176) comenta: “[...] a atriz realçava mais ainda a magreza vestindo-se com roupas escuras ou uniformes de empregada que exibiam linhas verticais (como [...] em *Rico ri à toa*). Seus grandes e expressivos olhos também combinavam com a boca, de lábios finos e rasgados, criando

Rico ri à toa tem em sua trama elementos do cinema policial, com a presença de gângsteres que são os verdadeiros donos do dinheiro que o personagem de Zé Trindade acredita ter herdado de um suposto primo. Mas o que poderia ser visto como mais uma demonstração do interesse de Farias pelo *thriller*, na verdade, é apenas a repetição de um tipo de situação bastante comum nas chanchadas, ao menos desde *Carnaval no fogo*. Nesse filme de Watson Macedo aparece a fusão dos elementos cômicos e musicais com aqueles provenientes do cinema policial, por meio da presença na trama do vilão Anjo (José Lewgoy), líder de uma quadrilha de ladrões de joias. Algo semelhante ocorre em *Aviso aos navegantes* (1950), também dirigido por Macedo e do qual Roberto Farias foi assistente de direção: em meio à comicidade dos personagens de Oscarito e Grande Otelo, do romance entre Anselmo Duarte e Eliana e dos números musicais carnavalescos, há o combate aos planos do vilão Professor Scaramouche (José Lewgoy, mais uma vez), espião infiltrado a bordo do luxuoso navio em que se desenrola a história.

Ainda assim, é possível dizer que a experiência de Farias nas chanchadas foi responsável por seus primeiros contatos, como profissional de cinema, com elementos do *thriller*, que se tornariam recorrentes em seu trabalho subsequente. Um segundo ponto que marca a importância das comédias carnavalescas na formação de Farias como cineasta tem a ver com o aprimoramento do domínio da linguagem cinematográfica, propiciado pelo trabalho no estúdio, em filmes de gênero como esses. Rafael de Luna Freire (2011, p. 112) argumenta nesse sentido, em sua análise do cinema de Farias:

[...] acredito que o aprimoramento do domínio da linguagem narrativa clássica em sua constante renovação e reinvenção – apesar da manutenção de seus princípios básicos – permitiu sim o florescimento de grandes talentos nos anos 1950, com frutos na década seguinte, especialmente no cinema comercial brasileiro (aquele inserido no

uma fisionomia exótica que os grandes brincos, aliados a uma voz invariavelmente estridente, tornavam ainda mais engraçada”.

mercado e objetivando a comunicação com o público), como os de Carlos Manga, Jorge Iieli, Anselmo Duarte ou Roberto Farias. [...] Corrigindo erros e aproveitando avanços de seus antecessores, os pupilos conseguiram ir mais longe que seus primeiros mestres, entre os quais, Fenelon, Burle, Macedo, Paulo Wanderley, Alinor Azevedo, Cajado Filho, entre outros.

Pensando essa questão do domínio da linguagem cinematográfica clássica, pode-se comparar, por exemplo, o clímax de *Pra frente Brasil* – que, conforme discutido no capítulo 1, possui aproximações de *mise-en-scène* com o *western* – com o de *Matar ou correr* – esse uma sátira direta do gênero mais tradicional do cinema norte-americano. É verdade que os momentos decisivos de ambos os filmes têm uma matriz estética comum, já consolidada no cinema dominante de Hollywood. No entanto, é interessante pensar que Farias não precisaria buscar inspiração na cinematografia de outro país para filmar um duelo entre mocinhos e bandidos. Bastaria olhar para uma comédia produzida no Brasil quase trinta anos antes de seu grande filme político, dentro do mesmo estúdio em que ele se formou como profissional de cinema.

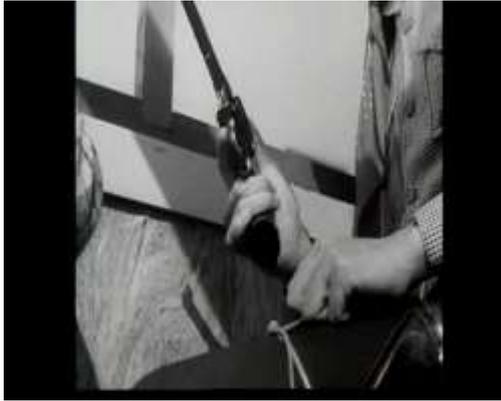
Conjunto de imagens 8: Planos que compõem o epílogo de *Matar ou correr* (1954), de Carlos Manga, marcando a longa espera até o duelo entre o xerife Kid Bolha (Oscarito) e o vilão Jesse Gordon (José Lewgoy)













Emulando a narrativa e as escolhas estéticas de *Matar ou morrer* (*High noon*, 1952), filme de Fred Zinnemann satirizado em *Matar ou correr*, Carlos Manga busca estender ao máximo o tempo da espera pela ação nessa sequência, criando uma longa preparação para o duelo final entre o xerife atrapalhado, interpretado por Oscarito, e o vilão Jesse Gordon (José Lewgoy). É verdade que nessa sequência de *Matar ou correr*, diferentemente do que aconteceria em *Pra frente Brasil*, há a presença de elementos cômicos, como o pavor estampado nos rostos de Oscarito e Grande Otelo, que leva o

primeiro a atrasar o relógio da delegacia para tentar adiar a chegada de seu inimigo. Mas, esteticamente, a construção das duas sequências é bem semelhante: ambas são marcadas pelo uso de montagem alternada, para que o espectador acompanhe, aflito, ações simultâneas envolvendo os mocinhos e os bandidos, que caminham para se encontrarem; ambas também alternam planos abertos, que localizam o olhar do espectador no espaço em que a ação se desenrolará, com planos fechados nos rostos dos atores, ressaltando a tensão experimentada pelos personagens.

No caso de *Pra frente Brasil*, a sequência em questão marca o aguardado encontro entre o vilão do filme, Dr. Barreto, e Miguel, que busca vingar a morte de seu irmão Jofre. Nela, vê-se a chegada do grupo de Barreto ao sítio onde Miguel, Marta e seus filhos, Mariana e outros dois companheiros de guerrilha estão escondidos; a tensão é construída mais uma vez pela alternância de planos, que pontuam a aproximação dos vilões e o cerco que preparam à casa dos mocinhos (que espreitam nas janelas, exatamente como em alguns planos de *Matar ou correr*). Aqui também a espera pelo duelo é prolongada, por meio de um grande número de planos até que a ação tenha início de fato.

Conjunto de imagens 9: Sequência de planos de *Pra frente Brasil* que antecedem o conflito entre o grupo de Dr. Barreto e os personagens Miguel, Marta, Mariana, Ivan e Zé Roberto











Vale destacar que, vinte anos antes de *Pra frente Brasil*, Roberto Farias já adotara estratégia semelhante no epílogo de *Assalto ao trem pagador*, quando Tião Medonho é aguardado pela polícia numa emboscada nas ruas do Rio de Janeiro – emboscada que acaba por feri-lo mortalmente. Trata-se, portanto, de uma estratégia narrativa já dominada por Farias no início da década de 1960, provavelmente aprendida em seu trabalho como assistente de direção não apenas em filmes dramáticos com cenas de ação como *Mãos sangrentas*, mas também nas chanchadas da Atlântida.

Conjunto de imagens 10: Sequência de planos de *Assalto ao trem pagador* (1962), que marcam a espera pelo duelo entre Tião Medonho e a polícia







De volta a *Rico ri à toa*, uma curiosidade que une o primeiro trabalho de Farias como diretor a *Pra frente Brasil* é que na chanchada protagonizada por Zé Trindade também há uma cena de tortura, ainda que dotada de tom bastante diverso ao do filme político lançado nos anos finais da ditadura militar brasileira. Nessa cena, em que um personagem, amigo do protagonista, é pressionado por gângsteres para revelar o paradeiro de seu dinheiro, Farias opta por partir de um plano fechado em seu rosto, que indica o sofrimento decorrente da tortura que está sofrendo, para abri-lo aos poucos e revelar que tal tortura, na verdade, não é propriamente violenta e atentatória contra a vida de sua vítima (como seriam as de *Pra frente Brasil*): consiste em cócegas com uma pena nos pés do sujeito.

Esse tipo de exercício comparativo é interessante para se observar como certos temas, personagens e instituições aparecem ao longo da filmografia de Roberto Farias. Outro filme que pode ser comparado a *Pra frente Brasil* dentro dessa proposta é *Toda donzela tem um pai que é uma fera*, que Farias realizou pouco depois do golpe civil-militar de 1964, retornando ao gênero cômico após o fracasso financeiro de *Selva trágica*.

Toda donzela tem um pai que é uma fera é inspirado em peça de sucesso de Gláucio Gill e acompanha as aventuras de Porfírio (John Herbert) e Joãozinho (Reginaldo Faria), *playboys* da zona sul carioca, solteiros convictos, até que o segundo

passa a se relacionar com uma jovem, filha de um general. Apesar de iniciar sua narrativa num baile de carnaval, o filme tem poucas relações com as chanchadas outrora dirigidas por Farias. Ainda que sem trazer cenas propriamente eróticas, com o ato sexual sendo apenas sugerido, *Toda donzela tem um pai que é uma fera* aborda, por um viés cômico, a vida sexualmente livre da juventude da década de 1960, se aproximando assim das comédias eróticas que fariam enorme sucesso de público na década seguinte. Pode-se inclusive considerar o filme de Farias como um dos propulsores desse gênero, popularmente conhecido como pornochanchada (SMITH, 2011, p. 208).

Três anos depois, no entanto, Farias estreou como produtor numa comédia semelhante a *Toda donzela tem um pai que é uma fera*, que, dirigida por seu irmão Reginaldo Faria, se tornaria o marco inicial da pornochanchada no cinema brasileiro. O filme é *Os paqueras* (1969), também protagonizado por dois galanteadores em busca de conquistas na zona sul do Rio de Janeiro – com a diferença que, aqui, um deles é já um homem adulto, experiente, que funciona como uma espécie de professor para o outro, jovem, afoito, inexperiente. Na parte final da narrativa de *Os paqueras*, a dinâmica de *Toda donzela tem um pai que é uma fera* de certa forma se repete, uma vez que o jovem conquistador se apaixonada pela filha do velho conquistador, com esse último passando a exercer o papel do pai repressor, algo próximo da figura do general do filme de Farias.

Um ponto interessante a se destacar em *Os paqueras* é a presença, ainda que discreta, de discussão política em torno da personagem da filha do velho conquistador, jovem universitária engajada no movimento estudantil. Ela entra em conflito, em diferentes momentos do filme, com os personagens do pai (que se diz prático e objetivo e que acredita que cada um deve se preocupar com seus problemas, aconselhando a filha a fazer sua faculdade sem se preocupar com outras coisas) e do namorado (individualista e desinteressado em participar das lutas dos estudantes). Na fala dos

dois, no entanto, aparecem referências à violência existente na repressão policial ao movimento estudantil – enquanto o pai fala em “pancadarias”, Nonô, o namorado, diz que não vai “pro meio da rua pra levar borrachada, pata de cavalo”. Trata-se de referências breves, marginais ao tema central do filme, mas que revelam o esforço dos irmãos Faria/Farias para falarem de temas candentes na sociedade brasileira do final da década de 1960, presentes no cotidiano da juventude universitária. Inclusive de um tema explosivo como o da violência policial contra as manifestações estudantis. Além disso, a postura dos dois personagens, individualistas e descrentes na efetividade da luta política, se assemelha a de Miguel em *Pra frente Brasil*, que, num primeiro momento, critica a atuação de sua namorada Mariana (“Você pensa que vai resolver todos os problemas do Brasil, não é? A impressão que você me dá é que você quer viver a sua vida inteira como estudante!”), e, posteriormente, se envolve nos embates de seu tempo por motivos puramente pessoais (o desaparecimento de seu irmão).

Toda donzela tem um pai que é uma fera não aborda temas propriamente políticos, mas tem como ponto possível de comparação com *Pra frente Brasil* a presença, em sua narrativa, de personagens militares. No filme de 1982, conforme discutido no primeiro capítulo, o único personagem militar que aparece em cena é o tio de Olga e Rubens, amigos de Jofre, que condena o desaparecimento do sujeito, criticando os excessos que marcavam a vida política do país naquele momento. Em *Toda donzela tem um pai que é uma fera*, há o personagem do pai de Dayse (Vera Vianna), namorada de Joãozinho, general que representa a austeridade militar que ameaça a vida livre dos amigos *bons vivants* e que produz efeito cômico na narrativa a partir desse contraste. Ao final, no entanto, o general se rende aos encantos de Loló (Rossana Tapajós), amiga pouco inteligente dos protagonistas, com quem acaba se casando. O filme promove uma dupla conciliação: enquanto o general se aproxima do

modus vivendi de Joãozinho e Porfírio ao se casar com uma amiga destes, os dois malandros se aproximam da vida “direita” do general, já que Joãozinho se casa com Dayse e Porfírio vai para um mosteiro.

O Exército também tem importância na narrativa de *Roberto Carlos em ritmo de aventura* (1968), primeira parceria de Roberto Farias com aquele que já era, então, o maior astro da música brasileira. O clímax do filme, em que o herói e seus amigos (fardados) enfrentam, com tanques de guerra e tropas militares, os vilões liderados por Pierre (José Lewgoy) parece carregar certa exaltação ao poderio das Forças Armadas. Numa sequência grandiosa, tropas brasileiras surgem em ação, desembarcando numa praia, enfrentando bombardeios, avançando contra o inimigo, saltando de paraquedas (ao que Roberto Carlos reage com admiração) e, ao final, ajudando o herói a derrotar os vilões.

Conjunto de imagens 11: Planos selecionados do grandioso clímax de *Roberto Carlos em ritmo de aventura*, que marcam a participação das Forças Armadas no filme





Para realizar tal sequência, Farias teve de contar com considerável apoio das FFAA, que recebem agradecimentos nos créditos iniciais do filme: são citados o comando do 1º Exército, o Grupamento de Unidades-Escola (GUES), a Divisão Aéreo-terrestre, o comando do Corpo de Fuzileiros Navais, a Força Aérea Brasileira, a Esquadrilha da Fumaça e o general Adalberto Pereira dos Santos, então chefe do Estado-Maior do Exército (no governo do general Artur da Costa e Silva) e que viria a ser ministro do Superior Tribunal Militar (a partir de 1969) e, entre 1974 e 1979, vice-presidente da República, no governo de Ernesto Geisel (sendo, então, filiado à ARENA). Em entrevista concedida para a presente pesquisa, Farias relatou o passo-a-passo até conseguir das Forças Armadas o que pedira para o filme:

[...] Aí o Jean Manzon [fotógrafo e cineasta francês radicado no Brasil] passou o contrato para mim. Engraçado que ele tinha proposto no Exército uma autorização para fazer aquelas cenas [de guerra], mas ele não obteve autorização. E eu por acaso tinha um amigo que morava no prédio onde morava o general que era diretor da Escola

Superior de Guerra. E por aí eu fui abrindo caminho e consegui tudo que ele [Manzon] desistiu de conseguir. E aí fiz os filmes com toda a liberdade, com toda a ousadia também, porque acho que o Brasil não tinha feito um filme com tão grandes atrevimentos. Fazer com avião e paraquedista e não sei mais o quê, tanque de guerra, e eu fui conseguindo fazer isso tudo por milhões de coincidências. Um amigo meu era vizinho de um general que era o diretor geral da Escola Superior de Guerra, através dele eu consegui um bilhete para o 1º Exército. Fui no 1º Exército e consegui que me dessem tudo que eu queria. Me lembro inclusive que tinha lá um coronel que, quando eu fui lá pedir o negócio, o coronel disse assim: “O senhor sabe o que quer dizer NGA?” Eu disse: “Não sei não senhor”. “Norma Geral de Ação. A nossa norma geral de ação é não para tudo quanto é cinema, televisão etc. Mas um momentinho que eu vou falar com o general”. Aí falou com o general voltou vermelho e disse “o general mandou dar o que o senhor pedir”. O general era muito mais inteligente porque nós estávamos em um período de ditadura militar, o general viu nisso uma maneira de fazer uma coisa simpática. Aliás, eu falei isso com o general: “Olha, general, o negócio é o seguinte: se o senhor me der isso aí vai mostrar que o Exército não é isso que todo mundo acha que é. Todo mundo tem medo do Exército. Todo mundo tem medo das represálias, medo de prisão. E acontece o seguinte, o cinema americano está cheio de brincadeiras, você vê moças de biquíni em cima de submarinos com as calcinhas penduradas no varal? Se as Forças Armadas daqui não procurarem se aproximar do povo de uma maneira íntima, como irmãos, o negócio vai ficar muito ruim”. Aí ele mandou me dar as coisas que eu precisava. Ele era um pouco meu vizinho também, eu morava na rua Maria Angélica no Jardim Botânico e ele morava a poucos metros da minha casa. De modo que de alguma maneira ele sabia quem eu era, o que eu pretendia fazer, que eu não ia fazer bobagem. Eu via nisso uma forma de dar valor de produção nos filmes porque a gente não tinha dinheiro. Eu dizia: “cinema americano não compra navio de guerra na hora de fazer um filme. A Marinha tem que ajudar, o Exército tem que ajudar. Se não tiver, não tem filmes dessas áreas.” E acabei conseguindo as coisas que eu queria fazer [...] (entrevista).¹³³

Alguns pontos dessa fala de Farias merecem destaque. Primeiramente, o uso que ele diz ter feito de uma aparente busca dos militares, durante a ditadura, por se tornarem mais próximos da população, por construírem uma imagem positiva junto a ela. Farias teria contribuído para isso através das cenas que compõem o clímax de *Roberto Carlos em ritmo de aventura*, em troca do apoio logístico dado ao seu filme pelas Forças Armadas. Tem-se aqui, portanto, o cineasta colaborando ideologicamente com o regime, que, por sua vez, colaborou materialmente com o cineasta.

¹³³ Entrevista com Roberto Farias realizada no Rio de Janeiro, em 03/12/2015.

Outro ponto interessante se refere a uma relação um tanto casual com figuras do alto comando militar, que teria permitido o acesso a elas. No entanto, é importante destacar que o general Adalberto Pereira dos Santos já ajudara Farias em *Toda donzela tem um pai que é uma fera*, ao disponibilizar cinco tanques que foram usados na sequência do delírio de Porfírio com a obrigação de casar-se (FILME CULTURA, 1970, p. 13). Não fica claro quando essa relação teve início, mas ela revela certo tráfego do diretor nas esferas do poder do regime militar, o que pode ter influenciado, ou avalizado, sua posterior indicação à presidência da Embrafilme, no início do governo Geisel, bem como sua postura relativamente simpática aos militares em *Pra frente Brasil*.

Retornando a *Roberto Carlos em ritmo de aventura*, na verdade o clímax do filme parece inspirado numa sequência de *Help!* (1965), longa-metragem dirigido por Richard Lester e protagonizado pela banda de rock *The Beatles*. Os dois filmes que Lester realizou com os músicos ingleses (*Os reis do iê iê iê/ A hard day's night*, de 1964, e *Help!*), aliás, foram, provavelmente, importantes referências para Farias no trabalho com Roberto Carlos, especialmente em suas duas primeiras parcerias (*Roberto Carlos em ritmo de aventura* e *Roberto Carlos e o diamante cor de rosa*). Jocimar Dias Jr. (2011, p. 201) destaca a aproximação entre os filmes de Farias e Lester, primeiramente, pelo uso de uma decupagem fragmentada, algo próximo do que seria corrente, posteriormente, na linguagem dos videoclipes musicais. E, de acordo com dossiê sobre o cinema de Farias produzido pela revista *Filme Cultura*, em 1970, o diretor já se inspirara em Lester para compor os momentos de humor visual de *Toda donzela tem um pai que é uma fera* (FILME CULTURA, 1970, p. 13).

Em *Os reis do iê iê iê*, Lester acompanha a rotina dos *Beatles*, jovens músicos de rock que só querem se divertir, mas são submetidos a uma rigorosa agenda de

compromissos, da qual tentam a todo custo escapar. O clima leve do filme, o espaço dado aos números musicais e a presença *histórica* das fãs do grupo se repetem em *Roberto Carlos em ritmo de aventura*, ainda que os dois filmes de Farias estejam mais próximos da segunda parceria de Lester com os Beatles, *Help!*. Nela, John Lennon, Paul McCartney, George Harrison e Ringo Starr novamente interpretam a si próprios, mas agora inseridos numa história de aventura, que tem em seu centro um anel que Starr, baterista do grupo, recebeu de uma fã e que é, na verdade, peça importante de um ritual de sacrifício humano realizado por um povo oriental. Como *Help!*, *Roberto Carlos em ritmo de aventura* e *Roberto Carlos e o diamante cor-de-rosa* se filiam ao gênero aventura, envolvendo astros da cultura *pop* em perseguições, tiroteios, embates com vilões mal intencionados e viagens por diferentes partes do mundo. Farias, no entanto, remeteu-se aos filmes de James Bond como principais influências para sua trilogia com Roberto Carlos (entrevista).¹³⁴

Roberto Carlos, seus colegas de Jovem Guarda,¹³⁵ e mesmo os *Beatles*, não foram os primeiros astros da música a buscarem espaço no cinema. Vale lembrar que, em Hollywood, nomes como Frank Sinatra (desde a década de 1940), Bobby Darin (no final dos anos 1950) e Elvis Presley (a partir de 1956) investiram em suas carreiras de ator,¹³⁶ e, no Brasil, diversos músicos populares, sobretudo cantores de samba, foram

¹³⁴ Entrevista com Roberto Farias realizada no Rio de Janeiro, em 03/12/2015.

¹³⁵ Usa-se aqui o termo “Jovem Guarda” para se referir ao estilo musical do *rock n’ roll* brasileiro da década de 1960, cujos principais nomes são Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Wanderléa, Ronnie Von, Jerry Adriani, Wanderley Cardoso, Celly Campelo, Tony Campelo, entre outros. O termo, no entanto, também se refere ao programa de televisão exibido pela TV Record entre 1965 e 1968, protagonizado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa. Sua origem estaria em expressão do revolucionário russo Vladimir Lênin: “pelo sucesso atingido pela canção *Festa de arromba*, de Erasmo Carlos, o nome do programa seria esse, mas ao lembrar de uma frase de Lênin: ‘O futuro pertence à Jovem Guarda porque a velha está ultrapassada’, o publicitário Carlito Maia, da agência de publicidade MM & P resolve dar o nome ao programa de JOVEM GUARDA, por parecer pertinente ao visual moderno que caracterizaria o programa” (PEDERIVA, 2004, p. 124).

¹³⁶ Frank Sinatra foi o mais bem sucedido deles, atuando em filmes de diretores respeitados como Fred Zinnemann (*A um passo da eternidade/ From here to eternity*, 1953), Otto Preminger (*O homem do braço de ouro/The man with the golden arm*, 1955), John Frankenheimer (*Sob o domínio do mal/ The manchurian candidate*, 1962), John Huston (*A lista de Adrian Messenger/ The list of Adrian Messenger*, 1963), Vincente Minnelli (*Deus sabe quanto amei/ Some came running*, 1958), entre outros, chegando a

presença constante nas chanchadas cariocas.¹³⁷ No entanto, esses astros de *rock* dos anos 1960 estão inseridos num processo de consolidação e disseminação da cultura de massa, no que Guy Débord (1997) chamou de “sociedade do espetáculo”. A migração dos cantores da Jovem Guarda para outros veículos de comunicação fez parte de estratégias publicitárias que buscavam tornar suas imagens icônicas, onipresentes, cada vez mais vendáveis, ao mesmo tempo atendendo às demandas do crescente segmento jovem da população brasileira por produtos relacionados ao seu cotidiano. Disseminaram-se não apenas as imagens dos ídolos, mas todo um estilo de vida associado a elas (ZAN, 2013, p. 106).

Nesse sentido, a Jovem Guarda não se restringiu à passagem da música ao cinema,¹³⁸ como também ocupou o espaço da televisão, meio de comunicação que se

ser agraciado com um Oscar de melhor ator coadjuvante em 1954, por seu desempenho em *A um passo da eternidade*, e indicado como melhor ator dois anos depois, por *O homem do braço de ouro*. Mas Sinatra também atuou em filmes mais leves, como os musicais *Marujos do amor* (*Anchors aweigh*, 1945), de George Sidney, *Aconteceu assim* (*It happened in Brooklyn*, 1947), de Richard Whorf, *A bela ditadora* (*Take me out to the ball game*, 1949) de Busby Berkeley, e *Um dia em Nova York* (*On the town*, 1949), de Gene Kelly e Stanley Donen, além de *Onze homens e um segredo* (*Ocean's eleven*, 1960), de Lewis Milestone, *heist movie* (filme de assalto, de golpe) em que Sinatra aparece a frente do famoso *Rat Pack* (grupo de atores e/ou cantores formado por, além de Sinatra, Dean Martin, Sammy Davis Jr., Peter Lawford e Joey Bishop), comandando um plano para roubar cinco cassinos de Las Vegas na noite de ano novo. O *Rat Pack* esteve presente em outros filmes, como no *western* *Os três sargentos* (*Sergeants 3*, 1962), de John Sturges, e no musical *Robin Hood de Chicago* (*Robin and the 7 hoods*, 1964), de Gordon Douglas. O clima de brincadeira e descontração do grupo nesses filmes não difere muito dos com Roberto Carlos e outros membros da Jovem Guarda (que poderia, nesse sentido, ser chamada de “*Rat Pack* brasileiro”), ainda que *Onze homens e um segredo* e esses outros filmes sejam, esteticamente, muito mais clássicos que os protagonizados pelo músico brasileiro.

¹³⁷ O cantor Vicente Celestino é um exemplo, no Brasil, de migração da música para o cinema fora do universo das chanchadas. Ele protagonizou dois filmes inspirados em composições suas: *O ébrio* (1946) e *Coração materno* (1951), ambos dirigidos por Gilda de Abreu.

¹³⁸ Erasmo Carlos esteve no segundo e no terceiro filmes de Roberto Farias com Roberto Carlos, *Roberto Carlos e o diamante cor de rosa* e *Roberto Carlos a 300 quilômetros por hora*. Wanderléia também atuou em *Diamante cor de rosa* e protagonizou o filme *Juventude e ternura* (1968), de Aurélio Teixeira. Diversos nomes da música jovem brasileira do período fizeram participações em outro filme de Teixeira, *Na onda do iê-iê-iê* (1966), protagonizado pelo cantor Sílvio César e pelos “Trapalhões” Renato Aragão e Dedé Santana em sua primeira experiência no cinema. Estão no filme, além de César: os grupos musicais Os Vips, The Brazilian Beatles, Renato e Seus Blue-Caps, The Fevers, Ed Lincoln e Seu Conjunto, Conjunto Castelinho e As Gatinhas, os cantores Wanderley Cardoso, Rosemary, Clara Nunes e Wilson Simonal. Simonal, que não era propriamente parte da Jovem Guarda, protagonizou, alguns anos depois, o filme *É Simonal!* (1970), de Domingos Oliveira. Como Roberto Carlos e Simonal, Jerry Adriani migrou para o cinema como protagonista, dos filmes *Jerry – A grande parada* e *Jerry em busca do tesouro*, ambos de 1967.

tornava hegemônico no Brasil daquele período.¹³⁹ No *Programa Jovem Guarda*, exibido na TV Record entre 1965 e 1968, Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa também lançavam produtos ligados às suas figuras, como roupas e acessórios das recém-criadas marcas “Calhambeque” (nome de uma canção de sucesso de Roberto Carlos), “Tremendão” (apelido de Erasmo Carlos) e “Vandeca” (apelido de Wanderléa) (ZAN, 2013, p. 109).

A estratégia publicitária em torno do *Programa Jovem Guarda*, desenvolvida pela emissora e pela agência Magaldi, Maia & Prospero, constituiu-se num “conjunto de ações empreendidas pelos produtores, envolvendo as mais avançadas técnicas de comunicação de massa da época [...], visando a construção da imagem do animador, cantor e compositor Roberto Carlos” (ZAN, 2013, p. 107). Roberto era vendido como aquele que conciliava a rebeldia juvenil típica do *rock n’ roll* com a boa índole de um devoto de Nossa Senhora Aparecida e São Judas Tadeu (ZAN, 2013, p. 107).

Em depoimento constante na coletânea *Os múltiplos lugares de Roberto Farias* (2011, p. 249), o diretor cita a presença dessa lógica publicitária em seu trabalho com Roberto Carlos, ao dizer que “metade do filme [*Roberto Carlos em ritmo de aventura*], praticamente, foi de *merchandising*. Tinha que ficar inventando soluções pro *merchandising* e naturalmente, com coerência dentro da história”. Farias, no entanto, não pode ser considerado propriamente um opositor a grandes estratégias publicitárias. Há no já citado “Dossiê Roberto Farias”, produzido pela revista *Filme Cultura* em 1970, referência à predileção do cineasta por eventos grandiosos que chamem atenção da mídia para suas produções:

¹³⁹ O sucesso do *Programa Jovem Guarda* fez com que outras emissoras de televisão investissem no gênero. Assim, Jerry Adriani apresentou o programa *Excelsior a Go Go*, na TV Excelsior, e, posteriormente, o programa *A Grande Parada*, na TV Tupi. Ronnie Von, outro astro da *Jovem Guarda*, apresentou *O Pequeno Mundo de Ronnie Von*, na mesma Record de *Jovem Guarda*.

Êste último episódio [mobilização de tanques do exército para a realização de uma cena de *Toda donzela tem um pai que é uma fera*], a vinculação com casos da crônica policial em *Cidade ameaçada* e *Assalto ao trem pagador*, a passagem de um avião através do Túnel Nôvo (Copacabana) no filme seguinte (*Roberto Carlos em ritmo de aventura*), evidenciam – entre outros “achados” – o sentido de promoção que tem sido uma força atuante sobre as bilheterias dos filmes de Farias. Êste tipo de promoção, “criando cobertura de imprensa em torno de um aspecto curioso ou espetacular da produção” conta com o entusiasmo de Farias (FILME CULTURA, 1970, p. 13).

O lançamento de *Roberto Carlos em ritmo de aventura* nos cinemas também foi grandioso, espetacular, “um verdadeiro *happening*”:

A estreia do filme *Roberto Carlos em ritmo de aventura* ocorreu em uma noite de abril de 1968, às 21h30, em um dos maiores e mais tradicionais cinemas da cidade de São Paulo – o Cine Ipiranga, com capacidade para quase 2 mil pessoas. No entanto, havia mais de 3 mil fãs aguardando para ver Roberto Carlos, que só chegou às 23h, sob as luzes de vários holofotes, em um cadilac preto enfeitado com bolas amarelas. Vestindo um blazer azul e uma gravata vermelha berrante, para combinar com uma calça listrada preto e branca, Roberto Carlos fazia uma de suas primeiras aparições em público com Nicinha, que viria a ser sua primeira esposa. [...] Um superlançamento midiático para uma superprodução com padrão internacional (KAHALE, 2011, p. 158).

É interessante verificar a dimensão de um evento como esse, mobilizando uma multidão de jovens fãs de Roberto Carlos – músico associado por parte da esquerda de então à alienação e à massificação cultural – no mesmo mítico ano de 1968, frequentemente lembrado justamente pela mobilização da juventude, mas por causas políticas: no Brasil, esse foi o ano, por exemplo, do assassinato, pela polícia, do estudante secundarista Edson Luís de Lima Souto (em março), que gerou uma série de protestos pelo país, e da Passeata dos Cem Mil (em junho), no Rio de Janeiro, que também contou com grande participação de jovens.

Essa aparente contradição aponta para duas reflexões possíveis: primeiramente, que nem toda a juventude dos grandes centros brasileiros estava, em 1968, engajada politicamente no combate à ditadura, ao contrário do que diz a memória coletiva sobre o

período; mas também é possível, até provável, que jovens presentes no lançamento de *Roberto Carlos em ritmo de aventura* (ou em shows do cantor, ou que tenham ao menos assistido a seus filmes no cinema, contribuindo para torná-los grandes sucessos de bilheteria) também tenham participado de manifestações políticas naquele ano. Parece equivocado cobrar um comportamento monolítico dos atores históricos, de coerência plena nos mais diversos campos da experiência social. E, talvez, ouvir e ver Roberto Carlos e ser politicamente de esquerda no final da década de 1960 não representasse em si uma contradição: vale lembrar que as grandes manifestações de 1968 se fizeram, também (ainda que no Brasil menos que na França, por exemplo), em torno de bandeiras comportamentais e que o *rock n' roll*, gênero musical ao qual Roberto Carlos e a Jovem Guarda eram filiados, esteve ligado diretamente a esse desejo de mudança que mobilizou a juventude desde a década de 1950; além disso, o cantor foi apropriado e defendido, também naqueles anos, por uma das principais vertentes da música contestatória de então, o tropicalismo.

De volta à produção de *Roberto Carlos em ritmo de aventura*, Roberto Farias (apud CHALUPE DA SILVA & NETO, 2011, p. 249) relata que lhe foi imposta uma série de restrições quanto ao tratamento que daria à figura de Roberto Carlos, o que reforça a certeza de que tais filmes seguiam o projeto de construção de uma determinada imagem do cantor: “Roberto Carlos, quando começamos a fazer o filme, me deu uma série de limitações com respeito à estrutura da história. Ele falou que ele não podia amar, não podia beijar, não podia sofrer, não podia uma série de coisas”. Havia, portanto, uma imagem do cantor a ser vendida e consumida por um determinado público, com o qual os filmes deveriam se comunicar de uma determinada forma, seguindo regras estabelecidas previamente.

No entanto, em *Roberto Carlos em ritmo de aventura*, Farias consegue ir além das limitações desse produto e produzir uma obra esteticamente criativa, que dialoga com o que havia de mais moderno no cinema da década de 1960. Kahale (2011, p. 161) destaca o uso da metalinguagem em *Roberto Carlos em ritmo de aventura*, comparando-o ao emblemático *8^{1/2}* (1963), do cineasta italiano Federico Fellini, por trazer para dentro de sua diegese a figura do diretor do próprio filme que o espectador está assistindo. Diretor que, interpretado por Reginaldo Faria, é claramente uma representação do próprio Roberto Farias e que se encontra em crise (como o protagonista de *8^{1/2}*), sem um roteiro para guiar seu trabalho e tendo de lidar com “forças ocultas” que querem interferir em seu trabalho. Dias Jr. (2011, p. 202) destaca que o que Farias faz em *Roberto Carlos em ritmo de aventura* é levar às últimas consequências as brincadeiras metalinguísticas que já estavam presentes nos filmes dos *Beatles* dirigidos por Richard Lester. O próprio Lester, apesar de norte-americano, se tornou nome importante do moderno cinema inglês dos anos de 1960, ao realizar seus dois longas-metragens com os *Beatles*. Sobre *Os reis do iê iê iê*, Mark Cousins (2013, p. 299-300) afirma que o diretor “encheu seu filme de ‘nãos’ estilísticos, coisas que filmes adultos não deveriam fazer, como filmar ao sol de modo que um ‘reflexo’ ou faixa de luz ficasse claramente visível”, exercendo considerável influência estética sobre as comédias britânicas produzidas no restante da década.

Farias também faz uso, em determinado momento do filme, de *jump cuts*, técnica de montagem que consiste em cortes dentro de um mesmo plano e que, tornada célebre por Jean-Luc Godard em *Acosado (A bout de souffle, 1960)*, representou importante ruptura na linguagem clássica do cinema;¹⁴⁰ e ainda brinca com o Cinema

¹⁴⁰ De acordo com Aumont e Marie (2003, p. 265), o *jump cut*, ou “salto”, nasceu no documentário e na reportagem televisiva e “consiste em montar dois planos que são, na verdade, fragmentos da mesma tomada de cena, eliminando uma parte dessa tomada e conservando o que vem logo antes e logo depois. O efeito visual é tocante, sobretudo no caso frequente em que o objeto está centrado em uma ou várias

Novo, ao fazer o personagem do diretor repetir o célebre gesto de Corisco (Othon Bastos) antes da morte em *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha.

Conjunto de imagens 12: comparação entre o uso de *jump cuts* em *Roberto Carlos em ritmo de aventura* (5 primeiros planos) e *Acossado* (7 planos seguintes); comparação entre planos de *Roberto Carlos em ritmo de aventura* (penúltimo plano) e *Deus e o diabo na terra do sol* (último plano)



personagens estáticas: tem-se a impressão de que a personagem ‘salta’ de repente, de maneira mais ou menos acentuada. Esse tipo de *raccord* foi introduzido espetacularmente no filme de ficção por *A bout de souffle* (*Acossado*), de Jean-Luc Godard [...]; ele é considerado um dos elementos estilísticos dos ‘novos cinemas’ da década de 1960”.



Roberto Farias não voltou a romper com a linguagem do cinema clássico nos dois outros filmes que dirigiu tendo Roberto Carlos como protagonista. Em *Roberto*

Carlos e o diamante cor de rosa, há uma rápida referência a outro importante exemplar do cinema moderno da década de 1960, *Pierrot le fou* (1964), de Jean-Luc Godard, no momento em que o vilão Pierre (novamente interpretado por José Lewgoy) amarra bananas de dinamite na cabeça de Erasmo Carlos, imitando clássica cena do filme de Godard. Mas *Roberto Carlos e o diamante cor de rosa* é uma aventura musical de narrativa mais tradicional, na qual Farias não aposta em efeitos metalinguísticos como os de *Roberto Carlos em ritmo de aventura*. Na trama, Pierre e seus seguidores buscam roubar uma misteriosa estatueta adquirida por Roberto, Erasmo e Wanderléa em viagem ao Japão. O uso sistemático de elementos orientais (o gênio japonês, as ruínas fenícias em Israel, a estatueta e o mapa fenícios), simbolizando exotismo e mistério, remete a *Help!*, que tem como vilões os membros de uma seita oriental. Já a presença de um objeto como disparador da trama, como algo desejado pelos personagens do filme, mas de importância pequena para o narrador da história (afinal, o principal interesse de Farias é abrir espaço para as aventuras e canções do trio da Jovem Guarda), se aproxima da lógica do “MacGuffin” frequentemente utilizada por Alfred Hitchcock em seu cinema.

Já em *Roberto Carlos a 300 quilômetros por hora*, pela primeira vez os astros da Jovem Guarda interpretam personagens distantes de suas figuras públicas: no filme, Roberto e Erasmo são Lalo e Pedro, mecânicos humildes que trabalham numa concessionária de automóveis, sendo que o personagem interpretado por Roberto Carlos sonha em se tornar piloto de corridas. Às características do gênero aventura, já comuns nos filmes com Roberto Carlos, *A 300 quilômetros por hora* acrescenta elemento romântico, ao trazer o protagonista Lalo apaixonado pela esposa de seu patrão. Dessa vez, o astro do *rock* brasileiro pôde amar e sofrer numa tela de cinema, num filme que remete em alguns momentos a *Amor a toda velocidade* (*Viva Las Vegas*, 1964), dirigido

por George Sidney e protagonizado por Elvis Presley (DIAS JR., 2011, 201). Nele, o “rei do *rock*” interpreta Lucky Jackson, jovem apaixonado por velocidade que pretende disputar o Grande Prêmio de Las Vegas, mas não tem o dinheiro necessário para adquirir um motor para seu carro. Ao longo da narrativa, Jackson também vive, como Lalo, uma história de amor, ainda que no epílogo de *Amor a toda velocidade* esta se concretize, o que não ocorre no melancólico final de *Roberto Carlos a 300 quilômetros por hora*, em que o personagem de Roberto Carlos termina sozinho, sofrendo.

Em seu filme seguinte, *O fabuloso Fittipaldi*, Roberto Farias voltou a trabalhar tanto com o mundo do automobilismo quanto com uma grande estrela nacional. Em parceria com o então jornalista Hector Babenco, o diretor acompanhou a temporada do piloto de corridas Emerson Fittipaldi na Fórmula 1 em 1972, ano em que seria campeão – tornando-se o primeiro brasileiro a conseguir tal feito. *O fabuloso Fittipaldi* foi a primeira e única experiência de Farias na direção de documentários, mas não deixa de carregar em sua narrativa características comuns ao cinema de ficção do diretor. A montagem das cenas de corrida, por exemplo, imprime a elas um ritmo frenético, que remete ao cinema de ação; o diretor busca criar suspense próprio do *thriller* ao apresentar os riscos do esporte em questão, mostrando casos de pilotos mortos em acidentes nas corridas e ressaltando a tensão experimentada por Fittipaldi na véspera da prova decisiva da temporada, em Monza, na Itália; por fim, Farias cria cenas melodramáticas, com música romântica e câmera lenta, ao abordar a relação entre o piloto e sua esposa, Maria Helena.

A imagem de Emerson Fittipaldi que o filme de Farias busca construir é a de um homem humilde, sonhador, aventureiro, batalhador, um brasileiro como qualquer outro que, por seu trabalho, alcança o topo do mundo no esporte que pratica, tornando-se um herói nacional. É interessante observar a presença em *O fabuloso Fittipaldi* de certos

aspectos de uma ideologia nacionalista, talvez próxima do que propagava a ditadura militar naquele início da década de 1970. Há, em depoimentos e imagens, um movimento de valorização da brasilidade e do que existiria de melhor no país. Ao abordar a migração da avó polonesa de Emerson Fittipaldi para o Brasil, por exemplo, fala-se da atração dela pela própria palavra “Brasil” e a voz em *off* do narrador se refere ao país como sempre tendo sido um sonho para os europeus, enquanto são mostradas imagens de um jogo de futebol e de índios dançando. A música indígena, aliás, surge em cena no momento em que Fittipaldi se sagra campeão do mundo, enquanto o samba, considerado o ritmo por excelência dos brasileiros, é ouvido durante o desfile em carro aberto do piloto no Rio de Janeiro, após a conquista do título. Num outro momento, Emerson Fittipaldi surge em cena vestindo a camisa da seleção brasileira de futebol campeã da Copa do Mundo em 1970 – campeonato que, vale lembrar, teria suas imagens recuperadas e usadas por Farias, com um sentido crítico, em *Pra frente Brasil*.

Carlos Fico (1997, p. 23) destaca que a propaganda da ditadura militar brasileira – realizada pela Assessoria Especial de Relações Públicas (Aerp), entre 1968 e 1973, e pela Assessoria de Relações Públicas (ARP), entre 1974 e 1978 – evitou a todo custo a agressividade nas mensagens políticas que caracterizou outros regimes autoritários, como os fascismos europeus e o Estado Novo brasileiro. Fazendo uso de modernas técnicas de publicidade, a propaganda do regime apostou em peças educativas e que pretendiam parecer apolíticas. Ao mesmo tempo que “civilizavam” um povo considerado inculto pela cúpula do poder, ela exaltava valores que seriam inatos a esse povo e sua história. Os principais tópicos dessa propaganda eram: a referência à singularidade da cultura brasileira, com suas festas populares e mistura de tradições; a ausência de preconceitos, resultado de um amálgama harmônico das três raças formadoras do Brasil; o potencial do país para se tornar uma grande força internacional,

dependendo, para isso, da união do povo, da solidariedade, do amor e do trabalho de cada um.

Na verdade, o rechaço à propaganda estadonovista não foi pleno, uma vez que muitos desses tópicos foram também utilizados pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) da ditadura de Getúlio Vargas (FICO, 1997, p. 34). O que muda é que, no regime militar, há a tentativa de dissociar tais valores da vida política do país: a própria política, em seu sentido explícito, está ausente dessas peças publicitárias e é vista como elemento de desagregação, gerador de desunião num povo propenso à concórdia; os presidentes militares, ao contrário de Vargas, não apareciam na propaganda do regime que encabeçavam.

A vitória da seleção brasileira de futebol na Copa do Mundo de 1970, bem como os dois títulos mundiais de Emerson Fittipaldi na Fórmula 1, em 1972 e 1973, contribuíram para o clima de triunfalismo e otimismo implantado no Brasil do início daquela década, período que também registrava altas taxas de crescimento econômico. Fico destaca a fala do principal dirigente da Aerp, o coronel Octávio Costa, negando que o órgão incentivou essa atmosfera, que teria surgido naturalmente. A Aerp, na verdade, de acordo com Costa, conseguiu levar “a publicidade comercial a utilizar a conquista da Copa como um indicador do sucesso brasileiro” (FICO, 1997, p. 137).

Em dissertação de mestrado sobre a apropriação, pela publicidade comercial, dos valores que a ditadura militar buscava transmitir à população com sua propaganda, o historiador Raphael Oliveira destaca o caso da empresa de ternos Ducal, que, tendo atletas como Pelé e Fittipaldi como garotos propaganda de seus produtos, reproduziria o clima de otimismo do período, em afinação com os propósitos do regime. Ao analisar peça publicitária da Ducal (produzida pela agência Denison, pertencente à própria

empresa) que traz Pelé vestindo um de seus ternos e reproduzindo sua célebre comemoração ao marcar gols em seus jogos, Oliveira (2014, p. 100) destaca que

Ao associar o ato da vitória do rei do futebol com o terno, a agência remete a sensação individual que o comprador teve em um momento para transpô-lo para outro que viabilize a compra do seu produto [...]. É desta maneira, transpondo sensações e relacionando características, que o futebol foi apropriado pela propaganda e pela publicidade, ratificando e catalisando o clima de otimismo.

Cada vez mais conhecido no Brasil, no início da década de 1970, Emerson Fittipaldi participou de propagandas de outras marcas além da Ducal. Em 1973, lançou sua própria marca de óculos escuros, cuja chamada publicitária dizia: “Para você ser igual ao Emerson, só falta a Lotus [equipe de corrida pela qual o piloto brasileiro competia na Fórmula 1]. Óculos você já tem.”¹⁴¹ O esforço aqui é de fazer o usuário dos óculos sentir-se um vencedor como Fittipaldi, o que fica ressaltado na frase que aparece logo abaixo da marca “Óculos Emerson Fittipaldi”: “Óculos para uma geração de vencedores”. Revela-se aí o otimismo do período, que classificava o Brasil como um país de vitoriosos, dentre os quais alguns, como Emerson Fittipaldi, se destacavam na mídia, representando o trabalho e os valores da maioria anônima.

¹⁴¹ Disponível no site da revista *Quatro Rodas*: <http://quatorrodas.abril.com.br/blogs/publicidade-carburada/2014/01/13/emerson-fittipaldi-e-seus-oculos/>. Acesso em: 24 de setembro de 2015.

Conjunto de imagens 13: Peças publicitárias estreladas por Emerson Fittipaldi no início da década de 1970, sendo a primeira dos óculos que carregavam o nome do piloto e, a segunda, campanha da União Cívica Feminina pela segurança no trânsito



Mas a apropriação da imagem de Fittipaldi pelo regime, adequando a imagem do piloto a seus valores e à propaganda da Aerp, foi além: segundo matéria da revista *Veja*, durante as comemorações da Semana da Pátria em 1970, foram distribuídos folhetos nas escolas de Belo Horizonte com imagens do que seria o panteão de heróis da nação, dentre os quais estavam, além de figuras históricas como D. Pedro I, o cientista César Lattes, o cantor Wilson Simonal,¹⁴² a Miss Universo Maria Ieda Vargas, o cineasta

¹⁴² Wilson Simonal tem uma trajetória de vinculação com o regime militar bastante controversa. Grande astro da música popular brasileira na segunda metade da década de 1960, talvez abaixo apenas de Roberto Carlos, Simonal cantou o “Brasil Grande” em músicas como “Brasil, eu fico” (composta com Jorge Ben) e “Que cada um cumpra seu dever”, esteve junto à seleção brasileira de futebol no México, durante a Copa do Mundo de 1970, fez críticas à música engajada de esquerda e, em 1971, envolveu-se num episódio de tortura a seu contador por agentes do Dops, o que acabou por pregar no cantor a pecha de informante do regime no meio musical, destruindo, aos poucos sua carreira. Simonal sempre negou essas acusações. Sobre a figura de Wilson Simonal, ver o livro *Simonal: quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga*, de Gustavo Alonso, o artigo de Alonso *Simonal, ditadura e memória: do cara que todo mundo queria ser a bode expiatório*, na coletânea *A construção social dos regimes autoritários*, e o documentário *Simonal: ninguém sabe o duro que dei* (2009), dirigido por Calvito Leal, Micael Langer e Cláudio Manoel.

Glauber Rocha¹⁴³ e esportistas, como os jogadores da seleção de futebol tricampeã do mundo e Emerson Fittipaldi. Por fim, o piloto participou, como patrono, de campanha educativa em defesa da prudência no trânsito, promovida pela União Cívica Feminina – organização civil que apoiou o golpe de 1964, sendo inclusive uma das organizadoras das Marchas da Família com Deus pela Liberdade. Diz a peça: “Atenção! Devagar! Perigo! Esta é uma advertência do patrono de nossa campanha, Emerson Fittipaldi, a todos os que dirigem: MOTORISTA! Não faça das ruas e estradas uma pista de corridas. Seja prudente, seja RESPONSÁVEL!”.¹⁴⁴ Nesse caso, é possível aproximar a campanha da União Cívica Feminina daquelas patrocinadas pela Aerp com o objetivo de educar o incivilizado povo brasileiro, que devia “aprender certos hábitos, certos comportamentos adequados” (FICO, 1997, p. 133). A respeito dessas campanhas do governo, Fico (1997, p. 134) destaca que eram filmes que “mostravam cenas chocantes, de pessoas feridas em acidentes, sempre lançando mão de recursos técnicos de impacto, como efeitos sonoros de derrapagens e batidas de carros” e que usaram *slogans* que “logo se tornaram conhecidos, como o ‘não faça de seu carro uma arma: a vítima pode ser você’”. A semelhança com a peça estrelada por Fittipaldi é gritante.¹⁴⁵

Entre a participação efetiva e a apropriação de sua imagem pela propaganda, comercial ou não, Emerson Fittipaldi esteve associado aos valores otimistas de um Brasil vitorioso e grande no início da década de 1970, valores caros ao regime militar. Vale destacar que a ditadura frequentemente demonstrava preocupação com a imagem

¹⁴³ Chama muita atenção a presença de Glauber Rocha nesse panteão, considerando que o cineasta baiano, líder do Cinema Novo, era fortemente associado a valores da esquerda, inclusive revolucionária. Pouco depois, em 1971, Rocha partiria para o exílio. Não há na matéria da *Veja* referência aos responsáveis pela confecção dos folhetos.

¹⁴⁴ Disponível no site GP Expert: <http://www.gpexpert.com.br/2013/10/emerson-fittipaldi-x-uniao-civica.html>. Acesso em 24 de setembro de 2015.

¹⁴⁵ As campanhas educativas do governo não se restringiram ao tema da segurança no trânsito, falando também da necessidade da vacinação das crianças, do desperdício e da utilização eficaz dos alimentos, dos cuidados com a limpeza urbana e com a higiene pessoal. Desses dois últimos temas surgiu um célebre personagem da época, o Sujismundo, “cidadão simpático, mas relaxado no que diz respeito à limpeza pessoal e, sobretudo pública. Jogava papel no chão, poluía os ambientes – era um transtorno. Não agia de má fé, mas por desorientação” (FICO, 1997, p. 134-135)

do país no exterior, e, nesse sentido, Fittipaldi (como Pelé), pela projeção que possuía, poderia servir como propaganda positiva do Brasil em outros países. O filme *O fabuloso Fittipaldi*, conforme destacado anteriormente, reforça a associação entre o piloto e os valores do regime, ao apresentá-lo como um herói humilde, cuja glória resulta diretamente de seu incansável trabalho e disciplina. O documentário de Roberto Farias também mobiliza símbolos nacionais (samba, futebol, cultura indígena) e referências que atribuem valor intrínseco ao Brasil (a citação da atração que o nome do país exerceu sobre a avó de Fittipaldi) que o levam a flertar com o ufanismo. Não se trata de acusar o diretor de fazer propaganda para a ditadura, mas parece provável que Farias tenha se aproveitado do otimismo e do triunfalismo reinantes na Era Médici, valores presentes na sociedade brasileira de então, para, como durante quase toda sua carreira no cinema, buscar a comunicação imediata com um público amplo.

Essa busca pelo público foi constante na carreira de Farias e compreendê-la é fundamental para o entendimento de sua trajetória como cineasta, produtor e gestor de políticas de cinema. O próprio diretor reforçou essa característica de seu cinema na entrevista concedida para esta pesquisa:

Olha, eu nunca pretendi fazer um cinema hermético, que fosse uma charada para o público. Ao contrário, eu sempre procurei fazer um cinema claro, de fácil entendimento. E também o cinema que eu fazia era despretenso, um cinema simples, vamos dizer assim. Não simples do ponto de vista técnico, mas simples do ponto de vista da comunicação. Então isso foi uma coisa que eu sempre persegui. Eu nunca procurei fazer um cinema charada, eu sei que muito cineasta procurava se mostrar mais inteligente do que o público, eu procurei sempre o contrário, eu procurei sempre uma comunicação com o público, sempre submetido a ele. Sempre reverenciando ao público, nunca procurei fazer uma coisa que o público não entendesse. Pelo contrário procurei fazer um cinema que o público se sentisse à vontade (entrevista).¹⁴⁶

¹⁴⁶ Entrevista com Roberto Farias realizada no Rio de Janeiro, em 03/12/2015.

Pra frente Brasil, conforme discutido no primeiro capítulo, se aproxima de um conjunto de valores políticos caros, no início da década de 1980, ao governo brasileiro, empenhado naquele momento nos processos de anistia e abertura: a crítica aos extremismos da esquerda e da direita, presente também na justificativa para o projeto de anistia recíproca aprovado no Congresso Nacional em 1979; o esforço por localizar a violência política num passado já encerrado, que guarda pouca (ou nenhuma) relação com o presente, pleno em perspectivas otimistas. No entanto, o filme também se aproxima de outros valores, esses presentes em parcelas da sociedade que se engajavam na oposição ao regime ditatorial: a vontade de lembrar os horrores dos “anos de chumbo” e de denunciar a violência ocorrida havia tão pouco tempo no Brasil, bem como de conformar uma determinada memória sobre o período, que restringia as torturas e assassinatos aos “porões” da ditadura e isentava o homem comum de qualquer conhecimento e responsabilidade por esse passado recente. Nesse sentido, *Pra frente Brasil* é, como *O fabuloso Fittipaldi*, um filme fortemente enraizado em seu tempo.

Equilibrando-se sobre esses diferentes conjuntos de valores, Farias tentou fazer de *Pra frente Brasil* um filme que, no contexto da abertura política, não desagradaria totalmente o governo, dada a moderação dos posicionamentos assumidos na narrativa (vale lembrar que os militares são isentados de responsabilidade pelo que ocorre com o personagem Jofre), conseguindo a liberação para ser exibido nos cinemas; e, ao mesmo tempo, alcançaria o sentimento de revolta do espectador que, naquele momento, se mobilizava pelo retorno à democracia. Daí a surpresa de Farias com a interdição de *Pra frente Brasil* pela Censura, em 1982, o que, no entanto, não impediu que o filme alcançasse os objetivos almejados pelo diretor (ainda que com certo atraso, foi liberado e exibido nos cinemas, obtendo ótimos números de bilheteria e grande repercussão midiática, algo já discutido no primeiro capítulo desta tese).

Após *Pra frente Brasil*, Roberto Farias continuaria em sua busca pela comunicação com largas parcelas do público, tanto em seu trabalho na TV quanto no cinema. A própria migração para a TV (em 1983), que, já havia algum tempo, era o principal meio de comunicação do país, denuncia esse esforço de Farias.¹⁴⁷ Num primeiro momento, o diretor participou de um projeto da TV Globo intitulado *Quarta Nobre*, cujo objetivo era “introduzir de vez na TV brasileira a ideia de telefilme, com um elenco de estrelas da emissora e o comando de profissionais experimentados, com um estreia por semana” (MENDES, 2010, p. 192). Farias dirigiu, primeiramente, três telefilmes para a *Quarta Nobre*: *Mandrake*, *Adeus marido meu* e *O outro lado do horizonte*. Posteriormente, já num formato de episódios mais curtos, devido aos baixos índices de audiência do projeto, o diretor esteve à frente de outros quatro filmes: *A bolsa ou a vida*, *A sorte por um triz*, *Carmen* e *Os demônios do posto cinco*. Essa segunda fase do *Quarta Nobre* foi caracterizada por histórias mais simples, que apelavam para “assuntos mais populares, como a questão das crianças de rua, erros médicos, rachas de automóveis, preconceito racial e divórcio”, num esforço de alcançar o público desejado (MENDES, 2010, p. 194).

Em 1984, Roberto Farias produziu e dirigiu a minissérie *A máfia no Brasil*, na qual ele levou para a TV sua experiência na realização de filmes passados no submundo da criminalidade de grandes cidades (como *Cidade ameaçada* e *Assalto ao trem pagador*), bem como a linguagem própria do *thriller* mesclada a elementos do melodrama (algo presente não apenas nesses dois filmes, mas também em *Pra frente Brasil*, conforme discutido anteriormente).

¹⁴⁷ Na verdade, a primeira experiência de Farias na TV se deu ainda na década de 1960, também na TV Globo, no projeto *Câmara indiscreta*. No já citado dossiê da revista *Filme Cultura* (1970, p. 12) sobre Farias, a migração do diretor para a TV nesse momento é justificada pelo fracasso comercial de *Selva trágica*.

Nas décadas seguintes, Farias continuou ativo na TV Globo, dirigindo episódios de minisséries (*Noivas de Copacabana*, *Contos de verão*, *Memorial de Maria Moura*, *Decadência*, *Brava gente*, *A grande família*, *Sob nova direção* e *Faça sua história*) e do programa *Você decide*, além do telefilme *Menino de engenho* (1995).¹⁴⁸ Sobre *Você decide*, é interessante observar que o programa, no ar entre 1992 e 2000, de certa forma permitiu a Farias atingir o ápice do processo de comunicação com o público, considerando que seu formato previa a interação direta com os telespectadores, que decidiam, votando por telefone, como cada história terminaria.

Cinco anos depois de *Pra frente Brasil*, Farias teve, com *Os Trapalhões no Auto da Compadecida*, sua última experiência na direção de um longa-metragem para cinema. Aqui, mais uma vez, ele retornou à comédia, pela qual já havia passado em diversas funções (assistência de direção, roteiro, direção e produção), comandando uma adaptação do livro *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, ao universo do grupo de comediantes *Os Trapalhões*, composto por Renato Aragão, Dedé Santana, Mussum e Zacarias. *Os Trapalhões* que, presentes na TV e no cinema desde a década de 1960, possuíam um vasto histórico de êxitos de bilheteria,¹⁴⁹ sendo, portanto, muito bem sucedidos na tarefa à qual Farias se dedicou na maior parte de sua carreira: comunicar-se com o público. E a parceria obteve sucesso, com *Os Trapalhões no Auto da Compadecida* obtendo elogios da crítica e alcançando público de 2 milhões, 610 mil e 371 espectadores, ocupando, em levantamento realizado em 2010, o posto de 52ª maior bilheteria do cinema brasileiro e 3ª da filmografia de Farias, atrás apenas de *Roberto*

¹⁴⁸ Informações retiradas do perfil de Roberto Farias no portal Imdb (Internet Movie Data Base): http://www.imdb.com/name/nm0267405/?ref=fn_al_nm_1.

¹⁴⁹ Na lista das 196 maiores bilheterias da história do cinema brasileiro compilada pela revista *Filme Cultura* em 2010, constam 35 filmes protagonizados pelos Trapalhões (ou por ao menos um dos membros do grupo, geralmente Renato Aragão). Destes, *O Trapalhão nas minas do Rei Salomão* (1977), *Os saltimbancos Trapalhões* (1981), *Os Trapalhões na Serra Pelada* (1982), todos dirigidos por J.B. Tanko, e *Os Trapalhões na guerra dos planetas* (1978), de Adriano Stuart, estão entre as 10 maiores bilheterias brasileiras de todos os tempos (FILME CULTURA, 2010, p. 63-65).

Carlos a 300 quilômetros por hora e Roberto Carlos e o diamante cor de rosa (FILME CULTURA, 2010, p. 63-65).

Em crítica publicada na revista *Veja*, quando do lançamento do filme nos cinemas, *Os Trapalhões no Auto da Compadecida* foi elogiado por suas pequenas subversões na fórmula frequentemente utilizada no cinema do grupo, sem descartá-la por completo. De acordo com o texto, Roberto Farias acertou ao abrir mão do mero pastiche de gêneros cinematográficos consagrados para inserir o quarteto num universo previamente existente na literatura e ao tratar Os Trapalhões “mais como atores do que como grupo”:

Os truques histriônicos do grupo, desta vez, estão a serviço de uma história que se quer contar – eles se submetem ao enredo e não mais, como costumava acontecer, irrompem na trama como situações forçadas. E, para melhorar *Os Trapalhões no Auto da Compadecida*, o enredo é de qualidade comprovada (VEJA, 23/06/1987, p. 137).

Farias teria conseguindo, assim, imprimir qualidade artística num filme dos Trapalhões, sem abrir mão totalmente do humor típico do grupo e das características presentes em cada um de seus personagens, àquela altura, já astros do cinema e da televisão nacionais. Nesse sentido, correria um risco calculado, capaz de elevar *Os Trapalhões no Auto da Compadecida* a um patamar diferente do esperado de um filme como esse, mas insuficiente para transformá-lo num fracasso de público. Conforme destaca o crítico, “é preciso ter coragem [...] para mexer numa fórmula tão eficaz e difícil de ser imitada. Sempre se correria o risco de frustrar as crianças, trocando o divertimento certo delas por ousadias de resultado – lucro – duvidoso” (VEJA, 23/06/1987, p. 137).

Foi essa lógica do risco calculado que pautou praticamente toda a carreira de Roberto Farias. Sua fala sobre o cinema dito experimental em entrevista à revista *Filme Cultura*, em 1970, é bem sintomática dessa visão de cinema do diretor:

Eu só levo uma experiência ao público depois que ela convence a mim, a meus colaboradores, às pessoas que me estão mais próximas. Assim como uma nova vacina: não se injeta um produto na carne da criatura humana antes de uma série de análises e testes (FILME CULTURA, 1970, p. 16).

Trafegando por gêneros diversos – o que, a princípio, demonstraria certa inquietação artística –, o diretor sempre buscou dialogar com o cinema e com a política de seu tempo, realizando filmes próximos, estética e tematicamente, de sucessos do contexto de produção de cada um deles e filiando-se a tradições cinematográficas estabelecidas. *Pra frente Brasil*, conforme discutido no capítulo 1, funde o *thriller* político comercial de Costa-Gavras, em alta nas décadas de 1970 e 1980, à onda de produções sobre a ditadura militar no contexto da abertura, mantendo-se num registro naturalista típico do cinema policial brasileiro e americano – o filme ainda foi preparado para lançamento num ano que reunia as primeiras eleições diretas para governadores de estado desde 1965 e uma nova edição da Copa do Mundo de futebol, mistura explosiva (futebol e política) presente na narrativa de *Pra frente Brasil*, o que revela o *timing* comercial de Farias.¹⁵⁰ O mesmo vale para *Cidade ameaçada* e *Assalto ao trem pagador* e a tradição do cinema urbano carioca, para *Selva trágica* e o Cinema Novo, para os filmes com Roberto Carlos e as aventuras de Richard Lester com os *Beatles*, para *O fabuloso Fittipaldi* e a euforia do “Brasil Grande” dos tempos de Médici.

Tal constatação não diminui o valor do cinema de Farias. Como também se buscou discutir neste capítulo, o trabalho dentro de convenções genéricas não necessariamente significa a castração de qualquer criatividade ou potência política dos filmes. O impacto provocado por *Pra frente Brasil* em 1982 e o uso criativo de rupturas com a linguagem clássica do cinema em *Roberto Carlos em ritmo de aventura* são bons exemplos disso. E, como destacado anteriormente em fala de José Carlos Monteiro, a

¹⁵⁰ Devidos créditos à professora Beatriz Kushnir por esse *insight*, trazido à tona por ela em debate sobre *Pra frente Brasil* realizado no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, em 16 de setembro de 2015.

própria aproximação de Farias de cinemas bem-sucedidos comercialmente, em diferentes contextos, e de convenções genéricas estabelecidas permitiu ao diretor um diálogo, de viés contestatório de injustiças sociais e políticas (nos casos de *Cidade ameaçada*, *Assalto ao trem pagador* e *Pra frente Brasil*), com grandes parcelas do público, algo que raramente as vertentes esteticamente inovadoras do cinema brasileiro conseguiram.

No próximo capítulo, discute-se a atuação de Roberto Farias como gestor de políticas para o cinema, buscando entender, primeiramente, até que ponto estas foram pautadas por suas preocupações comunicacionais, bem como se sua passagem por um órgão de Estado, a Embrafilme, durante a ditadura militar se relaciona de alguma forma com as posições políticas assumidas em *Pra frente Brasil*.

4. Roberto Farias e a Embrafilme

Ao discutir as relações entre Estado e produtores culturais ao longo da ditadura militar brasileira, Marcos Napolitano (2011, p. 203) faz referência a dois tipos de políticas culturais do regime: as repressivas, expressas por meio da atuação da Censura, e as proativas, que seriam aquelas relativas ao fomento e ao financiamento de produções artísticas pelo poder público. Roberto Farias estabeleceu, ao longo de sua trajetória profissional, relações intensas com ambas facetas da política cultural ditatorial. No que concerne ao setor censório, Farias ocupou considerável espaço em veículos de imprensa, quando da interdição do filme *Pra frente Brasil*, em 1982, caso analisado no segundo capítulo da presente tese. O episódio foi algo inédito em sua carreira, considerando que todos seus filmes anteriores realizados durante a ditadura militar foram liberados pela Censura sem maiores constrangimentos.¹⁵¹ Já no que diz respeito

¹⁵¹ *Roberto Carlos em ritmo de aventura*, primeiro de três filmes que Farias fez com o astro da música brasileira, não recebeu qualquer restrição censória quando de seu lançamento nos cinemas, sendo classificado como “livre, de boa qualidade e livre para exportação”, sendo muito elogiado, pelos censores, por suas qualidades técnicas: “do ponto de vista cinematográfico, da técnica cinematográfica, é perfeito, com um verdadeiro show do diretor Roberto Faria (sic) e do diretor de fotografia”. *Roberto Carlos e o diamante cor-de-rosa* (1970), segunda parceria entre Farias e o astro da Jovem Guarda, também recebeu classificação livre e foi considerado de boa qualidade e livre para exportação. De acordo com o parecer censório, “a película poderá ser liberada sem restrições etárias, pois (...) sequências são de moldes infantis, sem conclusões violentas ou chocantes”. *A 300 Km por hora*, encerramento da “trilogia Roberto Carlos” de Farias, também foi liberado para todas as idades, sendo classificado como de boa qualidade e livre para exportação. *O fabuloso Fittipaldi* foi liberado para todas as idades, sendo considerado pelos censores como dotado de mensagem positiva, no entanto, não recebeu o certificado de “boa qualidade” por contar com número excessivo de publicidades em suas imagens. Os produtores recorreram da decisão censória, argumentando o óbvio: “é impossível filmarmos as cenas de corridas de automóveis sem que apareçam as publicidades colocadas nos carros, pilotos e autódromos”. *O fabuloso Fittipaldi* recebeu, então, a chancela almejada: foi classificado como filme de boa qualidade e livre para exportação. Há uma única exceção nessa boa relação do cineasta Roberto Farias com a censura entre 1964 e 1973: seu primeiro longa-metragem lançado após o golpe de Estado, *Selva trágica* (1964). Apesar de classificado como de boa qualidade e livre para exportação no ano de seu lançamento nos cinemas, o filme foi proibido para menores de dezoito anos, levando seus produtores a recorrerem da decisão do SCDP. O desenrolar do processo é um tanto confuso, já que *Selva trágica* primeiramente consegue baixar a censura para dezesseis anos – através de decisão do então chefe do SCDP, José Pedro Chediak, que fez uso, para tal, de suas prerrogativas previstas na letra “f” do artigo 3º do decreto 20.493/46: “avocar, para os efeitos de revisão, qualquer matéria afeta às deliberações dos censores, inclusive a já censurada, quando haja manifesto desacôrdo (sic) entre os atos do censor e os preceitos regulamentares e instruções transmitidas” –, mas pouco depois volta ser classificado como proibido para menores de dezoito anos, gerando novo recurso dos produtores e nova redução para dezesseis anos (Acervo DCDP, AN/DF). Assim, todos os filmes dirigidos por Roberto Farias lançados após o golpe civil-militar de 1964 passaram praticamente incólumes pela censura. Nenhum veto, nenhum pedido de corte, nenhuma ressalva grave – no máximo, uma crítica ao excessivo de anúncios publicitários num documentário que aborda um universo no qual a

às políticas chamadas por Napolitano de proativas, Farias presidiu, entre 1974 e 1979, a Embrafilme, estatal de economia mista criada em 1969 – durante o curto governo da Junta Militar, que substituiu o então presidente Arthur da Costa e Silva (afastado do cargo por motivos de saúde). Durante o governo de Ernesto Geisel, justamente os anos da gestão de Roberto Farias, a Embrafilme foi alçada a uma posição de destaque na produção e na colocação do filme brasileiro no disputado mercado cinematográfico.

A criação da Embrafilme não foi exatamente bem recebida no meio cinematográfico brasileiro, sobretudo, por aqueles cineastas ligados ao Cinema Novo que, posteriormente, ganhariam espaço na empresa. Por ter surgido com o objetivo principal de promover, distribuir e difundir o filme brasileiro no exterior (AMANCIO, 2000, p. 23), a classe cinematográfica indignou-se,

Denunciando a inconseqüência de um órgão voltado ao mercado externo, sem que se considerasse a necessidade de expansão do mercado nacional, numa atitude que explicitava também o caráter autoritário da medida, efetivada sem a necessária discussão com os diversos setores da indústria cinematográfica (AMANCIO, 2000, p. 24).

É importante considerar que essa postura crítica dos cinemanovistas, nos primeiros anos da empresa, não está necessariamente relacionada à oposição ideológica desses cineastas, identificados com a esquerda derrotada em 1964, ao regime militar. As críticas ocorrem, principalmente, no sentido de pressioná-lo por mudanças nas relações estabelecidas com a produção cinematográfica. Havia, portanto, por parte dos cinemanovistas, expectativas quanto à atuação estatal no cinema mesmo durante a ditadura.

Na verdade, desde a década de 1950, um grupo de cineastas, ao qual se incorporaria posteriormente aqueles ligados ao Cinema Novo, demandava uma postura

publicidade tem presença forte, engano que foi rapidamente resolvido com recurso à decisão dos censores, ou uma classificação indicativa de 18 anos, reduzida para 16, após recurso dos produtores.

mais ativa do Estado no cinema brasileiro, fosse no financiamento, produção e distribuição dos filmes, fosse na proteção legal no desigual mercado cinematográfico nacional, do qual as produções estrangeiras, sobretudo norte-americanas, ocupavam considerável fatia. Esses cineastas pensavam nas possibilidades de criação de uma indústria cinematográfica brasileira, fortemente apoiada pelo Estado, ainda que realizada pela iniciativa privada, para fazer frente à concorrência estrangeira. Por vezes, aparecia, nas propostas de alguns deles, como Alex Viany e Nelson Pereira dos Santos, também a defesa de um cinema de conteúdo “verdadeiramente nacional”, que tratasse de temas genuinamente vinculados à realidade do povo brasileiro (RAMOS, 1983).

A luta por uma indústria cinematográfica nacional, formada na associação entre produtores (iniciativa privada) provedores e Estado protetor, continuou a ser travada nas décadas seguintes por cineastas diversos, cinemanovistas à frente, mas não somente eles. José Mário Ortiz Ramos (1983) classifica esse grupo como “nacionalista”, em contraposição a outro grupo, caracterizado como “universalista”, pois mais aberto à entrada maciça do capital estrangeiro no cinema brasileiro e, portanto, pouco afeito à criação de obstáculos aos setores exibidor e distribuidor, os maiores interessados em evitar qualquer iniciativa estatal que inibisse de alguma forma a presença do filme estrangeiro no Brasil. Estética e tematicamente, essa segunda vertente não estava preocupada em produzir segundo valores e características supostamente brasileiras, optando por histórias e personagens tidos como de apelo universal. Nesse sentido, sua figura de proa foi o cineasta paulista Walter Hugo Khouri, duramente combatido pelos adeptos do Cinema Novo e frequentemente acusado de *alienado* e de tentar copiar o estilo do sueco Ingmar Bergman, com filmes focados nos dramas existenciais de personagens burgueses.

Também desde a década de 1950, num momento de crise do grande empreendimento cinematográfico privado brasileiro, a Vera Cruz, o Estado esteve mais presente no cinema, criando órgãos responsáveis por atuar nesse campo. O GEIC (Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica), criado em 1958, no governo de Juscelino Kubitschek, foi um primeiro movimento, ainda tímido, nesse sentido, resultado do diálogo desse grupo de cineastas “universalistas” com o Estado.

A vertente “universalista” continuou à frente das relações entre campo cinematográfico e Estado na década seguinte, em que foram criados outros três órgãos: o GEICINE (Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica), em 1961 (governo Jânio Quadros); o INC (Instituto Nacional de Cinema), em 1966, já no governo ditatorial do general Humberto Castelo Branco; e a Embrafilme, em 1969. Concomitantemente, os “nacionalistas” seguiram atuando às margens do Estado, defendendo um controle maior deste sobre o mercado no intuito de viabilizar o crescimento do cinema brasileiro – tanto no número de filmes produzidos, quanto no público alcançado – e o investimento na produção de filmes ligados à cultura nacional e popular.

Um ponto importante a se destacar é que, se os esforços do GEIC e do GEICINE eram ainda pequenos, pouco efetivos ao desenvolvimento de uma indústria cinematográfica brasileira, o mesmo não se dava com o INC, criado por um governo que não apenas mostrava maior capacidade de centralização das decisões que os anteriores – tratava-se de uma ditadura, afinal –, como também se revelava preocupado com o campo cultural, “procurando conjugar o domínio pela força com uma pretendida hegemonia” (RAMOS, 1983, p. 54). A criação do INC e do Conselho Federal de Cultura, também de 1966, são sintomas disso:

O Estado resolvera assumir e administrar de forma centralizada os problemas do campo cinematográfico, mas esta decisão só chegava numa época em que a crise política do período 60-64 já estava superada, em que uma decisão pelo alto se tornava possível. 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, seguia 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 co-produções com empresas estrangeiras, e medidas modestamente disciplinadoras da penetração do filme estrangeiro (instituiu-se uma contribuição para o desenvolvimento da indústria cinematográfica, calculada sobre a metragem dos filmes impressos que entrassem no país). Uma leitura do projeto e exposição de motivos do INC revela a docilidade e extremo cuidado com que era tratada a questão de um possível cerceamento do cinema estrangeiro, sendo que ‘mercado aberto’ e ‘política liberal’ eram as tônicas repisadas (RAMOS, 1983, p. 53).

Tinha-se, então, um Estado com a capacidade de intervenção no campo cinematográfico pretendida pelos cineastas “nacionalistas”, um órgão, criado por esse Estado, com a incumbência de tocar o projeto de industrialização do cinema brasileiro, no entanto, controlado pelos “universalistas”, o que gerou protestos veementes de profissionais ligados ao Cinema Novo, como Glauber Rocha e o produtor e fotógrafo Luiz Carlos Barreto. Temia-se, portanto, uma realidade em que “as antigas reivindicações nacionalistas [estavam] sendo encampadas pelo Estado ditatorial, e tendo como núcleo dirigente o polo universalista”. Nesse sentido, as críticas miravam principalmente a falta de participação dos cineastas “nacionalistas” na formulação do INC, a abertura da produção cinematográfica brasileira ao capital internacional (críticas direcionadas diretamente ao grupo “universalista” no comando do órgão) e aos riscos do dirigismo estatal (aqui sim um receio diretamente ligado ao caráter conservador da ditadura militar brasileira, no sentido de um possível direcionamento temático reacionário do cinema nacional). Ao mesmo tempo, alguns cineastas também vinculados ao Cinema Novo, como Gustavo Dahl e Maurice Capovilla, chegaram a defender o novo órgão, ainda que fazendo pequenas restrições (RAMOS, 1983, p. 51-52). O que se observa por parte desse grupo “nacionalista” é, mais que uma crítica

radical a qualquer medida para o cinema proveniente do Estado brasileiro num contexto de ditadura militar, um desejo de aproximar-se do Estado, de penetrar nele, de exercer algum grau de controle sobre suas políticas para o campo cinematográfico. O projeto “nacionalista”, ligado ao Cinema Novo, ainda considerava o Estado, mesmo que ocupado por um regime ditatorial e conservador, peça central para sua efetivação.

Foi no governo do general Emílio Garrastazu Médici (1969-1974), responsável pelo período mais duro do regime militar (correntemente lembrado como os “anos de chumbo” da ditadura), que os cinemanovistas lograram aproximar-se do Estado, num momento em que o INC era comandado por Ricardo Cravo Albin, figura próxima ao grupo. Nesse mesmo período, a gestão de Jarbas Passarinho no Ministério da Educação e Cultura buscou incorporar à sua agenda valores defendidos até então pelos cineastas “nacionalistas”, o que permitiu uma aproximação maior entre Estado e cinemanovistas. A “desalienação” e a defesa da cultura brasileira, desembocando na luta contra o “colonialismo cultural”, pensadas num formato esvaziado de qualquer ideia de conflito de classes, apareciam no discurso de Passarinho – num momento em que parcela do próprio Cinema Novo (Cacá Diegues, Nelson Pereira dos Santos, Gustavo Dahl) se autocriticava, problematizava sua postura anterior, tida como sociológica e paternalista na relação com o popular, e apontava para rumos “antropológicos”, no sentido de realizar filmes que compreendessem de fato as práticas e costumes dos grupos sociais explorados e marginalizados no Brasil (RAMOS, 1983, p. 123-132).

Um primeiro exemplo nesse sentido é *O amuleto de Ogum* (1974), de Nelson Pereira dos Santos, filme coproduzido pela Embrafilme que, ao mesmo tempo que se enquadra no gênero policial, narra uma história mergulhada em crenças religiosas afro-brasileiras, na qual o protagonista com o “corpo fechado” enfrenta uma quadrilha de criminosos que deseja eliminá-lo. A realização de *O amuleto de Ogum* resultou de um

esforço de reflexão do diretor em torno da relação do cineasta/intelectual com a cultura popular, rompendo com o paternalismo que, para Nelson, caracterizou a primeira fase do Cinema Novo. Adotava-se agora uma postura “despida de pré-noções” da cultura popular, com a produção do filme sendo precedida de extensa pesquisa sobre o universo da umbanda, “indo desde informações teóricas para a elaboração do roteiro até a procura de uma vivência junto a pais-de-santo” (RAMOS, 1983, p. 128-129). Nelson continuou nesse caminho em seu filme seguinte, *Tenda dos milagres* (1977), baseado no livro homônimo de Jorge Amado e também inserido na temática das religiões de matriz africana. Radicalizou ainda a proposta de aproximação dos valores populares em *Estrada da vida* (1981), cinebiografia da dupla sertaneja Milionário & José Rico, protagonizada pelos próprios cantores. Nesse filme, o cineasta se apropriou de uma cultura frequentemente depreciada pelas esquerdas brasileiras, pois associada ao arcaísmo rural e, simultaneamente, ao mundo do consumo de massas (e *Estrada da vida* acompanha justamente a trajetória de Milionário & José Rico na busca pelo sucesso comercial).

De Cacá Diegues, pode ser citada sua aproximação às práticas culturais ligadas ao Carnaval, em filmes como *Quando o Carnaval chegar* (1972) e *Xica da Silva* (1976). O primeiro é um musical carnavalesco, o que o aproxima da tradição das chanchadas, protagonizado por três cantores da MPB: Chico Buarque, Nara Leão (então esposa de Diegues) e Maria Bethânia. *Quando o Carnaval chegar* é marcado por grande valorização do Carnaval como festa essencialmente popular, momento de libertação em que o povo toma para si o espaço das ruas. Nesse sentido, o filme permite comparação bastante produtiva com o curta-metragem de Diegues que compõe *Cinco vezes favela* (1962), *Escola de samba alegria de viver*, no qual tal festa era apresentada, em parte, como *alienante*. Já *Xica da Silva* tem, de acordo com o próprio diretor, sua narrativa

estruturada segundo um desfile de escola de samba, em que “várias alas temáticas se sucedem” em cena (DIEGUES, 2014). Outro filme do período dirigido por um cinemanovista e que tem o Carnaval como um de seus temas é *A lira do delírio* (1978), de Walter Lima Jr.

Por fim, vale citar os filmes de valorização da cultura indígena produzidos nesse início da década de 1970, como *Uirá, um índio em busca de Deus* (1973), de Gustavo Dahl, cuja narrativa, baseada em relato antropológico de Darcy Ribeiro, é estruturada numa lógica própria da cosmogonia indígena, uma vez que acompanha a jornada de seu protagonista ao encontro de uma divindade de sua cultura; e *Como era gostoso o meu francês* (1971), novamente de Nelson Pereira dos Santos, inspirado em textos de viajantes europeus que passaram pelas Américas no período colonial e que acompanha a lógica do ritual antropofágico dos tupinambás.

Segundo o então ministro Jarbas Passarinho (apud RAMOS, 1983, p. 92):

A cultura ideal para mim seria aquela que não alienasse as pessoas, no sentido de não ser dissociada da realidade brasileira e que, em termos nacionais, sirva para a afirmação do próprio país. (...) Eu penso que ela satisfaz o que é fundamental na crença da nacionalidade. Ela não pode ser importada, não pode ser uma forma de colonialismo cultural, como vivemos por muito tempo neste país.

Parece surgir então uma possibilidade de afinidade ideológica entre cinemanovistas e governo ditatorial, considerando o desejo deste último de consolidar uma indústria cinematográfica brasileira, num contexto de nacionalismo e euforia econômica, e a antiga batalha dos primeiros na defesa do filme nacional diante da força mercadológica do cinema estrangeiro e pela conquista do público. E essa aproximação se iniciou no governo Médici, ainda que sua consolidação tenha se dado posteriormente, já com Geisel na presidência e Ney Braga no MEC:

No transcorrer do governo Médici, vai delinear-se, portanto, de forma mais substantiva a política cultural do Estado. Das declarações de

princípios, sugestões e indicações generalizantes caminha-se para uma concretização mais nítida de uma pretendida ‘cultura brasileira’. A questão cultural passa a ser pensada e formulada mais sistematizadamente, e esboçam-se as transformações estruturais dos órgãos estatais encarregados de implementar uma política de cultura. É criado um organismo centralizador como o DAC (Departamento de Assuntos Culturais), ao qual se subordinariam museus, bibliotecas e o Serviço Nacional de Teatro, e se vinculariam, resguardada sua autonomia, o INC e a Embrafilme (e posteriormente a Funarte, criada em 1975).¹⁵² O Estado assume assim, gradativamente o papel de organizador da cultura (RAMOS, 1983, p. 108-109).

Em entrevista à historiadora Beatriz Kushnir, ao relatar o processo de sua nomeação para o cargo de diretor-geral da Embrafilme, Roberto Farias fez referência a essa relação de proximidade do cinema de esquerda, e do campo da cultura em geral, com o governo de Médici e a gestão de Passarinho:

Já numa gestão passada, do Médici, nós tivemos alguns contatos com o ministro da educação que era o Passarinho e o Passarinho tinha muita, vamos dizer, muito respeito... porque a área da educação, curiosamente, mesmo durante o período da ditadura, procurava uma forma de dialogar com os intelectuais, com as artes etc. Porque eles sabiam que por aí podia vir um desgaste muito grande para o governo militar, né? Então eles sempre procuraram uma maneira de sufocar o mínimo possível essa área, quer dizer, era, o sufoco maior era na área do jornalismo e no caso do cinema, muito mais a questão do sexo, a questão da pornochanchada (Acervo AGCRJ, 31 de agosto de 1999).

A fala de Farias aponta para uma postura de certa forma amedrontada do governo perante os intelectuais e artistas, com a gestão Médici/Passarinho buscando o diálogo com estes para evitar o recrudescimento da resistência aos militares no campo cultural. Em sua análise, José Mário Ortiz Ramos (1983) não fica muito distante dessa interpretação, destacando o esforço da ditadura por controlar os setores politicamente mais radicais do cinema. Não é exatamente esse tipo de relação encontrado quando se analisam algumas fontes do período. Em reunião da diretoria da Embrafilme no início de 1974, por exemplo, Farias (então presidente do Sindicato Nacional da Indústria

¹⁵² O DAC exerce, nesse momento, portanto, função próxima àquela exercida posteriormente pelo Ministério da Cultura, que se desmembra do MEC somente no governo Sarney (1986-1990). O diretor do DAC na gestão de Ney Braga no MEC é Manuel Diegues Jr., pai de Cacá Diegues.

Cinematográfica), acompanhado de Luiz Carlos Barreto (representante da Associação dos Produtores Cinematográficos), propôs que o prêmio concedido pela Embrafilme a filmes baseados em obras literárias brasileiras passasse a ser chamado de Prêmio Ministro Jarbas Passarinho, pela

especial atenção dedicada ao cinema brasileiro pelo [então] senador, através do apoio ao I Congresso da Indústria Cinematográfica Nacional, da viabilização do Projeto Brasileiro de Cinema atendendo à classe no estímulo e incremento da produção cinematográfica, tais como a redução dos juros de financiamento, aumento dos prazos para amortização, aumento dos tetos de financiamento, criação da co-produção, da Distribuidora, da realização de estudos que permitirão a criação de um órgão único do governo, que centralizará as diretrizes da indústria, evitando distorções e pulverização de recursos financeiros e humanos (AMANCIO, 2000, p. 38-39).

Haveria nessa proposição um sentido de bajulação ao ex-ministro Passarinho? Ou talvez seja mais interessante enxergá-la como um reconhecimento de fato, por Farias e Barreto, da importância da atuação de Passarinho na defesa do cinema brasileiro? De qualquer forma, ela parece revelar, mais do que um grande poder de pressão dos cineastas sobre um governo supostamente amedrontado, a existência de sintonia entre as partes.¹⁵³ E nos anos seguintes, durante a passagem de Farias pela direção da Embrafilme – que, em 1975, foi reorganizada, incorporando as funções e o patrimônio do extinto INC e passando seu capital de seis para oitenta milhões (RAMOS, 1983, p. 133) – os cinemanovistas se aproximaram cada vez mais do governo, por vezes ocupando cargos neste (Gustavo Dahl, por exemplo, se tornou superintendente de comercialização na gestão de Farias), tendo seus filmes coproduzidos e/ou distribuídos pela empresa estatal e se colocando como forte grupo de pressão sobre as decisões tomadas no interior desta (AMANCIO, 2000).

A aproximação entre cineastas de esquerda, ligados ao Cinema Novo, e o governo Médici, na gestão de Jarbas Passarinho no MEC, raramente é lembrada quando

¹⁵³ Na mesma ata, analisada por Amancio, é feita referência ao apoio dado pelo cinemanovista Nelson Pereira dos Santos à proposição de Farias e Barreto (AMANCIO, 2000, p. 38-39).

se fala da produção cinematográfica do período. Ela não aparece, por exemplo, nas memórias de Cacá Diegues sobre o período. Para Diegues, antes de Geisel, a relação entre cinemanovistas e ditadura se resumiu à perseguição política e cultural. O cineasta faz referência, inclusive, a uma lista que lhe teria sido mostrada por Walter Graciosa, diretor geral da Embrafilme entre 1969 e 1974, contendo nomes de cineastas que, por razões políticas, estavam impedidos de obter qualquer tipo de benefício oriundo da estatal, sendo todos eles ligados ao Cinema Novo (DIEGUES, 2014).¹⁵⁴

Ainda que de fato a força dos cinemanovistas na Embrafilme só tenha se confirmado no governo seguinte, sob a direção de Roberto Farias, e que, até então, a disputa com os “universalistas” pelo controle das estatais responsáveis pelo cinema tenha apontado para uma vantagem destes últimos sobre os “nacionalistas” do Cinema Novo, a construção por Diegues de uma ruptura drástica entre os dois momentos (gestão Médici/Passarinho *versus* gestão Geisel/Ney Braga) revela um exercício de memória bastante comum quando se aborda o período mais duro da ditadura brasileira. Trata-se do apagamento das relações da sociedade com um regime frequentemente lembrado pela barbárie das torturas e assassinatos cometidos por seus agentes. O governo Médici, nessa memória, foi vivido pela maior parcela da sociedade como “anos de chumbo”, enquanto apenas para as elites econômicas e políticas, beneficiadas pelo “milagre econômico” e pelo poder, aqueles foram “anos de ouro”.

Pesquisas recentes vêm mostrando que essa questão é mais complexa e que, na verdade, boa parte dos brasileiros, inclusive artistas, aderiram, em maior ou menor medida, à euforia do “Brasil grande” de Médici, do país que caminhava para a frente se

¹⁵⁴ Glauber Rocha (1981, p. 336), por sua vez, reconheceu o papel exercido por Jarbas Passarinho na abertura do diálogo entre Cinema Novo e Estado: “[...] a *Revolução de 1964* não fechou o Diálogo, antes o abriu, daí o Ministro da Educação e Cultura de Médici, Jarbas Passarinho ter iniciado contatos com o Cinema Novo que resultaram não só nas grandes medidas legislativas de proteção do mercado, quanto na Constituição da Embrafilme, antes apenas um Departamento de Exportação do INC, criada pelos fracassados aventureiros da Vera Cruz”. Esse trecho faz parte do texto *Embrafilme em ritmo de aventura*, escrito em 1977 e publicado posteriormente como parte da coletânea *Revolução do Cinema Novo*.

aproximando da vocação de grandeza que supostamente possuía (ALONSO, 2015). No cinema não foi diferente. A análise do filme *O fabuloso Fittipaldi*, no capítulo anterior, aponta justamente para a apropriação por Farias de valores próprios do Brasil do “milagre”. E para Antônio César Costa (apud AMANCIO, 2000, p. 72), diretor administrativo da Embrafilme na gestão de Farias, a euforia dos cineastas de esquerda com a estatal, com a possibilidade de, por meio desta, se criar uma forte indústria cinematográfica brasileira, também fez parte da “onda otimista” daquele período.

4.1. A gestão de Roberto Farias na Embrafilme (1974-1979) e as relações entre Estado, cinema e mercado no Brasil durante a ditadura

Roberto Farias assumiu a direção geral da Embrafilme em 1974, no início do governo Geisel. De acordo com Cacá Diegues, Farias, então presidente do Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica, surgiu como um dos nomes possíveis pensados pelo campo cinematográfico, diante do movimento de aproximação feito pelo governo.

Diegues (2014, p. 361) relata o passo a passo desse processo de escolha:

Pusemos a recém-formada Abraci [Associação Brasileira de Cineastas] e o SNIC [Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica] para discutir o que estava acontecendo [oferta do governo de que a direção da Embrafilme fosse ocupada por um profissional do meio cinematográfico]. Desses encontros corporativos, os cineastas acabaram apoiando a proposta de apontar um deles para presidir a Embrafilme. Indicamos três nomes: Nelson Pereira dos Santos, Luiz Carlos Barreto e Roberto Farias. Pouco depois, meu pai [Manuel Diegues Jr., diretor do DAC] voltava a nós com a notícia de que Ney Braga escolhera Roberto Farias para dirigir a empresa.

O relato de Farias sobre sua nomeação não difere muito do de Diegues, ainda que ele não se recorde da existência de outros nomes possíveis para ocupar o cargo. Farias (Acervo AGCRJ, 31/08/1999) destaca a importância de seu relacionamento prévio com o novo ministro da Educação e Cultura, Ney Braga, para a escolha de seu nome:

Mas quem me indicou, foi o seguinte, o Doutor Diegues, que é o pai do Cacá Diegues, ele era um funcionário da área cultural do Ministério da Educação. Ele me indicou a Ney Braga, Ney Braga me indicou ao Geisel, e o Geisel me nomeou. Então quer dizer, era a indicação do Ministério da Educação para a Presidência da República e a nomeação era feita diretamente pelo presidente. Mas o fato é o seguinte: eu já conhecia Ney Braga de... Porque quando era governador do Paraná, por dois anos seguidos ele me premiou com o prêmio governador do estado do Paraná e tal. Então um dia eu encontrei com ele, antes de ser nomeado, eu encontrei com ele em Brasília, por coincidência, no aeroporto. E ele estava exatamente pensando em quem iria nomear pra Embrafilme. E eu conversei com ele, eu era presidente do sindicato dos produtores, e aí falei com ele: “olha, ministro, por favor, ouça a classe, veja direitinho, pensa num nome bom etc. e tal”. Mas ao mesmo tempo havia essa indicação do meu nome. [...] Agora, sempre houve, quando tem vacância em algum lugar, sempre tem candidato. Eu sinceramente não me lembro de nenhum. Mas sempre os profissionais do cargo público que ficam assediando, buscando ser nomeado etc. É, mas eu não lembro de nome nenhum não, não sei se houve... Acho que disputa mesmo não houve, porque meu nome foi aceito imediatamente.

Na entrevista que concedeu para a presente pesquisa, Farias justificou a aceitação do seu nome pela sua moderação política, característica que faltaria aos membros do Cinema Novo e que os impediria, portanto, de ocupar tal cargo:

Eu nunca fui um revolucionário, ao menos eu nunca fui um ativista. Então, como eu não fiz a faculdade, eu não tinha aqueles amigos que eram mais visados pela política, pelo governo, pela ditadura militar. Eu era um cara que tinha sido secretário do sindicato dos produtores, tinha sido presidente do sindicato e cineasta sem grandes agressões ao governo, ao Estado, não era de dar entrevista metendo o pau em ninguém, então eu era a pessoa ideal porque eu era uma pessoa confiável, digamos assim. Confiável por ambos os lados, tanto do lado do governo, que não via em mim nada de estranho, como dos meus colegas, meus amigos de cinema que me conheciam e sabiam do meu caráter (entrevista).¹⁵⁵

Em seu discurso de posse na direção geral da Embrafilme, em 19 de agosto de 1974, Farias (FILME CULTURA, 1974, p. 1-2) destacou o papel do cinema no momento modernizante vivido pelo país, buscando a síntese entre as características que seriam próprias de uma cultura brasileira genuína, a ser preservada, e os ganhos de desenvolvimento de períodos recentes:

¹⁵⁵ Entrevista realizada no Rio de Janeiro, em 03/12/2015.

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.

Simultaneamente, a fala de Farias manteve um pé no pensamento da corrente cinematográfica “nacionalista”, defendendo a “cultura nacional” perante os riscos desagregadores da modernização do país – deduz-se daí a necessidade de proteção do cinema brasileiro contra a penetração do filme estrangeiro –, e se afinou ao discurso oficial, que definia essa cultura de maneira unificada, eliminando referências a conflitos de raça ou classe. Vale lembrar que se trata de um discurso corrente na propaganda do regime, produzida pela Aerp ao longo do governo Médici, conforme já discutido. E foi essa mesma matriz de interpretação do que seria a cultura brasileira que esteve na base da Política Nacional de Cultura (PNC), lançada pelo governo em 1975.

Ao falar em “um cinema estreitamente ligado às tarefas nacionais de construção de um país independente”, Farias novamente se colocou em dupla sintonia com cinemanovistas e Estado ditatorial. Se os primeiros defenderam, desde os primórdios do movimento na década de 1960, uma “real independência do Brasil” diante do imperialismo econômico e cultural norte-americano, fundando aí as bases de seu nacionalismo, a ditadura também se apropriou da ideia de realização de uma “nova independência” do país, agora econômica, no contexto das comemorações pelo sesquicentenário da ruptura de D. Pedro I com Portugal – ideia afinada com a ideologia, típica da Era Médici, de um “Brasil grande”, potência emergente que enfim assumia o papel que lhe fora destinado (CORDEIRO, 2015). Aqui se percebe, por meio de Farias e da Embrafilme, novamente a aproximação do campo cinematográfico brasileiro de valores cultivados pela ditadura militar em seus anos mais violentos.

Na direção geral da Embrafilme, Roberto Farias se fez, portanto, ponte fundamental entre o Cinema Novo brasileiro, ou seus principais remanescentes, e o Estado. E de fato muitos profissionais de cinema ligados ao movimento, como Cacá Diegues, Arnaldo Jabor, Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Luiz Carlos Barreto (e seu filho cineasta Bruno Barreto), Paulo César Saraceni, Ruy Guerra, Alex Vianny, Walter Lima Júnior, Zelito Viana e Glauber Rocha foram contemplados, ao longo da gestão de Farias, com recursos da estatal, seja para financiamento, coprodução ou distribuição de seus filmes. Vale analisar cada um dos casos, de acordo com dados trazidos por Amancio (2000, p. 133-179).

Cacá Diegues: *Xica da Silva* (1976) e *Chuva de verão* (1978) foram coproduzidos e distribuídos pela Embrafilme durante a gestão de Farias. *Bye Bye Brasil* (1980) também foi distribuído pela empresa. Entretanto, como, nos dados levantados por Tunico Amancio, o contrato de distribuição do filme data simplesmente de 1979, ano em que Farias foi substituído por Celso Amorim, fica a dúvida sobre em qual gestão teria se dado a assinatura. Ainda de Diegues, *Joanna Francesa* (1973) passou a ser distribuído pela estatal em 1978. Vale destacar que Diegues teve um filme seu, *Os herdeiros* (1970), financiado com recursos do INC, ainda no governo Médici.

Arnaldo Jabor: *O casamento* (1976) foi distribuído e *Tudo bem* (1978) distribuído e coproduzido pela Embrafilme na gestão de Farias. Outros filmes de Jabor também passaram a ser distribuídos pela estatal nesse período. Foram eles: *O circo* (1965), *A opinião pública* (1967) e *Toda nudez será castigada* (1972). *Pindorama* (1970) recebeu, ainda no governo Médici, recursos do INC e da Embrafilme.

Nelson Pereira dos Santos: o único filme realizado por Nelson Pereira dos Santos durante a gestão de Farias na Embrafilme foi *Tenda dos milagres* (1977), distribuído pela estatal. Contudo, o cineasta também obteve, no período, aprovação de

seu projeto para filmar a vida do poeta Castro Alves, com recursos de um programa especial criado pela empresa para financiar cinebiografias de grandes personagens da história do Brasil. Nelson já havia contado com o Estado em momentos anteriores de sua carreira: *El justiceiro* (1967) foi produzido com recursos da “Lei de remessa de lucros”, ainda no período do GEICINE; *Como era gostoso o meu francês* (1971) foi financiado pelo INC; e *O amuleto de Ogum* (1975) foi coproduzido e distribuído pela Embrafilme. O suporte estatal a esses dois últimos filmes se deu ainda no governo Médici.

Joaquim Pedro de Andrade: *Guerra conjugal* (1975) foi o único longa-metragem dirigido por Joaquim Pedro de Andrade durante a gestão de Farias na Embrafilme, tendo sido financiado com recursos da empresa. Em 1979, a distribuição de *Guerra conjugal* também passou às mãos da Embrafilme. Também nos anos de Farias, outros filmes dirigidos por Joaquim Pedro em anos anteriores passaram a ser distribuídos pela estatal, casos de *Os inconfidentes* (1972), *O padre e a moça* (1965) e *Macunaíma* (1969). Esse último, aliás, fora financiado com recursos do INC, ainda no governo Costa e Silva. *O homem do Pau Brasil* (1981), último filme de Joaquim Pedro, foi coproduzido pela Embrafilme já na gestão de Amorim, mas, ainda em 1978, a empresa aprovou a liberação de recursos para a realização da pesquisa histórica necessária ao projeto (trata-se de uma cinebiografia de Oswald de Andrade), dentro de um programa especial criado pela gestão de Farias com o objetivo de selecionar roteiros para filmes históricos.

Leon Hirszman: *Eles não usam black-tie* (1981) foi produzido e distribuído pela Embrafilme. Apesar de só ter sido lançado durante a gestão de Celso Amorim, a aprovação do financiamento se deu ainda sob Roberto Farias, o que inclusive foi

criticado por Amorim, dado o conteúdo politicamente explosivo do filme¹⁵⁶ (AMANCIO, 2000, p. 108). A distribuição de *ABC da greve*, documentário realizado simultaneamente a *Eles não usam black-tie*, também ficou a cargo da Embrafilme, ainda que o lançamento só tenha se dado de fato em 1990, já após a morte de Hirszman. Anteriormente à gestão de Farias, ainda no governo Médici, o cineasta teve seu *São Bernardo* (1972) financiado pela Embrafilme, sendo que, pouco depois, o filme encontrou problemas com a Censura, que exigiu o corte de algumas cenas que faziam referência direta à política.¹⁵⁷

Luiz Carlos Barreto: após breve, mas muito relevante, carreira como diretor de fotografia (ele exerceu a função em *Vidas secas* e *Terra em transe*, dois dos maiores clássicos do Cinema Novo), Barreto se tornou produtor. Durante a gestão de Farias na Embrafilme, muitas de suas produções contaram com a participação da estatal. Foram os casos do já citado *Guerra conjugal*, de Joaquim Pedro de Andrade, financiado com recursos da Embrafilme; *Lição de amor* (1975), de Eduardo Scorel, produzido e distribuído pela estatal; o megassucesso *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), dirigido por Bruno Barreto e distribuído pela Embrafilme; *Amor bandido* (1978), também dirigido por Bruno e distribuído pela empresa; *A dama do loteação* (1978), de Neville de Almeida, outro grande sucesso de público do cinema brasileiro da época, produzido e distribuído pela Embrafilme; e *Bye Bye Brasil*, de Cacá Diegues, também citado anteriormente. Como muitos de seus colegas, Luiz Carlos Barreto também esteve em projetos que contaram com recursos estatais antes do governo Geisel, como os já citados *Os herdeiros*, de Diegues, e *Como era gostoso o meu francês*, de Nelson Pereira

¹⁵⁶ Baseado em peça de Gianfrancesco Guarnieri, ator ligado ao Partido Comunista, *Eles não usam black-tie* narra a história de uma família operária de São Paulo que tem de lidar com os conflitos sindicais dentro de casa, quando pai e filho se opõem com relação à adesão a uma greve. No filme de Leon Hirszman, a trama da peça foi transposta para o contexto das greves do ABC Paulista, no final da década de 1970.

¹⁵⁷ O processo censório de *São Bernardo* está disponível no portal Memória do Cinema Brasileiro: www.memoriacinebr.com.br. Acesso em 23/01/2016.

dos Santos, ambos financiados pelo INC, e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), de Glauber Rocha, distribuído internacionalmente pela Embrafilme.,

Paulo César Saraceni: o cineasta foi protagonista daquela que talvez tenha sido a maior controvérsia envolvendo o uso de recursos da Embrafilme durante a gestão de Roberto Farias. Seu filme *Anchieta, José do Brasil* (1978) obteve recursos da estatal a partir de uma carteira criada em 1975 para a coprodução de filmes históricos. No entanto, a produção foi bastante conturbada, com intervenções da Embrafilme devido a divergências quanto às escolhas de Saraceni para as filmagens, tanto em aspectos narrativos e políticos, quanto logísticos. Houve ainda o caso da prisão de membros da equipe do filme portando drogas ilícitas, o que aumentou a pressão do Estado sobre o diretor para a conclusão de *Anchieta*, que, sendo produzido desde 1977, só foi de fato lançado comercialmente nos cinemas dois anos depois (FLECK & MATOS, 2010). Na gestão de Walter Graciosa, anterior à de Farias, a estatal financiou outro filme de Saraceni, *A casa assassinada* (1971).

Ruy Guerra: *A queda* (1978), continuação do clássico cinemanovista *Os fuzis* (1963) e único longa-metragem dirigido por Guerra (com codireção de Nelson Xavier) durante a gestão de Farias, foi distribuído pela Embrafilme.

Alex Vianny: em *A noiva da cidade* (1978), o cineasta filmou um antigo roteiro do veterano Humberto Mauro, importante inspirador do Cinema Novo, sendo coproduzido e distribuído pela Embrafilme (AMANCIO, 2000).

Walter Lima Júnior: *A lira do delírio* (1978) foi coproduzido e distribuído pela Embrafilme. A partir também desse mesmo ano, a distribuição de alguns de seus filmes anteriores passou à estatal: foram os casos de *Menino de engenho* (1965), *Brasil ano 2000* (1968) e *Na boca da noite* (1971).

Zelito Viana: *Os condenados* (1975) recebeu recursos da Embrafilme para sua produção ainda na gestão de Walter Graciosa, sendo, posteriormente, distribuído pela estatal sob Farias. *Morte e vida Severina* (1977) foi coproduzido e distribuído pela Embrafilme na gestão de Farias. Também nesse período, filmes anteriores de Viana passaram a ser distribuídos pela empresa: *Minha namorada* (1970) e *O doce esporte do sexo* (1970). Ambos financiados pela Embrafilme na gestão de Graciosa.

Glauber Rocha: o cineasta baiano, principal liderança do Cinema Novo, passou boa parte da década de 1970 no exílio, filmando em outros países. Retornando ao Brasil, filmou o velório do artista plástico Di Cavalcanti no curta-metragem *Di* (1977), comandou um quadro no programa Abertura, da TV Tupi, em 1979 e engajou-se na produção daquele que seria seu último filme, *A idade da Terra* (1980), que, ainda em 1977, recebeu recursos da Embrafilme, sua coprodutora e distribuidora. Alguns filmes anteriores de Glauber também passaram a ser distribuídos pela estatal ao longo da gestão de Farias. Foram eles: *Barravento* (1962), *Cabeças cortadas* (realizado pelo diretor na Espanha, em 1970, mas só lançado no Brasil em 1979) e *Deus e o diabo na terra do sol* (1964).

É interessante contrastar esses dados com o relato de Cacá Diegues sobre uma lista que Walter Graciosa lhe apresentou, durante o governo Médici, com nomes de cinemanovistas proibidos de receber recursos do Estado naquele período. Se tal lista de fato existiu, seria interessante verificar seu conteúdo para saber quais cineastas do Cinema Novo estavam vetados. Mas, o que se percebe dos dados levantados por Amancio é que Joaquim Pedro de Andrade, Nelson Pereira dos Santos, Leon Hirszman, Arnaldo Jabor, Luiz Carlos Barreto, Paulo César Saraceni, Zelito Viana e o próprio

Diegues tiveram ao menos um de seus filmes recebendo recursos do Estado (via INC ou Embrafilme) no governo Médici.¹⁵⁸

Cacá Diegues tem razão, no entanto, ao argumentar que a ocupação da Embrafilme pelo Cinema Novo não privou cineastas que não estavam ligados ao movimento de usufruírem dos recursos da estatal. De fato, a listagem dos filmes produzidos, coproduzidos e/ou distribuídos pela Embrafilme na gestão de Roberto Farias revela um pluralismo que, a princípio, parece contradizer a ideia de que a empresa nesse momento se transformou numa *patota cinemanovista* que excluía nomes da vertente “universalista” ou da pornochanchada paulista. O ator, produtor e diretor Carlo Mossy, por exemplo, cuja produtora Vidya Produções Cinematográficas esteve muito associada ao cinema erótico, ressaltou, em entrevista a Andrea Ormond em novembro de 2005, seu afastamento em relação à Embrafilme:

A Embrafilme nunca existiu na nossa parada. O único dinheiro que a gente conseguiu com a Embrafilme foi em função do filme *Ódio*, para distribuição. A Embrafilme nunca me deu nada, porque eu não fazia parte da patota da Embrafilme. Eu era exatamente o antagonista.¹⁵⁹

No entanto, além de distribuir *Ódio* (1978), a Embrafilme financiou outras produções da Vidya: *Essa gostosa brincadeira a dois* (1974), ainda na gestão de Walter Graciosa, filme dirigido por Victor Di Mello e protagonizado por Mossy; *Quando as mulheres querem provas* (1975), cujo financiamento foi liberado no ano anterior (não há como saber se na gestão de Graciosa ou na de Farias), sendo dirigido por Cláudio MacDowell e também estrelado por Mossy; *As granfinas e o camelô* (1976), dirigido

¹⁵⁸ Não fica claro no livro de Diegues, mas é possível que ele esteja se referindo à gestão do embaixador José Oswaldo Meira Pena na Embrafilme, também no governo Médici, mas anterior à de Walter Graciosa. Na biografia que escreveu sobre Nelson Pereira dos Santos, Helena Salem comenta que o Cinema Novo era pouco caro à estatal quando esta era comandada por Meira Pena, relatando inclusive algumas dificuldades impostas pelo então diretor-geral à exibição de filmes do movimento em uma retrospectiva no Museu de Arte Moderna de Nova York. Essa realidade teria começado a mudar com a chegada de Graciosa à direção da empresa, em 1973 (SALEM, 1987, p. 285-287).

¹⁵⁹ Disponível em: www.estranhoencontro.blogspot.com. Acesso em: 30 de janeiro de 2016.

por Ismar Porto e também com Mossy no elenco, foi distribuído pela Embrafilme; e, em 1977, dentro do Programa Especial de Pesquisas de Temas para Filmes Históricos desenvolvido pela estatal, foi aprovada a liberação de Cr\$ 300.000 para projeto da Vidya de cinebiografia do General Osório, que contou com “efusiva recepção por parte do gabinete da vice-presidência da República e com ampla circulação nas instâncias ministeriais” (AMANCIO, 2000, p. 88). O filme, no entanto, acabou não sendo produzido, apesar de pressões exercidas por membros do governo sobre Roberto Farias para que o financiamento saísse. De acordo com Farias (apud AMANCIO, 2000, p. 89),

Finalmente nós resolvemos o problema dizendo que o filme só poderia ser feito se o sujeito comprovasse que tinha uma empresa capaz de colocar o resto, já que nós só poderíamos colocar 30% do custo do filme e eles tinham que comprovar que podiam botar 70%. Eles trouxeram a comprovação, nós demos o financiamento de 30% e eles fizeram uma pornochanchada, não fizeram o filme.

Alguns outros exemplos de cineastas e/ou filmes de vertentes distintas do Cinema Novo que se beneficiaram de recursos da Embrafilme na gestão de Farias: Walter Hugo Khouri, tido como principal expoente da vertente “universalista” que se opunha ao Cinema Novo, teve um filme seu, *As filhas do fogo* (1978), financiado com recursos da Embrafilme e distribuído pela estatal, e outro, *Paixão e sombras* (1977), coproduzido pela empresa; *A casa das tentações* (1975), de Rubem Biáfora, diretor e crítico de cinema também ligado ao grupo “universalista”, foi distribuído pela estatal; o filme *Pureza proibida* (1974), de Alfredo Sternheim, diretor associado ao cinema erótico paulista, passou a ser distribuído pela Embrafilme em 1978; *O Trapalhão na ilha do tesouro* (1975), *Simbad, o marujo trapalhão* (1976), e *O Trapalhão no planalto dos macacos* (1976) e *O Trapalhão nas minas do rei Salomão* (1977), todos filmes dirigidos por J.B. Tanko e protagonizados pelos grupo de humoristas Os Trapalhões, contaram com participação da Embrafilme (os dois primeiros, no financiamento, o terceiro e o quarto, na distribuição); Carlos Coimbra, cineasta ligado a um cinema

comercial, diretor de uma série de filmes de cangaço na década de 1960 (*A morte comanda o cangaço*, *Lampião, o rei do cangaço*, *Cangaceiros de Lampião* e *Corisco, o diabo louro*) e, em 1972, da cinebiografia histórica *Independência ou morte*, que, muito bem sucedida nas bilheterias, permaneceu atrelada às comemorações do sesquicentenário da independência do Brasil realizadas pelo governo Médici (CORDEIRO, 2015), teve seu filme *Iracema, a virgem dos lábios de mel* (1979), adaptação do romance de José de Alencar, coproduzido pela Embrafilme; Anselmo Duarte, ator e diretor que, conforme discutido no capítulo 3 da presente tese, estabeleceu diálogos difíceis com o Cinema Novo, com os jovens membros do movimento raramente aceitando-o como parte deste, teve seu filme *Os trombadinhas* (1979) distribuído pela estatal; Rogério Sganzerla e Julio Bressane, cineastas ligados ao *cinema marginal* de fins da década de 1960/início da de 1970, que em alguns momentos entraram em choque com os cinemanovistas, também contaram com a Embrafilme, com *Abismo* (1977), de Sganzerla, sendo distribuído e *A Agonia* (1977) e *O gigante da América* (1978), de Bressane, sendo, respectivamente, distribuído e distribuído e coproduzido pela Embrafilme (AMANCIO, 2000, p. 133-179).

Apesar do justo reconhecimento desse pluralismo no financiamento do cinema brasileiro pela Embrafilme ao longo da gestão de Roberto Farias, a força do Cinema Novo no interior da empresa naqueles anos foi de fato grande. Antônio César Costa comentou, em entrevista para Amancio (2000, p. 99), sobre essa influência dos cinemanovistas na Embrafilme sob Farias:

[...] a pressão da classe [cinematográfica] era fundamental na aprovação desses projetos. Até no bom sentido. Que era o fator de consenso da tendência do cinema: uma “buzinada” forte do Nelson [Pereira dos Santos], uma “buzinada” forte do Joaquim [Pedro de Andrade] por este ou por aquele projeto, ia dar realmente o tom do cinema naquele momento. E foi acertado, não foi uma escolha errada. Quer dizer, o Roberto [Farias] também tinha o seu ponto de vista, e

ele exercia uma influência muito grande sobre o processo. A opinião dele pesava muito, e muitas vezes coincidia com a opinião do consenso. Mas de certa forma ele ouvia bem o *colegiado informal*, que dava suas opiniões e ele acatava. Só que o que ele pensava era sempre menor que o que o número do consenso desejava em quantidade. Ele pensava 18 [projetos aprovados] tinha que sair 26.

Nelson Pereira dos Santos (apud AMANCIO, 2000, p. 99) confirmou a existência desse “colegiado informal” formado por cinemanovistas influenciando nos rumos da Embrafilme, inclusive na escolha dos projetos financiados, nos anos de Roberto Farias à frente da empresa: “Havia um conselho, havia uma patota que decidia, então era assim, Zelito, Joaquim, eu, Cacá, Barreto... A gente discutia, tem que dar pra fulano, é bom, aquele não vale, e tal, era neste sentido”. Cacá Diegues caminhou no mesmo sentido em suas memórias, ainda que relativizando o poder desses “conselheiros” sobre Farias (DIEGUES, 2014, p. 361). Já o próprio Farias negou, também em entrevista para Amancio (2000, p. 100), a existência de tal influência. Em sua fala, contudo, aparece certa tendência ao favorecimento de cineastas tidos por ele como competentes, experientes, todos ligados ao Cinema Novo:

De forma nenhuma. Eu tinha uma assessoria: o Gustavo, a Ruth, o próprio Antônio César. Mas jamais... Podia haver alguém dizendo assim: olha, fulano tem um pedido aí, é um profissional de talento, não sei mais o quê, isto poderia acontecer. Mas ele só era financiado se ele estivesse enquadrado dentro daqueles critérios, estivesse na vez dele, não tivesse outro preenchendo melhores requisitos do que ele. O próprio estatuto da Embrafilme, naquela época, dava ao diretor-geral a responsabilidade de aplicação de qualquer centavo; a responsabilidade era do diretor-geral da Embrafilme. Então, tinha que haver, de qualquer modo, com tudo que eu pudesse fazer para evitar critérios de julgamentos subjetivos, tinha sempre uma decisão final que era minha, que não repartia com ninguém. Eu poderia ouvir, aliás eu ouvia, se por acaso tinha alguém que estava enquadrado lá na frente, estava há não sei quanto tempo esperando a sua vez e eu não conhecesse, eu podia usar as pessoas que eu conhecia, minhas amigas, ou colegas meus de trabalho, de produção, de exibição, e de realização, para me informar, me aconselhar. [...] Apesar do projeto já vir enquadrado pelo Antônio César, no final das contas a decisão era exclusivamente minha. [...] Eu cheguei à conclusão que você não sabe exatamente qual é o filme que vai ser melhor ou pior e também que uma comissão de seleção vai mediocritizar a produção, não vai haver o grande filme, o filme completamente inesperado, nem para cima, nem para baixo. [...] Por

exemplo, o último filme que o Glauber Rocha produziu (*A idade da terra*), dentro do critério de seleção de roteiros não teria sido escolhido, não poderia, porque o roteiro era um calhamaço escrito ora à máquina, ora à mão, incompreensível, difícil, que o Glauber, com o espírito da rebeldia que ele tinha, já achava demasiado cumprir a obrigação de enviar o roteiro à Embrafilme, porque era para simples leitura, para simples exame técnico de custos e não para avaliação do conteúdo [...] Eu costumava dizer que se o Glauber Rocha, o Nelson, o Joaquim, o Cacá, o Leon, o Roberto Santos, enfim, estas pessoas todas mandassem uma folha de papel dizendo assim: quero fazer um filme, meu filme vai custar aproximadamente tanto, o título é tal, seria financiado, porque eu tinha certeza de que eles iam fazer o filme, porque eles eram profissionais competentes.¹⁶⁰

Essa proximidade entre cineastas identificados com o pensamento de esquerda, críticos da ditadura militar, e Estado autoritário ideologicamente orientado por valores conservadores, de direita, frequentemente foi, ainda é, justificada pelos primeiros por meio de discurso que considera *neutra* a atuação estatal no campo da cultura, não seguindo necessariamente as mesmas diretrizes e princípios dos campos econômico e político: “A tendência é sempre considerar o órgão ou empresa estatal como meramente técnico, e desvincular Estado e governo, conferindo ao primeiro a responsabilidade, que lhe seria inerente, da mediação, neutra na defesa de um abstrato bem comum” (RAMOS, 1983, p. 56). Algumas falas de personagens do período ajudam na confirmação da presença desse tipo de interpretação.

Ao comentar o fracasso de um programa da Embrafilme voltado para pilotos de séries de TV, por exemplo, Roberto Farias culpou a compreensão, equivocada para ele, que as redes de televisão tiveram de que se tratava de um programa do governo com o objetivo de controlar a programação destas. Para Farias (apud AMANCIO, 2000, p. 92-93), esse era na verdade “um movimento de cineastas que não tinha nada a ver com orientação governamental”. Celso Amorim (1985, p. 84-85), sucessor de Farias na direção geral da estatal, falando em suas memórias sobre o aparente paradoxo de um filme financiado pela Embrafilme ser censurado por outro órgão governamental (no

¹⁶⁰ Na entrevista que concedeu a esta pesquisa, Farias se referiu aos cinemanovistas como sua “turma”, sua “base” na gestão da Embrafilme.

caso, a DCDP), defendeu que a empresa seja analisada como parte do Estado, não do governo:

[...] a Embrafilme não pode (de fato não tem sido, falando de forma ampla, e certamente não foi nos três anos iniciais do Governo Figueiredo) instrumentalizada para atender a objetivos políticos específicos, estimulando filmes com esta ou aquela mensagem e desestimulando obra com tal ou qual conteúdo. Nada há de absurdo em que a Embrafilme produza filmes que a Censura venha a vetar. Essa aparente esquizofrenia do aparelho estatal somente aponta para a distinção nem sempre clara, mas nem por isso menos valiosa, entre Estado e Governo, mesmo porque as atitudes e posturas deste último são necessariamente muito mais voláteis e transitórias que as do primeiro.

Cacá Diegues segue na mesma direção, fazendo a distinção entre “servir ao governo” e “servir-se do Estado” para defender os cinemanovistas da acusação de colaboração com a ditadura militar:

Muitos intelectuais e ativistas passaram a nos acusar de colaborar com a ditadura militar, ao ter relações com a Embrafilme. Mostrávamos que, em todos os países do mundo, não havia economia cinematográfica sem a participação do Estado; comparávamos os serviços prestados pela Embrafilme aos do Banco do Brasil, da Petrobrás, do BNDES, de qualquer outra empresa pública a que todo cidadão tinha o direito de recorrer e ser atendido, qualquer que fosse sua posição política ou ideológica. Uma coisa era servir ao governo, outra servir-se do Estado (DIEGUES, 2014, p. 362).¹⁶¹

Primeiramente, faz-se aqui uma gritante economia do fato de que, se é verdade que a Embrafilme era um órgão estatal e que utilizar seus recursos não significava colaborar com a ditadura, é verdade também que se trata de um órgão criado por um dos governos militares e que aqueles que ocuparam cargos na empresa nas décadas de 1960, 1970 e 1980 eram, na prática, funcionários do governo.

¹⁶¹ Gustavo Dahl fez comentário semelhante, em entrevista a Beatriz Kushnir: “Cinema se faz com dinheiro dos outros e o diretor é quem arranja produtor. Então é isso. Primeiro, você não enfrenta o cinema americano, em escala mundial, o melhor produto desde 1914. Segundo, você não faz um cinema nacional sem o governo. Então, é essa a coisa. Claro que isso causou [...] esse lado ideológico, causava um certo escândalo: ‘Vendidos à ditadura’” (DAHL, Gustavo. In: Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, n. 5, 2011).

Além disso, o que a análise cuidadosa da política cultural do Estado brasileiro durante a ditadura, sobretudo a partir do governo Médici, e da trajetória estética e política do Cinema Novo mostra é que houve proximidade pragmática e ideológica entre as partes. No aspecto pragmático, os cinemanovistas buscaram a proteção do Estado ditatorial para garantir a inserção do filme brasileiro no competitivo mercado cinematográfico (serviram-se do Estado, nesse sentido), enquanto a ditadura buscou legitimar o processo de *distensão lenta, gradual e segura*, colocado em marcha pelo governo Geisel, “perante setores até então arredios às suas propostas políticas e culturais”. Ao mesmo tempo, enxergava nesses setores, ligados ao Cinema Novo, a possibilidade de produção de um cinema brasileiro esteticamente qualificado, como contraponto à já então reinante pornochanchada (MALAFAIA, 2011, p. 333-334). No aspecto ideológico, conforme discutido anteriormente, a aproximação se deu por meio da defesa comum do que seriam a cultura e o homem genuinamente brasileiros, contra a ameaça da modernização desagregadora (paradoxalmente, promovida pela própria ditadura) (MALAFAIA, 2011).

Essa afinidade ideológica se tornou mais clara por meio da Política Nacional de Cultura (PNC), lançada pelo governo Geisel em 1975 com o objetivo de “orientar as políticas levadas à frente pelos diferentes órgãos da área cultural” (MALAFAIA, 2011, p. 340). Aparecem na PNC, por exemplo, a defesa do sincretismo racial formador da cultura e do homem brasileiros, a defesa deste último como essencialmente democrático e cristão e o reconhecimento (e decorrente necessidade de proteção) da diversidade das práticas culturais regionais, que, juntas, constituiriam o todo da cultura nacional. Trata-se de um documento oriundo do DAC/MEC, comandado naquele momento por Manuel Diegues Jr., mas que guarda profundas semelhanças com a ideologia do regime, presente, por exemplo, nas peças publicitárias produzidas pela Aerp no auge do governo

Médici, também marcadas pelas ideias de *democracia racial* e valorização e união do regional que forma o nacional.¹⁶² Sobre a PNC, Ramos comenta (1983, p. 119):

Caracteriza-se um peculiar ‘nacionalismo cultural’, que não questiona os fundamentos da dominação, e foge de qualquer perspectiva de luta cultural. Caberia apenas uma recuperação da identidade nacional, paralelamente a este desenvolvimento econômico internacionalizado pelo qual se optou.

Os filmes realizados pelos cinemanovistas ao longo da década de 1960 não são exatamente afinados com esse pensamento, pois analisam a sociedade brasileira sob a perspectiva da luta de classes e da exposição, por vezes violenta, das desigualdades sociais que marcavam o país. Vale lembrar Glauber Rocha, no manifesto *Estética da fome* (1965), defendendo a fome como nervo da sociedade latino-americana e do Cinema Novo (ROCHA, 1981, p. 28-33), bem como o radicalismo da violência como meio de transformação presente nos filmes *Deus e o diabo na terra do sol*, *Terra em transe* e *Os fuzis* (esse último, dirigido por Ruy Guerra). No entanto, a dinâmica do próprio movimento cinemanovista, que se aproxima de uma proposta “antropológica” de cinema na década de 1970, torna mais possível o diálogo com a interpretação de *cultura brasileira da ditadura*.

A PNC redefine, mistura e opera com noções e aspirações que foram constantes nas reivindicações e lemas dos produtores culturais das décadas anteriores, particularmente do campo cinematográfico. A busca de uma identidade nacional, o “teor de brasilidade” da cultura nacional, a “defesa/promoção/valorização” desta cultura, e principalmente a preservação dos “nossos valores”, da necessidade de evitar a “imitação dos povos desenvolvidos” agravada pela modernização, eram pontos que tinham sua contrapartida no ideário nacionalista. É só recordar a ênfase nas “coisas nossas”, nos “temas brasileiros” – na verdade uma busca de autenticidade herdeira de uma visão tradicionalista da cultura – presente nas propostas de Viany e Nelson Pereira; ou na obsessiva utilização que se fez da noção de alienação, desdobrada na necessidade de “desalienar a nação” e “desalienar o ser nacional”, o “ser oco”, ideias que migraram do ISEB

¹⁶² Citando Cohn (1984), Malafaia (2011, p. 344) aponta para a proximidade entre a PNC e um documento divulgado, ainda no governo Médici, pelo ministro Jarbas Passarinho, intitulado *Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura*, mas logo retirado de circulação.

[Instituto Superior de Estudos Brasileiros, órgão de intelectuais criado em 1955 e vinculado ao MEC, famoso por promover estudos sobre o tema do desenvolvimento econômico e social do Brasil, estando muito próximo da ideologia desenvolvimentista do governo Juscelino Kubitschek] e ocuparam todo o campo cultural; enfim, a proposta antropológica do Cinema Novo na segunda metade dos 60, e sua preocupação com a identidade nacional (RAMOS, 1983, p. 123).

Ao falar das propostas de Nelson Pereira dos Santos, José Mário Ortiz Ramos está se referindo à atuação do cineasta ainda na década de 1950, na defesa “nacionalista” de um cinema com temas brasileiros, mas os próprios filmes de Nelson, de *Rio 40 graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957) à tríade *O amuleto de Ogum* (1974), *Tenda dos milagres* (1977) e *Estrada da vida* (1981) são atravessados por esse pensamento. Nelson que, ao contrário do radical Glauber,¹⁶³ foi membro ativo da “patota” do Cinema Novo na Embrafilme, que, conforme visto, apoiou moção apresentada por Roberto Farias e Luiz Carlos Barreto em reconhecimento aos serviços prestados pelo ex-ministro da Educação de Médici, Jarbas Passarinho, ao cinema brasileiro, e que, antes do início da gestão de Farias na empresa estatal, fez parte de uma comissão “encarregada de estudar e propor medidas de reformulação dos órgãos do Ministério da Educação e Cultura relacionados à atividade cinematográfica” (MALAFAIA, 2011, p. 337).

Fato é que, ocorrida essa aproximação entre Cinema Novo e Estado a partir do governo Médici, com Roberto Farias ocupando a direção geral da Embrafilme no governo Geisel e contando com a colaboração de um “colegiado informal” formado por cinemanovistas, a estatal se tornou protagonista no mercado cinematográfico brasileiro. O crescimento da distribuidora da Embrafilme – comandada, na gestão de Farias, por Gustavo Dahl – e a primazia do modelo de coprodução no financiamento ao cinema

¹⁶³ O radicalismo estético de Glauber, cada vez maior ao longo da década de 1970, culminando no arrojado e pouco compreendido *A idade da Terra* (1980), não significou radicalismo político, no sentido de uma recusa peremptória da aproximação do Estado ditatorial. Pelo contrário. O cineasta baiano inclusive gerou polêmica no período ao elogiar publicamente o general Golbery do Couto Silva, ministro da Casa-Civil do governo Geisel e, de acordo com Diegues, ameaçou romper com seus colegas do Cinema Novo caso estes não aceitassem a oferta de aproximação do governo (DIEGUES, 2014, p. 359).

brasileiro – modelo em que a empresa estatal entrava com 30% do orçamento previsto para o filme, tendo, a partir de então, a mesma percentagem de participação societária em todos os lucros obtidos por este ao longo de sua vida comercial – embasaram uma atuação agressiva da estatal no mercado cinematográfico brasileiro entre 1974 e 1979 (AMANCIO, 2000, p. 12).

A gestão de Farias na Embrafilme foi marcada por alguns projetos ambiciosos, que, de maneira geral, não lograram êxito, mas que revelam a força que a empresa ganhou no governo Geisel e os planos do diretor geral, e daqueles que o cercavam, para a produção audiovisual brasileira. São exemplos nesse sentido o já citado incentivo à produção de filmes históricos, que aparece primeiramente em resolução interna da empresa em 1975 (tendo como resultado a realização de *Anchieta, José do Brasil*), e depois, em 1977/1978, no *Programa especial de pesquisas de temas para filmes históricos* (no qual o único projeto apresentado a de fato virar filme foi *O homem do Pau-Brasil*) (AMANCIO, 2000, p. 88); o *Programa especial de pilotos para séries de televisão*, também de 1977, que marcou esforço da Embrafilme pela abertura de espaço na TV para produções nacionais, num contexto em que “a expansão do meio televisivo no país era de tal ordem que a transmissão de um filme brasileiro numa única noite, principalmente na Rede Globo [...], teria maior alcance em número de espectadores do que a exibição durante um ano inteiro no mercado cinematográfico” (MALAFAIA, 2011, p. 351); a tentativa de criação de polos regionais de produção cinematográfica, com o objetivo de descentralizar a realização de filmes no país (AMANCIO, 2000, p. 94-95); e a busca por construir um “Mercado Comum de Cinema dos Países de Expressão Luso-Espanhola”, que almejava permitir ao cinema feito nesses países um sobrepujamento ao domínio do cinema norte-americano em seus respectivos mercados (MALAFAIA, 2011, p. 350).

No que concerne aos filmes de fato produzidos com suporte da Embrafilme nos anos de Farias na empresa, é possível perceber um esforço por aliar a “qualidade artística” ao potencial mercadológico. Ao mesmo tempo que houve grande preocupação com o lado comercial, com o financiamento de filmes com possibilidades concretas de inserção no competitivo mercado cinematográfico brasileiro, a gestão de Farias buscou privilegiar um cinema “compromissado com a realidade brasileira”, usando as palavras de Antônio César Costa (AMANCIO, 2000, p. 51). Nesse sentido, talvez os filmes que representem melhor esse período da Embrafilme sejam aqueles que, realizados por profissionais com alguma vinculação com o Cinema Novo e tratando de temas considerados socialmente relevantes (ou sendo baseados em obras de escritores reconhecidos), alcançaram grande êxito de público. São exemplos: *Dona Flor e seus dois maridos*, dirigido por Bruno Barreto, produzido por seu pai Luiz Carlos Barreto, baseado em Jorge Amado e distribuído pela Embrafilme, alcançando um total de 10.735.524 espectadores (até *Tropa de elite 2*, de 2010, esse era o recorde de público da história do cinema brasileiro); *A dama do lotação* (1978), de Neville de Almeida, baseado em Nelson Rodrigues e coproduzido pela Embrafilme, alcançando bilheteria de 6.509.134 espectadores; *Lúcio Flávio, passageiro da agonia* (1977), de Hector Babenco, filme com forte apelo social e político, baseado em livro-reportagem de José Louzeiro, coproduzido pela Embrafilme e com 5.401.325 espectadores; e *Xica da Silva* (1976), de Cacá Diegues, cinebiografia histórica, com grande produção, que levou 3.183.582 espectadores aos cinemas (FILME CULTURA, 2010, p. 63-65).

Outra característica presente no cinema produzido com apoio da Embrafilme na gestão de Farias foi a moderação política, patente na defesa que fez, em discussões internas da empresa, de que não se incentivasse “filmes que sejam contra as ideias do próprio governo” (AMANCIO, 2000, p. 44). Na já citada entrevista a Beatriz Kushnir,

no final da década de 1990, Farias ressaltou essa característica do cinema do período, justificando-a pela ameaça constante de censura pelo Estado:

[...] é que na hora que se percebeu que havia uma ditadura instalada no país, o cineasta, por sua vez, quer dizer, ele percebia os seus limites, até onde ele podia cutucar, até onde ele podia, então às vezes, houve caso por exemplo do Joaquim Pedro de Andrade que ele sabendo que não podia, é, não podia, ir muito fundo na questão diretamente política, ele fazia filmes da mais alta qualidade artística e mexia nas coisas mais, vamos dizer, mais mesmo no lado do sexo, como no *Guerra Conjugal*, ele aproveitava para fazer uma análise da natureza humana etc. e ia fundo mexendo com coisas que ele sabia que agrediam da mesma forma que uma, era uma maneira política de agredir através de outros caminhos, entendeu? Ninguém podia acusar aquele filme de subversivo politicamente. Podia acusar de mau gosto, vamos dizer, abordando tema de sexo, de relação entre mãe e filho e tudo mais, mas não tinha por onde pegar e essa é uma maneira inteligente com que o cinema daquela época chegou a mexer com as entranhas da censura, não é? Mas do ponto de vista assim claramente político, fazer filmes panfletários, fazer filmes pregando a revolução ou a contrarrevolução, isso ninguém fez.

O receio da censura conduzindo à autocensura de fato foi uma constante na produção cinematográfica ao longo da ditadura militar. Ainda que, em sua fala, Farias faça referência primordialmente ao aspecto artístico desse embate com a Censura, com um cineasta como Joaquim Pedro de Andrade recorrendo à temática sexual como forma de crítica política, não parece absurdo considerar também a hipótese dessa escolha ter se dado pelo desejo de dialogar com a *pornochanchada*, gênero que, naquele momento, alcançava números expressivos nas bilheterias. O próprio Farias, como visto no capítulo anterior, foi um dos “pais” desse cinema, ao realizar *Toda donzela tem um pai que é uma fera*, e Joaquim Pedro voltou, em 1977, a se aproximar do gênero, com o curta-metragem *Vereda tropical*, parte do filme de episódios *Contos eróticos*.

É importante, portanto, considerar o aspecto comercial como parte desse medo de sofrer censura, já que o filme interditado estava impossibilitado de se inserir no mercado, enquanto outros eram desfigurados por cortes que poderiam comprometer sua compreensão pelo público. E, ao mesmo tempo, deve-se lembrar novamente da

aproximação ideológica ocorrida, no campo cultural, entre o regime e o Cinema Novo, que também explica a moderação política dos filmes realizados no período por diretores ligados ao movimento. Mais do que o puro medo da toda poderosa Censura – justificativa muito presente em discursos de memória sobre o período da ditadura, com o objetivo de explicar comportamentos de aproximação do regime por artistas e intelectuais ligados às esquerdas¹⁶⁴ – os discursos políticos presentes na produção cinemanovista da década de 1970 refletiam o que de fato aqueles cineastas pensavam do país naquele momento – pensamento que, em alguma medida, coincidia com o do governo.

Governo este que instituiu, por meio de seus órgãos ligados ao setor cinematográfico (Embrafilme e Concine), uma série de medidas protecionistas que contribuiu, ao lado do incentivo à produção e da inserção no mercado da distribuidora da Embrafilme, para que o cinema brasileiro alcançasse resultados extremamente positivos no período. Alguns exemplos de medidas do tipo foram: o aumento do número de dias de obrigatoriedade da exibição de filmes brasileiros nos cinemas, passando de 112 por ano em 1975 para 133 em 1978 (posteriormente, no governo Figueiredo, esse número subiu para 140); a chamada *lei da dobra*, de 1977, que determinava que fosse mantido em cartaz, por uma segunda semana, o filme nacional que estivesse obtendo renda igual ou superior à média do cinema; e a estipulação de que antes de cada filme estrangeiro exibido nos cinemas fosse exibido também um curta-metragem nacional (RAMOS, 1983, p. 134).

¹⁶⁴ Um caso interessante nesse sentido, que extrapola inclusive o medo da censura, chegando ao medo da prisão pela ditadura, é o da cantora Elis Regina, que, em 1972, participou dos festejos do sesquicentenário da independência do Brasil, promovidos pelo governo Médici. Elis gravou um comercial divulgando e convidando para o Encontro Cívico Nacional, que ocorreria em 21 de abril de 1972, e, nesse dia, apareceu na TV regendo um coral de artistas, quase todos da Rede Globo, que cantava o hino nacional. Duramente criticada pelas esquerdas, sobretudo pelo jornal *O Pasquim*, a cantora fez divulgar, através de seu então marido, Ronaldo Bôscoli, uma explicação para seu ato: teria sido, na verdade, obrigada a cantar pelo regime, sob o risco de ser presa caso recusasse (CORDEIRO, 2014, p. 196-197).

Dessa conjunção entre proteção e incentivo estatais, nasceu a “era de ouro” da Embrafilme e do cinema brasileiro, no que diz respeito à sua inserção no mercado cinematográfico. Num momento em que Hollywood passava por transformações, em que filmes como *O exorcista* (*The exorcist*, 1973), *Tubarão* (*Jaws*, 1975) e *Guerra nas estrelas* (*Star Wars*, 1977) ocupavam simultaneamente salas de cinema de todo o país e do mundo, sendo acompanhados por agressivas campanhas de *marketing* que os tornavam produtos altamente rentáveis nos mercados interno e externo, o cinema brasileiro produziu alguns de seus maiores sucessos de bilheteria, fazendo frente à chegada desses *blockbusters* ao país.¹⁶⁵ São dessa época os já citados sucessos de *Dona Flor e seus dois maridos*, *A dama do lotação*, *Lúcio Flávio, passageiro da agonia* e *Xica da Silva*, todos filmes com o “toque” da Embrafilme e que levaram milhões de espectadores aos cinemas (com o primeiro deles, conforme visto anteriormente, alcançando o recorde de mais de dez milhões de espectadores).

Mas não foram apenas os filmes financiados, coproduzidos e/ou distribuídos pela Embrafilme que se beneficiaram desse momento do cinema brasileiro. Como as medidas protecionistas do Estado não discriminavam uma ou outra vertente cinematográfica, produções associadas a um cinema distante daquele feito pelos cinemanovistas, muitas vezes criticado por estes, também lotaram salas de cinema no Brasil da década de 1970, aproveitando-se do aumento da reserva de mercado.

Alguns exemplares da pornochanchada (seja em sua versão carioca ou paulista) foram bem-sucedidos nesse sentido, como *Amada amante* (1978), de Cláudio Cunha (2.610.538 espectadores), *O bem dotado homem de Itu* (1978), de José Miziara (2.409.162 espectadores), *O roubo das calcinhas* (1975), de Braz Chediak e Sandoval Aguiar (2.017.063 espectadores), *Gente fina é outra coisa* (1977), de Antonio Calmon

¹⁶⁵ O “modelo *blockbuster*” iniciou-se, nos Estados Unidos, com o lançamento de *O poderoso chefão* (*The godfather*, 1972), de Francis Ford Coppola. Sobre o tema, ver Biskind (2009, p. 168-169) e Cousins (2013, p. 377-387).

(1.611.723 espectadores), *Mulher mulher* (1979), de Jean Garrett (1.508.225 espectadores), *Nos embalos de Ipanema* (1978), também de Antonio Calmon (1.410.153 espectadores), *Já não se faz amor como antigamente* (1976), de Anselmo Duarte, John Herbert e Adriano Stuart (1.346.825 espectadores), *As massagistas profissionais* (1976), de Carlo Mossy (1.325.132 espectadores), *Ninguém segura essas mulheres* (1976), de Anselmo Duarte, José Miziara, Jeca Valadão e Harry Zalkowistch (1.318.476 espectadores), *Cada um dá o que tem* (1975), de Silvio de Abreu, John Herbert e Adriano Stuart (1.310.605 espectadores), *Eu dou o que elas gostam* (1975), de Braz Chediak (1.202.643 espectadores), *A ilha do desejo* (1975), de Jean Garrett (1.144.160 espectadores), *Luz, cama, ação* (1976), de Cláudio MacDowell (1.129.706 espectadores), *O prisioneiro do sexo* (1979), de Walter Hugo Khouri (1.117.743 espectadores), *As secretárias que fazem de tudo* (1975), de Alberto Pieralisi (1.038.291 espectadores), *Dezenove mulheres e um homem* (1977), de David Cardoso (1.018.727 espectadores), *O sexo mora ao lado* (1975), de Ody Fraga (1.011.976 espectadores) e *Amadas e violentadas* (1976), de Jean Garrett (1.004.447 espectadores) (FILME CULTURA, 2010, p. 63-65).

Jeca macumbeiro (1975), *Jeca contra o capeta* (1976), *Jecão, um fofoqueiro no céu* (1977), *Jeca e seu filho preto* (1978) e *A banda das velhas virgens* (1979), comédias caipiras de Amácio Mazzaropi, ator, diretor e produtor de sucesso desde a década de 1950, também estiveram entre as grandes bilheterias dessa “era de ouro” do cinema brasileiro – o primeiro levou 3.468.728 espectadores aos cinemas, o segundo, 3.428.860, o terceiro, 3.306.926, o quarto, 2.872.881, e o último, 2.345.553. Mazzaropi foi o “maior fenômeno cinematográfico da história do cinema paulista”, figura de sucesso ao mesmo tempo regional e nacional, que dialogava diretamente com uma

cultura rural “profundamente católica, conservadora, amparada no universo de Monteiro Lobato” (FILME CULTURA, 2010, p. 60).¹⁶⁶

Algo semelhante ocorreu com os filmes do cantor e ator gaúcho Teixeira, artista regional, mas de projeção nacional, que “se dizia um cantor do povo que trabalha e constrói o Brasil” (FILME CULTURA, 2010, p. 59).¹⁶⁷ Seus maiores êxitos de bilheteria, *Motorista sem limites* e *Ela tornou-se freira*, são do início da década de 1970, mas, no período áureo da Embrafilme, segunda metade dessa mesma década, Teixeira obteve números expressivos com *Na trilha da justiça* (de 1977, com 1.197.690 espectadores), *Pobre João* (1974, com 965.475 espectadores), *Carmen, a cigana* (1976, 946.947 espectadores), *Tropeiro velho* (1979, 793.605 espectadores), *A quadrilha do perna dura* (1976, 782.268 espectadores) e *Gaúcho de Passo Fundo* (1978, 671.028 espectadores) (FILME CULTURA, 2010, p. 59).

Conforme visto anteriormente, a maior parte dos filmes do grupo humorístico Os Trapalhões realizados em meados da década de 1970 obteve alguma forma de apoio da Embrafilme, e *O Trapalhão na ilha do tesouro* (1975), *Simbad, o marujo trapalhão* (1976), *O Trapalhão no planalto dos macacos* (1976) e *O Trapalhão nas minas do rei Salomão* (1977) foram alguns dos maiores sucessos de público do período (3.375.090 espectadores o primeiro, 4.406.200 o segundo, 4.565.267 o terceiro e 5.786.226 o último). Além destes, *Os Trapalhões na guerra dos planetas* (1978), de Adriano Stuart, que não foi coproduzido ou distribuído pela estatal, também alcançou números

¹⁶⁶ Sobre o cinema de Amácio Mazzaropi, ver Valvano (2015).

¹⁶⁷ Vale lembrar que Teixeira cantou o regime militar nos anos iniciais de 1970, celebrando inclusive a figura do presidente Emílio Garrastazu Médici na canção “Presidente Médici”, de 1973, cuja letra diz: “Quem é aquele gaúcho/ que subiu pra presidência/ Dotado de inteligência/ pra governar o país/ É bom chefe de família/ de respeito e de bondade/ Nos deu a tranquilidade/ fez nossa pátria feliz/ Ele nasceu no sul/ É o presidente Médici/ É o presidente Médici/ Emilio Garrastazu/ Quem é aquele gaúcho/ que asfaltou o Rio Grande/ Que Deus saúde lhe mande/ por tudo que ele tem feito/ Graças a ti presidente/ hoje o Brasil é um luxo/ Meu Deus quem é o gaúcho/ que faz tudo tão bem feito/ Quem é aquele gaúcho/ que os brasileiros dão viva/ Da loteria esportiva/ ao futebol mais sucesso/ Que fez a Transamazônica/ No sertão amazonense/ Quem é este rio-grandense/ que nos dobrou o progresso/ Quem é aquele gaúcho/ que fez coisas mais de mil/ Que fez um novo Brasil/ e não perseguiu ninguém/ Olhe bem no rosto dele/ veja quanta simpatia/ Quanta bondade irradia/ Da onde gaúcho vem (ALONSO, 2015).

expressivos de bilheteria, com 5.089.970 espectadores (FILME CULTURA, 2010, p. 63-65).

No cômputo geral, os números do cinema brasileiro entre 1974 e 1979 são bastante significativos. Em 1974, os filmes nacionais levaram aos cinemas 30.665.515 espectadores; no ano seguinte, 48.859.308, um aumento de 59%; em 1976, 52.046.653, aumento de mais 6%; em 1977, uma pequena queda de 2%, com 50.937.897 espectadores, mas, ainda assim, números maiores que os de 1974 e 1975; em 1978, novo crescimento, agora de 21%, com 61.854.842 espectadores para o cinema brasileiro; e, em 1979, outra queda, de 9%, com 55.836.885 espectadores, números maiores que os de todos os anos anteriores a 1978. Já o filme estrangeiro levou, em 1974, 170.625.487 espectadores aos cinemas; no ano seguinte, também cresceu consideravelmente, 32%, alcançando o número de 226.521.138 espectadores; no entanto, entre 1976 e 1979, o público do cinema estrangeiro não parou de cair, com menos 12% no primeiro ano (198.484.198 espectadores), menos 20% em 1977 (157.398.105), menos 4% em 1978 (149.802.182) e menos 9% em 1979 (136.071.432). Percebe-se que, enquanto o filme nacional, na “era de ouro” da Embrafilme, jamais retrocedeu a números menores que os de 1974, ano do início da gestão de Farias na empresa, o filme estrangeiro levou menos espectadores aos cinemas, em 1977, 1978 e 1979, que em 1974 (AMANCIO, 2000, p. 61-62).

A ocupação do mercado pelo filme brasileiro cresceu, portanto, nos anos de Farias à frente da Embrafilme. Em 1974, o cinema nacional ocupava 15,2% do mercado, passando a 17,7% em 1975, 20,8% em 1976, 24,5% em 1977, 29,2% em 1978 e recuando para 29% em 1979. No ano seguinte, já com Celso Amorim no comando da estatal, alcançou-se o patamar mais alto da história do cinema brasileiro, com 30,7% de ocupação do mercado cinematográfico. E, ainda que a força de público do cinema

brasileiro na década de 1970 tenha se erguido sobre a tríade pornochanchada-Trapalhões-Mazzaropi, o número de espectadores para filmes com participação da Embrafilme também cresceu consideravelmente naqueles anos: em 1974, eram 22,2% do público do filme brasileiro; em 1975, queda para 12,9%; em 1976, 26,8%; em 1977, 29,9%; e, em 1978, 35,2% (RAMOS, 1983, p. 136).

É importante observar que a existência de uma “era de ouro” da produção cinematográfica sob um regime autoritário não foi exclusividade do Brasil dos anos Geisel. Algo semelhante ocorreu em algumas ditaduras europeias da primeira metade do século XX, notadamente na Itália fascista (1922-1943), na Espanha franquista (1936-1975), Portugal salazarista (1928-1974) e mesmo na França ocupada pelos nazistas (1940-1944). Em todos esses casos, houve um interesse pelo cinema como meio de propaganda, com os respectivos regimes investindo no documentário e nos filmes de atualidades de exaltação da nacionalidade e dos líderes (Benito Mussolini, Francisco Franco, António de Oliveira Salazar e Philippe Pétain), ao mesmo tempo que exerciam censura sobre a produção de caráter comercial. Ainda assim, essa última floresceu nos quatro países em tempos de autoritarismo.

Sobre a Itália, vale destacar algumas medidas do governo de Mussolini que favoreceram a indústria cinematográfica do país: em 1932, como parte da Bienal de Arte de Veneza, foi criado o Festival de Cinema da cidade, que se tornaria, nas décadas seguintes, um dos mais tradicionais e importantes festivais de cinema do mundo; em junho de 1935, foi criada lei que permitia ao Ministério da Imprensa e da Propaganda conceder adiantamento aos produtores cinematográficos de até 33% do orçamento de um filme, e, em novembro do mesmo ano, outra lei abriu uma linha de crédito no Banco Nacional do Trabalho para efetuar empréstimos, a juros baixos, a empresas produtoras de cinema; também em 1935, em abril, foi criado o Centro Experimental de

Cinematografia, destinado a formar profissionais ligados a diferentes áreas do cinema (diretores, diretores de produção, roteiristas, decoradores, figurinistas, engenheiros de som, montadores, atores etc.), e, novamente em novembro desse ano, foi criado o Escritório Nacional das Indústrias Cinematográficas (ENIC), permitindo ao Estado intervir na produção e na distribuição, até então prerrogativas da iniciativa privada; em 1937, foi inaugurado o complexo de estúdios *Cinecittà*, espaço utilizado nas filmagens de inúmeros filmes italianos ao longo dos anos seguintes e, na década de 1950, também de produções épicas norte-americanas; em setembro de 1938, foi criado um órgão que tinha o objetivo de controlar a entrada de filmes estrangeiros no país, restringindo as importações, o que provocou, como reação, a retirada dos quatro maiores estúdios dos Estados Unidos (MGM, Warner, Paramount e Fox) do mercado italiano; em dezembro de 1941, o Estado criou a Cines, sua própria empresa produtora (GILI, 2008).

Como resultado, a indústria cinematográfica italiana cresceu bastante entre fins da década de 1930 e princípios da de 1940, após anos de estagnação: 45 filmes foram realizados em 1938, 50 em 1939, 83 em 1940, 89 em 1941, 119 em 1942 e 70 nos seis primeiros meses de 1943, ano da queda de Mussolini. Também cresceu o número de espectadores dos filmes produzidos no país, com cerca de 300 milhões de ingressos sendo vendidos todos os anos ao longo da década de 1930, e, em 1940, 370 milhões. Registrou-se aumento de 150 milhões de espectadores num espaço de 5 anos (GILI, 2008).

É interessante notar como a relação proativa do Estado com o cinema na Itália fascista se assemelha ao que ocorreu na ditadura militar brasileira, guardando, evidentemente, as diferenças de realidades histórias distintas. Lá, como aqui, houve investimento na produção de filmes por meio da concessão de empréstimos e adiantamentos de parte do orçamento por órgãos públicos, a entrada do Estado nos

ramos da produção e da distribuição e tentativas de regular o mercado, atuando diretamente sobre o espaço do cinema estrangeiro, sobretudo norte-americano, em ambos os países. E, nos dois casos, os resultados para a indústria cinematográfica nacional foram, ao menos num momento inicial, bastante positivos, com aumento dos números de filmes realizados e de espectadores para essas produções. Por fim, o cinema italiano de ficção do período fascista foi marcado não pela reprodução de valores ideológicos caros ao regime (ainda que eles tenham aparecido em alguns filmes), mas, como no Brasil, por uma preocupação primordial com o aspecto comercial e com a qualidade técnica, estética e narrativa das obras (majoritariamente comédias e filmes de época) (GILI, 2008).

Na Espanha governada por Franco também se verificou a presença do Estado no incentivo ao cinema nacional, ainda que, nesse país, a produção de filmes de ficção tenha ficado a cargo de empresas privadas (couberam ao aparato estatal os documentários de propaganda e filmes de atualidade). Durante essa longa ditadura, foram criados alguns prêmios e incentivos atribuídos a filmes considerados merecedores pelo governo, através do Sindicato Nacional de Espectáculos, sendo o principal deles a aprovação, em 1941, de uma ajuda à produção que poderia cobrir até 40% do orçamento de um filme; em 1951, legislação semelhante passou a premiar com até 50% dos valores do orçamento aquelas obras consideradas como de interesse nacional; e, em 1947, foi inaugurado o Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), com o objetivo de formar profissionais de cinema, órgão que, ironicamente, veio a formar uma geração de cineastas que introduziu no cinema espanhol discursos alternativos àqueles defendidos pelo regime (BERTHIER, 2008).

Apesar dos esforços estatais em torno da realização de longas-metragens de ficção de exaltação nacionalista, especialmente na primeira década de Franco no poder,

pouco se produziu nesse sentido. Os grandes sucessos do cinema espanhol na era franquista foram comédias, melodramas e filmes religiosos, esses últimos, sobretudo num período em que o regime se encontrava sob grande influência da Igreja Católica (BERTHIER, 2008).

O Estado Novo português, criado por Salazar em 1932, demonstrou interesse no cinema como meio de propaganda política, incentivando, como fez a ditadura franquista, a produção de documentários e filmes de atualidades de exaltação ao regime, ao povo e ao colonialismo portugueses. Foram importantes para o desenvolvimento desse cinema a criação, em 1935, de uma seção responsável pela área no secretariado de propaganda do Estado, e, em 1937, do projeto “cinema ambulante”, que projetava esses filmes ideologicamente orientados pelo salazarismo por todo o país, com foco especial nas classes trabalhadoras. A ideologia estadonovista, no entanto, também alcançou o cinema de ficção, de responsabilidade da iniciativa privada. Foram realizados, ao longo das décadas de 1930, 1940 e 1950, filmes próximos politicamente do regime, como as superproduções históricas *Inês de Castro* (1945), *Camões* (1946), ambas dirigidos por Leitão de Barros, *Frei Luís de Sousa* (1950), de António Lopes Ribeiro, e *Chaimite* (1953), de Jorge Brum de Canto; o emblemático filme de propaganda *A revolução de maio* (1937), também de Lopes Ribeiro, sobre a tomada do poder por forças militares em 1926, início do processo político que levou Salazar ao governo; de caráter claramente colonialista, *Feitiço do Império* (1940), outro filme de responsabilidade de António Lopes Ribeiro, e que obteve grande sucesso de público; além de muitas comédias que, se não se engajavam explicitamente a favor do regime, estavam permeadas por uma mentalidade pequeno-burguesa urbana presente em sua base ideológica (LÉONARD, 2008).

Como na Itália e no Brasil, o Estado português esforçou-se por proteger a produção cinematográfica nacional da concorrência do filme estrangeiro. Uma lei de 1948 determinou cotas para favorecer a ocupação do mercado pelos filmes portugueses, ao mesmo tempo que incentivou a dublagem das produções estrangeiras, com o objetivo de fortalecer a identificação com o idioma nacional num país de muitos analfabetos, pouco afeitos a irem ao cinema ler legendas. Essa mesma lei criou o Fundo do Cinema Nacional, centralizando o sistema de produção. Ainda em 1948, foi fundada a Cinemateca Portuguesa (LÉONARD, 2008).

A renovação do cinema do país se deu por meio do movimento do Cinema Novo, e, curiosamente, semelhante ao ocorrido na Espanha, essa geração de cineastas se formou num curso de cinema, ministrado pelo cineasta António de Cunha Telles no Centro de Estudos de Cinema da Mocidade Portuguesa, que contou com apoio financeiro do Fundo do Cinema Nacional e do Ministério da Educação para ser realizado.

Um último caso interessante de ser analisado para se pensar a produção cinematográfica sob regimes autoritários é o da França durante a Segunda Guerra Mundial. Derrotados pelas tropas alemãs, os franceses se viram invadidos pelos nazistas, com sua capital, Paris, sendo ocupada em junho de 1940. O território do país foi dividido em dois: o norte, o ocidente e a costa atlântica da França permaneceram sob domínio alemão, enquanto o restante constituiu uma *zona libre*, um Estado francês autônomo com capital na cidade de Vichy e presidido pelo Marechal Philippe Pétain, herói da Primeira Guerra Mundial. O caso da França, portanto, se distingue de Brasil, Itália, Espanha e Portugal pelo país se encontrar, em parte, sob dominação estrangeira, ainda que o regime nacionalista de Pétain tenha constituído, de fato, entre 1940 e 1944, o Estado francês.

É bastante revelador que esse período, conhecido pela memória social francesa como “anos negros”, tenha sido marcado pela continuidade do esplendor artístico verificado nos anos anteriores à guerra. Absorvida a “estranha derrota” (BLOCH, 2011) militar de 1940, a vida cultural, sobretudo parisiense, continuou efervescente. No cinema, foram produzidos, entre junho de 1940 e agosto de 1944, 220 filmes. Houve também aumento do público para as produções francesas, devido à diminuição da competição com os filmes norte-americanos e britânicos, proibidos no país (RIDING, 2010).

Interessado em investir no cinema comercial do país ocupado, o ministro da propaganda de Hitler, Joseph Goebbels, estimulou a criação de um estúdio, o Continental Films, comandado por Alfred Greven, militante do partido nazista. Importantes diretores franceses do período realizaram filmes nesse estúdio, como Henri-Georges Clouzot, Maurice Tourneur, Richard Pottier, Henri Decoin e Christian-Jaque, assim como alguns astros de cinema: Danielle Darrieux, Fernandel, Robert Le Vigan, Pierre Fresnay, Edwige Feuillère, Jean-Louis Barrault, Harry Baur, Albert Prejéan, Raimu, Suzy Delair, Michel Simon, Ginette Leclerc e Martine Carol (RIDING, 2010).

Houve ainda uma tentativa de organizar a indústria cinematográfica francesa, através da criação do Comité d’Organisation de l’Industrie Cinématographique (COIC), em 1940, e da primeira escola de cinema da França, o Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC), instituição que, nas décadas seguintes, formou importantes cineastas de diversas partes do mundo, como os franceses Alain Resnais, Patrice Leconte, Laurent Cantet e Claire Denis, o grego Costa-Gavras, o senegalês Idrissa Ouedraogo, o polonês Andrzej Zulawski, entre outros.

Sobre os filmes realizados nesse contexto, a grande maioria manteve-se descolada da realidade política francesa, apostando, como nos outros países citados, no

gênero cômico, em romances e dramas de época, ainda que François Garçon, analisando os casos de três longas-metragens de ficção realizados na *zona livre* – *Mermoz* (1942), *Coup de tête* (1943) e *Le Carrefour des enfants perdus* (1943) –, tenha percebido a presença de certos elementos fascistizantes em suas narrativas (GARÇON, 2009). Mas são exceções num conjunto maior de filmes de ficção franceses dos “anos negros” marcados pelo afastamento de questões políticas (RIDING, 2010).

4.2. Roberto Farias e o Cinema Novo entre a resistência e a colaboração

O estudo das relações entre cineastas e Estado em contextos autoritários é importante para permitir reflexões mais sofisticadas a respeito desses regimes, de sua penetração em parcelas da sociedade civil, indo além do muito utilizado binômio *resistência versus colaboração*. Como definir o comportamento desses artistas e intelectuais que, muitos deles identificados com ideais de esquerda, participaram ativamente da política cultural de regimes ditatoriais de direita ou, ao menos, continuaram suas carreiras sem grandes sobressaltos naqueles anos de autoritarismo, optando por não se engajarem no embate direto, aberto, por vezes físico, com tais regimes?

Sobre o caso francês, o jornalista Alan Riding (2010, p. 240) pondera que, nesse último aspecto, “a relativa liberdade desfrutada pela indústria cinematográfica francesa e seus principais protagonistas lhes davam pouca motivação para aderir à resistência”, além do medo da dor física sentido por pessoas em nada habituadas a combates armados, violentos. Houve também, nesse caso, uma preocupação imediata por parte dos profissionais de cinema com suas carreiras, com a continuidade de sua vida artística, acima do empenho contra o invasor alemão ou o regime de Vichy. O que não impedia que esses cineastas, eventualmente, fossem contrários ao autoritarismo

representado pela ocupação e pelo regime comandado por Pétain, desejando a libertação da França.

Cacá Diegues (2014, p. 360) caminha nesse sentido ao defender a aproximação entre cinemanovistas e Estado no governo Geisel, definindo-a como “a política do possível naquele momento”. Diegues (2014, p. 361) valoriza a postura assumida então, considerando-a como fundamental para a luta pelo retorno da democracia:

Nossa grande virtude, estimulada sobretudo por Glauber, Barreto e Nelson [...], foi a de *acreditar no projeto de abertura*. Fomos os primeiros intelectuais brasileiros que arriscaram acreditar nele. Compreendemos que aquela porta, ligeiramente entreaberta em direção à democracia e às liberdades civis, poderia ser um dia escancarada, se plantássemos com firmeza nossos pés no estreito espaço que nos estava sendo concedido.

Nessa fala do cineasta estão presentes, simultaneamente, a defesa do projeto de abertura política do governo Geisel – o que corrobora a interpretação de Malafaia no sentido dos esforços do regime de buscar legitimidade para tal projeto no campo cultural de esquerda – e a ideia de *resistência por dentro*, pela qual se justifica a entrada dos cinemanovistas na Embrafilme como uma forma de luta realizada, dentro do Estado, contra o regime ditatorial e pela democracia.¹⁶⁸

Diegues coloca, dessa forma, os cineastas que na década de 1970 se aproximaram do Estado ditatorial dentro do amplo campo das resistências a essa mesma ditadura, campo no qual cabem as mais diversas forças políticas, grupos sociais e práticas cotidianas do período:

Enfim, tudo teria sido resistência, em geral democrática: a luta armada e o ato de torcer contra a seleção de futebol na Copa do México de 1970; as citadíssimas receitas de bolo, as informações meteorológicas, os poemas de Camões nos espaços das notícias censuradas na grande

¹⁶⁸ De acordo com Napolitano (2011, p. 219), o produtor cultural Hermínio Bello de Carvalho, que esteve à frente da Fundação Nacional de Artes (Funarte) também no governo Geisel, desenvolveu discurso nesse sentido, rejeitando “a ideia de que houvesse um processo de cooptação, afirmando que ele e sua equipe formavam um núcleo de resistência anti-autoritária no interior do próprio Estado”.

imprensa; as não menos referidas ironias do Pasquim; o “teatro de ocasião” de Gianfrancesco Guarnieri, “cifrado”, “*o possível das circunstâncias*”; as substituições das letras ufanistas das músicas de propaganda política por letras debochadas; a introdução de novas matérias nos currículos escolares e universitários, visando formar crianças e jovens segundo os valores do regime e criar espaços de debate sobre os reais problemas do país; o aproveitamento do incentivo público na produção de filmes históricos (no pior sentido da pior antiga história política dos grandes feitos e grandes heróis) que se referiam a arbítrios passados para falar do arbítrio presente; as telenovelas de Dias Gomes ambientadas num Nordeste síntese do Brasil dos absurdos e desigualdades sociais, dos herdeiros do coronelismo, da política corrupta; as atuações da Associação Brasileira de Imprensa – a trincheira da liberdade –, da Ordem dos Advogados do Brasil, da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil; as chamadas músicas de protesto e as bregas; o punho cerrado de Toni Tornado no palco do Festival de Música Popular; os anjos nos tecidos das roupas de Zuzu Angel, em alusão ao filho morto na tortura; a atuação partidária do MDB; votar na oposição consentida, em branco ou no João Gibão (personagem de *Saramandaia*, de Dias Gomes); driblar uma censura supostamente burra e considerá-la como tal; surfar no píer de Ipanema, contrariando a proibição da prática do esporte em determinados períodos do dia... Tudo resistência (ROLLEMBERG, 2009, p. 3).

Mas, se ao fazer isso Diegues reforça a memória social da resistência à ditadura no Brasil, que tende a isentar a sociedade de qualquer participação num regime violento e autoritário, ao elogiar a distensão política do governo Geisel, o cineasta permite ao historiador de hoje enxergar as ambiguidades, ambivalências presentes nas práticas de muitos que viveram aqueles anos. Pois, ao lado do desejo de se colocar como resistente aos governos militares, aparece a defesa explícita da política de um desses governos.

Diegues e outros, como Nelson Pereira dos Santos, Gustavo Dahl, Luiz Carlos Barreto e, claro, Roberto Farias, não parecem se encaixar, como não se encaixava a maioria da sociedade brasileira da época, na dicotomia simplista *resistência versus colaboração*. Como classificá-los então? Considerando suas trajetórias, seriam resistentes de primeira hora e, cooptados pelo Estado, colaboradores num momento posterior? Parece mais interessante localizá-los nas *zonas cinzentas* existentes entre esses polos, nas quais estão os muitos comportamentos possíveis entre o embate frontal

com a ditadura e a defesa ideológica dela. Pesa na compreensão dos posicionamentos desses cineastas em relação ao regime, as mudanças ocorridas no tabuleiro da política de cinema ainda no governo Médici, durante as gestões de Jarbas Passarinho no MEC, Walter Graciosa na Embrafilme e Ricardo Cravo Albin no INC, que se esforçaram para atrair os cinemanovistas, desejosos, desde as décadas anteriores, de uma atuação mais efetiva do Estado na proteção do cinema brasileiro diante da competição com o produto estrangeiro. Pesa também, nos casos específicos de Diegues, Dahl e Nelson Pereira dos Santos, a mudança na forma de seus filmes enxergarem a entidade “povo brasileiro”, que os aproximou da visão de cultura e sociedade de setores do regime.

O caso de Roberto Farias é um pouco diferente, levando-se em conta que a aparente mudança de postura política vem após sua saída da Embrafilme – ainda que Nelson e Gustavo Dahl também tenham realizado, na primeira metade da década de 1980, filmes sobre a repressão política (*Memórias do cárcere* e *Tensão no Rio*, respectivamente). Apesar de todas as limitações de sua crítica, *Pra frente Brasil* de fato colidiu com os interesses do regime em 1982 (BATALHA, 2001). E, considerando o impacto provocado pelo filme na opinião pública naquele momento, não seria estranho encontrá-lo listado como um ato de resistência, no campo cultural, à ditadura em seus anos derradeiros. Um exemplo nesse sentido: em 2014, a censura a *Pra frente Brasil*, relatada por Roberto Farias, fez parte de uma série de reportagens do jornal *O Globo*, quando dos 50 anos do golpe de 1964, estruturada sobre depoimentos de artistas que viveram os anos da ditadura e, de alguma forma, resistiram ao regime (ao menos na memória que construíram para si).¹⁶⁹ O próprio Farias, aliás, considerou-o como “uma

¹⁶⁹ Fazem parte da série os seguintes depoimentos: Roberto Farias: “o filme expressava o que aquele público queria ver”; Fernanda Montenegro: “o medo e a coragem nos alimentaram. Fomos audaciosos”; Silvio Tendler: “o golpe de 1964 me fez artista”; Betty Faria: “Foi uma sensação de perda, de trabalho jogado fora”; Gilberto Braga: “Para Isaura seguir no ar, não poderia ter a palavra escravo”; José Celso Martinez Corrêa: “Ou você ia para a luta armada ou para o desbunde”; Tom Zé: “A forma era mais eficiente que o discurso”; Odair José: “Tinha dificuldade para compor, perdi o

partícula dentro de uma caudal de resistência política que houve em busca da democracia”, no início da década de 1980. Retornando ao recorrente binômio, Farias teria passado, então, de *colaborador* – que chegou a sugerir ao comandante do 1º Exército, durante a produção do filme *Roberto Carlos em ritmo de aventura*, uma estratégia para ganhar a simpatia do povo (ver capítulo 3) – a *resistente*, invertendo o movimento realizado por seus colegas?

Novamente, parece mais interessante buscar compreender os comportamentos de figuras como Farias entre esses dois polos. Como Diegues, o diretor de *Pra frente Brasil* e ex-dirigente da Embrafilme adotou uma postura ambivalente, ao lançar um filme politicamente crítico a um tipo de violência que, por mais que não fosse atribuída diretamente ao regime na narrativa, era fortemente associada a ele na opinião pública. Ao mesmo tempo, fez questão de rememorar na imprensa sua trajetória profissional ligada a esse mesmo regime, como funcionário do governo Geisel entre 1974 e 1979. Hoje, ao se referir ao período em que comandou a Embrafilme, Farias destaca os embates ocorridos com o setor mais *duro* do regime, a luta travada internamente pela defesa do cinema brasileiro, da liberdade de expressão. Em depoimento ao jornal *O Globo*, nos 50 anos do golpe de 1964, por exemplo, Farias relatou “a vigilância diária do SNI [...] com perguntas de todo o tipo [...] A tentativa permanente de colocar na empresa um representante dos órgãos de segurança” como um “pesadelo vencido com paciência e jogo de cintura” (O GLOBO, 2014). Na entrevista realizada para esta pesquisa, ele também citou enfrentamentos com o governo nesse período, ressaltando o respeito obtido por seus colegas cineastas, que sabiam que não iria para a Embrafilme “para ser um pelego do governo”:

pique”; Antonio Manuel: “foi como se me mutilassem”; José Carlos Muller Chaves: “Não havia critério na censura”; Carlos Zilio: “os desenhos saíam da prisão com as visitas”; e Lauro César Muniz: “Meus personagens não podiam citar JK”.

[...] na Embrafilme eu enfrentei o governo algumas vezes. Eu me lembro de enfrentar um agente do DOPS que chegou lá querendo levar processos da Embrafilme e eu não dei de jeito nenhum. Eu tinha também, é bom que se diga, um parceiro bom no Ney Braga, que queria ser presidente da República, eu acho, e ele sempre me deu muita força. Eu me lembro um dia que o Fernando Ferreira estava numa parte da Embrafilme que ficava na Praça da República, ele me liga e diz “Tem um cara do DOPS aqui querendo levar um processo da empresa sobre um filme do Vladimir Carvalho”. Eu aí disse: “Não dá. Manda ele vir aqui falar comigo”. Eu ligava direto para o Ney Braga, que era o ministro da Educação: “O DOPS tá vindo aqui tentando pegar coisa da empresa”. Ele disse: “Não dê, não dê”. Eu lembro que o cara do DOPS chegou lá, camisa para fora da calça, o volume do revólver no lado da calça, camisa apertada no bíceps: “Vim buscar o processo”. Eu disse: “Infelizmente, por acaso eu conversei com o meu ministro, e ele disse que eu não posso te dar isso não. Ele disse que para você poder ter o processo de uma empresa estatal você precisa ir ao Ministério da Justiça, que tem que mandar uma petição ao Ministério da Educação, que tem que mandar uma ordem para o representante do Ministério aqui no Rio e ele é que tem que se dirigir a mim para eu entregar ou não o que ele está pedindo”. Aí o cara ficou puto: “O senhor é que sabe, o senhor é que sabe”. Eu disse: “Lamento, mas não são instruções minhas, são do meu ministro, qualquer coisa o senhor tem que falar com ele”. Era duro, tinha muita pressão, muita coisa, fora o medo de falar no telefone, você tá sempre ouvindo um barulhinho, achando que estava sendo gravado quando você estava falando. Mas enfim, foram momentos que foram superados (entrevista).¹⁷⁰

Talvez seja possível enxergar Roberto Farias na definição de *duplo-pensar*, utilizada pelo historiador francês Pierre Laborie (2010, p. 41) para analisar comportamentos ambivalentes na França de Vichy:

Muito longe dos comportamentos heroicos e das rejeições declaradas, o duplo-pensar aparece como uma forma de resposta social a alternativas consideradas insuperáveis, uma resposta datada que deve ser vista como tal, como tentativa patética de ajustamento entre o desejo e o possível.

O desejo de resistir, o desejo de ter resistido mais do que foi possível no passado, presente provavelmente em muitos cineastas do Cinema Novo, talvez também em Farias; o desejo, ainda maior, de desenvolver o cinema brasileiro, de promover sua industrialização sobre bases nacionais, ocupando o mercado e fazendo frente ao poder

¹⁷⁰ Entrevista com Roberto Farias realizada no Rio de Janeiro, em 03/12/2015.

do filme norte-americano, conjugado com o possível naquele momento: a entrada no Estado ditatorial, a ocupação desse espaço não propriamente para resistir, mas para atender a demandas próprias do campo profissional em que atuavam, para tentar concretizar o projeto de criação de uma indústria cinematográfica brasileira. O orgulho de ter obtido resultados tão positivos para a Embrafilme e o cinema brasileiro no que concerne à inserção no mercado. Nesse sentido, Farias e demais cineastas do Cinema Novo estariam movidos por uma *ética de responsabilidade*, caracterizada pelo pragmatismo, por buscar “a eficácia da ação” e ser “guiada por uma lógica racionalista”, em oposição a uma *ética de convicção*, que “se quer pura, intransigente nos seus valores e que não faz concessões ao inimigo” (NAPOLITANO, 2011, p. 24).

Antes de tudo, a profissão. O cinema como profissão. No caso de Farias, isso é muito forte,¹⁷¹ conforme o próprio afirmou diversas vezes na entrevista concedida para a presente pesquisa:

Olha, *eu sempre me considerei, como me considero até hoje, um profissional do cinema*. Então eu encaro qualquer tipo de, qualquer gênero;

[...] Era época de ditadura militar, se você não procurasse uma maneira de sobreviver você não sobreviveria. Era preciso encontrar um jeito de *continuar exercendo a minha profissão* para fazer no futuro as coisas que eu realmente teria vontade de fazer num aspecto mais social, mais político. Ali era uma questão de manter a sobrevivência na profissão que eu escolhi desde os 18 anos de idade. Fomos navegando e chegamos lá;

[...] E antes de gostar de cinema *eu sou profissional de cinema*. Então eu tinha que estar sempre fazendo cinema e fazendo cinema que desse para fazer naquela hora. É claro que sempre procurei fazer do meu melhor, nunca fiz uma coisa por fazer. Ao aceitar, ao me engajar num projeto eu dava tudo de mim, mas isso dependia das circunstâncias quer dizer o que era possível fazer naquele momento (entrevista).¹⁷²

¹⁷¹ Devidos créditos à professora Janaína Martins Cordeiro, que atentou para essa característica marcante na trajetória de Farias durante os debates do Seminário “1964: 50 anos depois”, realizado em 2014, na Universidade Federal Fluminense.

¹⁷² Entrevista com Roberto Farias realizada no Rio de Janeiro, em 03/12/2015.

Farias sempre se preocupou, como os cineastas da França ocupada e de Vichy (e, provavelmente, também os da Itália fascista, da Espanha franquista, de Portugal salazarista e outros muitos de seus colegas brasileiros durante a ditadura militar), com a continuidade, sem grandes obstáculos, de sua carreira. Daí o esforço para garantir o lançamento de *Pra frente Brasil* nos cinemas: se ele fez o filme para, em alguma medida, purgar os demônios de sua experiência no interior do Estado durante a ditadura, das relações difíceis com a “comunidade de informações” nos cinco anos à frente da Embrafilme, para, de alguma maneira, *resistir*, enfim; o fez também, sobretudo, para passar pela Censura sem grandes problemas e ser exibido nas salas comerciais de cinema de todo o país. Daí sua atuação sempre *profissional* à frente da Embrafilme, consciente dos limites políticos do momento, marcada por um “jogar na confiança dos dois lados”, por uma busca por agradar, simultaneamente, cineastas e governo, atitude esperada de alguém caracterizado, segundo Gustavo Dahl, por ser “um político muito hábil”, que “compunha com todo o arco da sociedade” (Revista AGCRJ, 2011, p. 329). Comportamento ambivalente, típico, enfim, em sociedades vivendo sob regimes autoritários.¹⁷³

¹⁷³ Sobre a ambivalência como comportamento comum em realidades autoritárias, vale citar a análise de Laborie (2010, p. 38) para o caso da França durante a Segunda Guerra Mundial: “Sabe-se assim que uma maioria de franceses chorou a derrota sem deixar de desejar o armistício, que foram capazes de aplaudir fervorosamente o marechal Pétain enquanto rejeitavam o regime de Vichy, que conseguiram ser irredutivelmente hostis ao ocupante sem por isso se tornarem resistentes ou ainda que alguns foram capazes de contribuir na salvação de judeus enquanto mantinham uma atitude de lealdade ao chefe de Estado. [...] a ideia de ambivalência [...] abre outras portas ao historiador e alarga suas possibilidades de análise. Permite não mais pensar somente em contradições em termos antinômicos – resistente ou pétainistas, gaullistas ou *attentistes*... –, mas ultrapassá-las [...]. Os franceses, em sua maioria, não foram primeiramente vichistas depois resistentes, pétainistas depois gaullistas, mas puderam ser, simultaneamente, durante um tempo mais ou menos longo, e de acordo com os casos, um pouco dos dois ao mesmo tempo”.

Conclusão

O presente texto teve início com um questionamento sobre como o filme *Pra frente Brasil*, dotado de forte conteúdo político e que foi incorporado ao discurso de *resistência* à ditadura militar brasileira nos anos finais desta, poderia se coadunar com a trajetória profissional de seu diretor, Roberto Farias, responsável por uma filmografia de recorrente preocupação mercadológica e, durante o governo do general Ernesto Geisel (1974-1979), diretor-geral da empresa estatal Embrafilme. Buscou-se a resposta para essa questão, nos capítulos que se seguiram, a partir de análise detalhada do filme em si, em seus aspectos narrativos, estéticos e políticos, do processo censório de *Pra frente Brasil*, do cinema de Farias como um todo e da atuação do cineasta à frente da Embrafilme.

Colocou-se, também no início da tese, a necessidade de reconhecimento da inevitabilidade de possíveis incoerências na biografia de atores históricos – e esse poderia ser o caso da realização de *Pra frente Brasil* por Farias. Mas veio à tona, com a pesquisa, o questionamento (na verdade, já apontado na introdução) da proposição de que o filme em questão representaria uma ruptura na trajetória do cineasta. A produção de *Pra frente Brasil* foi atravessada pelas mesmas preocupações comerciais demonstradas por Farias em toda sua carreira prévia: o diálogo estético/narrativo estabelecido pelo diretor/roteirista foi com gêneros consagrados do “cinemão”, no caso, o *thriller* político (remetendo a Hitchcock e Costa-Gavras), o cinema policial e o *western*, exatamente como fizera anteriormente, ao se filiar à comédia (nas chanchadas do início de sua carreira e em *Toda donzela tem um pai que é uma fera*), ao filme de aventura (na trilogia com Roberto Carlos) e ao policial com toques de *noir* (em *Cidade ameaçada* e *Assalto ao trem pagador*).

Politicamente, apesar de ter gerado grande desgaste nas relações do campo cinematográfico com o Estado, *Pra frente Brasil* pode ser considerado um filme

moderado, uma vez que chega a reiterar discursos do regime ditatorial sobre algumas questões, como ao desvincular a tortura e o assassinato políticos dos órgãos oficiais de segurança e ao estruturar sua narrativa (ainda que de maneira não tão absoluta, conforme discutido no capítulo 1) sobre a *teoria dos dois demônios*.

Apesar dessa moderação política observada no filme, fato é que ele ocupou espaço importante no discurso contrário à ditadura militar brasileira no início da década de 1980, o que foi discutido nos capítulos 1 e 4. Ajudou a engrossar o coro dos descontentes com o regime, sendo o centro de uma luta contra a persistência da censura às artes e levando às telas, em grande escala, a violência política dos *anos de chumbo e de ouro* do governo Médici (que, no contexto em que *Pra frente Brasil* foi lançado nos cinemas, já eram lembrados apenas como *de chumbo*). E passou a fazer parte da memória da *resistência* ao arbítrio do período.

É possível dizer ainda que *Pra frente Brasil*, para além da importância política que teve quando lançado nos cinemas, exerceu certa influência sobre algumas produções audiovisuais que tematizaram a ditadura militar brasileira nos anos posteriores à redemocratização. Suas escolhas estéticas, narrativas e até políticas foram repetidas por obras de sucesso, na televisão e no cinema. São exemplos nesse sentido os filmes *Lamarca* (1994), de Sergio Rezende,¹⁷⁴ *O que é isso, companheiro?* (1997), de Bruno Barreto,¹⁷⁵ e *Zuzu Angel* (2006), também de Rezende,¹⁷⁶ além da minissérie

¹⁷⁴ Não foram encontrados dados sobre a bilheteria de *Lamarca*, no entanto, ele não parece ter provocado o impacto na opinião pública que prometia, considerando o contexto político de seu lançamento, pós-*impeachment* do presidente Fernando Collor de Mello (ORICCHIO, 2003, p. 112). Ainda assim, o filme é lembrado, pelo próprio Oricchio, como um dos importantes lançamentos do início da “retomada” do cinema brasileiro, após o período de crise que culminou com o encerramento das atividades da Embrafilme no governo Collor (1990-1992). Sobre o cinema da “retomada” e a inserção de *Lamarca* nele, ver, portanto, Oricchio (2003).

¹⁷⁵ Os dados de bilheteria de *O que é isso, companheiro?* não são tão expressivos, considerando o tamanho da produção do filme (tratou-se de uma coprodução internacional): levou aos cinemas 321.450 espectadores. No entanto, o filme foi indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro em 1998, ganhando mais visibilidade (foi exibido na Rede Globo à época, em horário nobre), e provocou grande controvérsia nos meios acadêmicos e entre ex-militantes da luta armada, controvérsia que ganhou espaço em alguns dos principais jornais do país. Sobre *O que é isso, companheiro?* e toda a polêmica que cercou o filme após seu lançamento nos cinemas, em 1997, ver REIS et al (1997).

exibida na TV Globo *Anos rebeldes* (1992), escrita por Gilberto Braga e dirigida por Dennis Carvalho.¹⁷⁷

São todas produções de estética naturalista e narrativa linear, marcadas, em maior ou menor medida em cada um dos casos, pelo uso de características do melodrama e do *thriller*, presentes também, conforme discutido anteriormente, em *Pra frente Brasil*. Há nelas, frequentemente, uma definição clara do Bem e do Mal (em *O que é isso, companheiro?* nem tanto), excessos sentimentais, submissão do elemento político ao drama familiar, pessoal, e a representação da luta armada como formada por jovens ingênuos e sonhadores, mas vazios politicamente e, em alguma medida, corresponsáveis pela violência do período.

Sobre a opção dessas obras pela estética naturalista, cabe aqui um adendo: é verdade que em momentos específicos, *Lamarca* e *Zuzu Angel* rompem com essa estética. O primeiro, ao abrir espaço para o elemento onírico, concretizando em imagem um sonho de Carlos Lamarca; o segundo, ao, na cena em que sua protagonista toma conhecimento do ocorrido com o filho Stuart (Daniel de Oliveira), flertar com o expressionismo. Nesse momento, o cenário do apartamento de Zuzu Angel (Patrícia Pillar) expressa, através do uso de um efeito de câmera específico – o *zoom out*¹⁷⁸ –, a sensação de vertigem experimentada pela personagem. Ao mesmo tempo, Rezende aposta num exagero dramático, com sua atriz principal debatendo-se contra móveis e

¹⁷⁶ De acordo com Leme (2013, p. 213), utilizando dados da Agência Nacional de Cinema (Ancine), “*Zuzu Angel* alcançou 774.318 espectadores no cinema, sendo a quarta maior bilheteria do cinema brasileiro no ano de 2006. Superou de longe outros filmes recentes sobre a ditadura, inclusive produções como *Batismo de sangue* (2007), que vendeu apenas 56.535 ingressos para cinema; *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006), que atingiu um público de 368.986 pessoas, ou mesmo a comédia *Casseta & Planeta: a taça do mundo é nossa* (2003) que alcançou bilheteria de 690.709.”

¹⁷⁷ Essa sim tendo alcançado o efeito impactante na opinião pública esperado por Oricchio, sendo muito associada ao movimento dos jovens “caras pintadas” que, em 1992, foram às ruas pedir o *impeachment* de Collor. Sobre *Anos rebeldes* e sua relação com a política do início dos anos de 1990, ver MELO, A. (2006) e SOUZA (2016).

¹⁷⁸ Efeito produzido através de movimento simultâneo, mas em sentidos opostos, da câmera e de sua lente. Foi criado para o filme *Um corpo que cai* (*Vertigo*, 1958), de Alfred Hitchcock, justamente para simular a sensação de vertigem experimentada por seu protagonista.

janelas do apartamento, diante da notícia trágica que recebeu. No entanto, vale lembrar que *Pra frente Brasil* também rompe com o naturalismo num breve momento, quando, após uma sessão de tortura, Jofre, discursiva indignado com o que lhe aconteceu e “quebra a quarta parede”,¹⁷⁹ olhando diretamente para a câmera, para o espectador, ainda que discretamente, num efeito típico do cinema moderno – e Roberto Farias já havia se aproximado esteticamente do cinema moderno em *Roberto Carlos em ritmo de aventura*, como argumentado no capítulo 3.

Conjunto de imagens 14: quatro momentos de um mesmo plano de *Pra frente Brasil*, que levam à “quebra da quarta parede” pelo personagem Jofre



Mesmo na opção por pequenas, por vezes quase imperceptíveis, ousadias estéticas, esses filmes estão de alguma forma próximos.

¹⁷⁹ A expressão remete ao espaço do palco teatral, com suas três paredes (laterais e fundo) físicas e uma quarta, imaginária, que o separa da plateia. O mecanismo de “quebra” dessa quarta parede, na prática, significa a ruptura com a ilusão de realidade do espectador, uma vez que o personagem (no teatro, no cinema, na TV ou em outros meios) fala diretamente com quem o assiste, lembrando a esse último que ele está diante de uma encenação. Sobre o cinema moderno, ver Cousins (2013).

No que concerne à trajetória prévia de Roberto Farias na Embrafilme, por mais que o diretor tenha buscado, sobretudo em momentos recentes, apresentar seu filme como um grito de liberdade após anos de sufocamento e pressões por parte dos setores mais duros do regime, é importante considerar que, em 1982 e 1983, ele fez questão de lembrar, na imprensa, seus serviços prestados ao Estado, destacando a moderação política característica não só dele próprio, mas também de *Pra frente Brasil*. Moderação que foi resultado direto da autocensura de Farias, num momento em que a DCDP continuava atuante na restrição à liberdade artística plena – e a preocupação primeira do diretor sempre fora de lançar seu filme no mercado, com capacidade de competir por um público que, naquele momento, consumia consideravelmente produções artísticas críticas à ditadura. O olhar profissional, comercial, à frente, desde sua formação como cineasta, nos estúdios da Atlântida.

Nesse sentido, é possível afirmar que *Pra frente Brasil* é absolutamente coerente com a obra de Farias como um todo. Não houve nenhuma grande ruptura. Não há, de fato, nenhuma incoerência gritante.

É interessante comparar esse tipo de moderação política de Roberto Farias, presente também em seu filme, com certas escolhas de *O que é isso, companheiro?*, num momento (1997) em que o país já vivia sob regime democrático há mais de dez anos, sem nenhum tipo de risco de censura política. Bruno Barreto optou por uma narrativa que, ao mesmo tempo, humaniza a figura do torturador, apresentado em crise de consciência pelos atos que comete no trabalho; critica duramente a luta armada, composta por jovens ingênuos manipulados por velhos líderes inescrupulosos, violentos e autoritários (sobretudo no caso de Jonas, interpretado por Matheus Naschergaele e inspirado na figura real do guerrilheiro Virgílio Gomes da Silva); e traz o embaixador

norte-americano Charles Burke Elbrick (Alan Arkin) como a voz da razão em meio à barbárie da esquerda e da direita brasileiras. De acordo com Ismail Xavier (2000):

a personagem do embaixador traz atributos que têm tudo a ver com sua posição. Seu contato com os contestadores do regime resulta do motivo central de sua presença no Brasil. Isso não impede que o filme acentue uma afinidade eletiva que se manifesta entre o protagonista – figura mais preparada dos sequestradores – e aquele que está na posição de vítima. O Gabeira imaginário do filme e o embaixador definem uma relação que consolida a imagem diferenciada de ambos diante dos outros, confirmando a vítima como a figura mais serena do episódio, espécie de voz da razão que aconselha, dá palpites certos e compreende melhor o que se passa, em contraste com a insegurança e a falta de formulação mais lúcida por parte dos jovens rebeldes bem-intencionados, que acabam por obedecer a um comandante dogmático e vingativo, que anula as individualidades, qualquer que seja o lado em que estejam.

As escolhas de Barreto em *O que é isso, companheiro?* foram duramente contestadas, conforme dito anteriormente, por pesquisadores do período da ditadura militar e por ex-guerrilheiros, chegando-se a acusar o cineasta de defender o regime autoritário e de promover uma segunda morte, simbólica, de Virgílio Gomes da Silva (MARTINS, 1997). No entanto, o jornalista Eugênio Bucci, em artigo originalmente publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, relativizou essa crítica, destacando a opção do filme não pela visão da ditadura sobre os fatos, mas pela visão de Elbrick. E isso estaria relacionado a questões comerciais: por se tratar de uma produção internacional, que buscava também se inserir no mercado cinematográfico norte-americano (conseguiu uma indicação ao Oscar, inclusive), era necessário que ela “falasse inglês”, não no sentido puro do uso do idioma, mas no de “usar uma organização americana para a história e para a sua narrativa” (BUCCI, 1997, p. 216). Num outro momento da política brasileira, portanto, como Farias em *Pra frente Brasil*, Barreto subordinou suas escolhas políticas às necessidades comerciais.

Por último, mas não menos importante, é fundamental deixar claro que o esforço realizado com a reflexão sobre as escolhas profissionais e políticas de Roberto Farias,

seja ao longo de toda sua carreira, seja no caso específico de *Pra frente Brasil*, não partiu da intenção de julgá-las de alguma maneira. Pelo contrário. O interesse aqui foi pela análise rigorosamente histórica de tais escolhas, em diálogo com a política e o cinema dos diferentes momentos enquadrados pela pesquisa. Seguindo Napolitano (2011, p. 334), optou-se não por construir “um veredicto rigoroso no Tribunal da História”, tão tentador quando se estuda temas relacionados à ditadura militar brasileira, mas por buscar compreender as complexidades desse tempo histórico e de alguns de seus ricos personagens.

Bibliografia

ALMEIDA, Marco Antônio de. *Sangue, suor & tiros: a narrativa policial na literatura e cinema brasileiros*. Campinas, SP: 2002.

ALONSO, Gustavo. Simonal, ditadura e memória: do cara que todo mundo queria ser a bode expiatório. In: ROLLEMBERG, Denise & QUADRAT, Samantha Viz (org.). *A construção social dos regimes autoritários: Brasil e América Latina*, volume II. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

ALONSO, Gustavo. *Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

ALTOÉ, André Pizetta. *Tradição Família e Propriedade (TFP): uma instituição em movimento*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal Fluminense, 2006.

AMANCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embrafilme*. Cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981). Niterói: EdUFF, 2000.

ANDRADE, Ana Lúcia. *Entretenimento inteligente: o cinema de Billy Wilder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução: Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

AVELLAR, José Carlos. *O cinema no papel e o papel do cinema*. In: FARIAS, Roberto. *Pra frente Brasil*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1983.

AZÉMA, Jean-Pierre & BÉDARIDA, François. *La France des années noires*. 1- De la défaite à Vichy. 2^{ème} ed. Paris, Seuil, 2000.

BATALHA, Cláudio H. M. *Pra frente Brasil: o retorno do cinema político*. In: SOARES, Mariza de Carvalho & FERREIRA, Jorge (Org.). *A História vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

BÉDARIDA, François. *L'histoire de la Résistance: lectures d'hier, chantiers de demain*. *Vingtième Siècle*, n. 11, juillet-septembre, 1986.

BERNARDET, Jean-Claude & RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e história do Brasil*. São Paulo: Ed. Contexto, 1988.

BERTHIER, Nancy. La longue nuit du franquisme: un cinéma sous influence. In: MULLER, Raphaël & WIEDER, Thomas (dir.). *Cinéma et régimes autoritaires au XX^e siècle*. Paris, PUF, 2008.

BISKIND, Peter. *Como a geração sexo-drogas-e-rock' n' roll salvou Hollywood: Easy Riders, Raging Bulls*. Tradução: Ana Maria Bahiana. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.

BLOCH, Marc. *A estranha derrota*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.

BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2008.

BORDWELL, David & THOMPSON, Kristin. *Film history: an introduction*. Second edition. McGraw-Hill Higher Education, New York, NY, 2003.

BORDWELL, David & THOMPSON, Kristin. *Film art: an introduction*. 8th edition. McGraw-Hill, New York, NY, 2008.

BORGES, Nilson. A Doutrina de Segurança Nacional e os governos militares. In: FERREIRA, Jorge & DELGALDO, Lucilia de Almeida Neves. *O Brasil republicano – Volume 4. O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. 4^a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

BUCCI, Eugênio. O deslocamento do narrador em *O que é isso, companheiro?* In: REIS, Daniel Aarão et al. *Versões e ficções: o sequestro da história*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997.

CAMPO, Mônica Brincalepe. O desafio: filme reflexão no pós-1964. In: CAPELATO, Maria Helena [et. al.]. *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. 2^a ed. São Paulo: Alameda, 2011.

CAPELATO, Maria Helena [et al.]. *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. 2^a ed. São Paulo: Alameda, 2011.

CARVALHO, Alessandra. As atividades político-partidárias e a produção de consentimento durante o regime militar brasileiro. In: QUADRAT, Samantha Viz & ROLLEMBERG, Denise (Org.). *A construção social dos regimes autoritários: Brasil e América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CARVALHO, Maria do Socorro. Cinema Novo brasileiro. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2006.

CASTRO, Marcelo Lúcio Ottoni de. *Política e Imaginação: um estudo sobre a Sociedade Brasileira de Defesa da Tradição, Família e Propriedade (TFP)*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília, 1991.

CHALUPE DA SILVA & NETO (orgs.). *Os múltiplos lugares de Roberto Farias*. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2012.

CRAVO ALBIN, Ricardo. *Driblando a censura: de como o cutelo vil incidiu na cultura*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.

CORDEIRO, Janaína. *A ditadura em tempos de milagre: comemorações, orgulho e consentimento*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015.

COUSINS, Mark. *História do cinema: dos clássicos mudos ao cinema moderno*. Trad. Cecília Camargo Bartalotti. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

DÉBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. São Paulo: Contraponto, 1997.

DIAS JR., Jocimar. Dois Robertos em ritmo de musical. In: CHALUPE DA SILVA & NETO (orgs.). *Os múltiplos lugares de Roberto Farias*. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2012.

DIEGUES, Cacá. *Vida de cinema: antes, durante e depois do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

FARIAS, Roberto. *Pra frente Brasil*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1983.

FARIAS, Roberto. Embrasil, Pra frente Brasil e algumas questões. In: SIMIS, Anita (Org.). *Cinema e televisão durante a ditadura militar: depoimentos e reflexões*. Araraquara: Laboratório Editorial FCL/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2005.

FERREIRA, Jorge & NEVES, Lucília de Almeida. *O Brasil republicano*, vol. 4: “O tempo da ditadura”. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

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

FICO, Carlos. *Como eles agiam*. Os subterrâneos da Ditadura Militar: espionagem e polícia política. Rio de Janeiro: Record, 2001.

FICO, Carlos. “*Prezada Censura*”: cartas ao regime militar. *Topoi*, Rio de Janeiro, dezembro 2002, p. 251-286.

FICO, Carlos. “Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão”. In: FERREIRA, Jorge & NEVES, Lucília de Almeida. *O Brasil republicano*, vol. 4: “O tempo da ditadura”. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FICO, Carlos. *O golpe de 1964: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014.

FLECK, E. C. D.; MATOS, F. U. “Anchieta, José do Brasil: cinema, representação e memória em tempos de ditadura militar”. Em tempo de histórias – Publicação do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília, n. 16, Brasília, jan.-jul. 2010.

FRANCO, Marina. La “teoría de los dos demônios”: un símbolo de la posdictadura argentina. In: Foros sobre Memoria Social e Historia Reciente – RIEMS, 2014.

FREIRE, Rafael de Luna. Chanchada, filme policial e Roberto Farias: observações sobre o cinema comercial brasileiro e a nova geração de cineastas. In: CHALUPE DA SILVA & NETO (orgs.). *Os múltiplos lugares de Roberto Farias*. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2012.

FURHAMMAR, Leif & ISAKSSON, Folke. *Cinema e política*. Tradução de Júlio Cezar Montenegro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GARÇON, François. A tardia tentação fascista do cinema francês. In: *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador/São Paulo: EDUFBA/Editora UNESP, 2009.

GELLATELY, Robert. *Apoiando Hitler*. Consenso e coerção na Alemanha nazista. Rio de Janeiro: Record, 2011.

GILI, Jean A. Le cinema de l'Italie fasciste. In: MULLER, Raphaël & WIEDER, Thomas (dir.). *Cinéma et régimes autoritaires au XXe siècle*. Paris, PUF, 2008.

GRINBERG, Lúcia. *Partido político ou bode expiatório: um estudo sobre a Aliança Renovadora Nacional (Arena), 1965-1979*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.

GUEDES, Wallace Andrioli. “Reflexões sobre a representação da esquerda armada no cinema brasileiro”. Revista eletrônica Contemporânea, do Núcleo de Estudos Contemporâneos da Universidade Federal Fluminense, 2014.

JAMESON, Fredric. Reificação e utopia na cultura de massa. In: *Crítica marxista*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

KAHALE, Zeka. Roberto Carlos em ritmo de aventura, o 7^{1/2} de Farias. In: CHALUPE DA SILVA & NETO (orgs.). *Os múltiplos lugares de Roberto Farias*. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2012.

KERSHAW, Ian. *L'Opinion allemande sous le nazisme en Bavière. 1933-1945*. Paris, Éds. CNRS, 2002.

KOEHN, Barbara. *La Résistance allemande contre Hitler, 1933-1945*. Paris: Presses universitaires de France, 2003.

KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo, 2012.

LABORIE, Pierre. *Les Français des années troubles. De la guerre d'Espagne à la Liberation*. Paris, Seuil, 2003.

LABORIE, Pierre. *Les Français sous Vichy et l'Occupation*. Toulouse, Éditions Milan, 2003.

LABORIE, Pierre. 1940-1944. Os franceses do pensar-duplo. In: ROLLEMBERG, Denise & QUADRAT, Samantha Viz (org.). *A construção social dos regimes autoritários: Europa*, volume I. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

LEME, Caroline Gomes. *Ditadura em imagem e som: trinta anos de produções cinematográficas sobre o regime militar brasileiro*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

LÉONARD, Yves. Sous l'oeil de Salazar. In: MULLER, Raphaël & WIEDER, Thomas (dir.). *Cinéma et régimes autoritaires au XXe siècle*. Paris, PUF, 2008.

LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaína. *Usos & abusos da história oral*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

LIMA, Delcio Monteiro de. *Os Senhores da Direita*. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1980.

LIMA, Lizâneas de Souza. *Plínio Corrêa de Oliveira: um cruzado do século XX*. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, 1984.

MAGALHÃES, Livia Gonçalves. *Com a taça nas mãos: sociedade, Copa do Mundo e ditadura no Brasil e na Argentina*. Rio de Janeiro: Lamparina, FAPERJ, 2014.

MALAFAIA, Wolney. O cinema e o Estado na terra do sol: a construção de uma política cultural de cinema. In: CAPELATO, Maria Helena [et al.]. *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. 2ª ed. São Paulo: Alameda, 2011.

MARTINS, Franklin. As duas mortes de Jonas. In: REIS, Daniel Aarão et al. *Versões e ficções: o sequestro da história*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997.

MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2006.

MELO, Luís Alberto Rocha Melo. *Argumento e roteiro: o escritor de cinema Alinor Azevedo*. Niterói, 2006. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

MELO, Ana Cláudia Peixoto de (2006). *História e ficção: na minissérie Anos rebeldes*. Uberlândia, 2006. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006.

MELO, Demian Bezerra de. Ditadura “civil-militar”?: controvérsias historiográficas sobre o processo político brasileiro no pós-1964 e os desafios do tempo presente. Espaço Plural. Ano XIII, n. 27, 2º semestre de 2012.

MELO, Jorge José de. *Boilesen, um empresário da ditadura: a questão do apoio do empresariado paulista à Oban/Operação Bandeirantes, 1969-1971*. Dissertação de Mestrado, 2012.

MENDES, Ricardo Antonio Souza. *Representações filmográficas sobre os regimes civil-militares do Cone Sul – Chile, Argentina e Brasil*. Anais Eletrônicos do VIII Encontro Internacional da ANPHLAC. Vitória, 2008. p. 10.

MENDES, Fábio. Quarta Nobre: o contexto dos telefilmes de Roberto Farias para a Rede Globo em 1983. In: CHALUPE DA SILVA & NETO (orgs.). *Os múltiplos lugares de Roberto Farias*. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2012.

MONTEIRO, José Carlos Monteiro. Nacional/popular: o gramsciano Roberto Farias. In: CHALUPE DA SILVA & NETO (orgs.). *Os múltiplos lugares de Roberto Farias*. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2012.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena [et al.]. *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. 2ª ed. São Paulo: Alameda, 2011.

MULLER, Raphaël & WIEDER, Thomas (dir.). *Cinéma et régimes autoritaires au XXe siècle*. Paris, PUF, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. “Vencer Satã só com orações”: políticas culturais e cultura de oposição no Brasil dos anos 1970. In: ROLLEMBERG, Denise & QUADRAT, Samantha Viz (org.). *A construção social dos regimes autoritários: Brasil e América Latina*, volume II. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1985)*. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para concurso de Livre-Docência junto ao Departamento de História. São Paulo, 2011.

NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.

NEALE, Steve. Questions of genre. In: STAM, Robert & MILLER, Toby. *Film and theory: an anthology*. New York: Blackwell Publishers, 2000.

NETO, Américo R. de Almeida & TOLENTINO, Célia. *Mestre Candeias: o homem e seus filmes*. In: Baleia na Rede. Revista online do Grupo de Pesquisa e Estudos em Cinema e Literatura.

NUÑEZ, Fabián. Roberto Farias em ritmo de Cinema Novo. In: CHALUPE DA SILVA & NETO (orgs.). *Os múltiplos lugares de Roberto Farias*. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2012.

OLIVEIRA, Raphael. *Otimismo em tempos de repressão: a publicidade inspirada na propaganda do governo Médici*. Niterói, 2014. 155 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PAVONE, Cláudio. *Une guerre civile*. Essai historique sur l'éthique de la Résistance italienne. Paris, Éditions du Seuil, 2005.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

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

REIS, Daniel Aarão, RIDENTI, Marcelo & MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *O golpe e a ditadura militar, quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

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

REIS, Daniel Aarão et al. *Versões e ficções: o sequestro da história*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997.

RIOUX, Jean-Pierre. *La vie culturelle sous Vichy*. Bruxelas, Éditions Complexe, 1990.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RIDING, Alan. *Paris, a festa continuou: a vida cultural durante a ocupação nazista, 1940-4*. Trad. Celso Nogueira, Rejane Rubino. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

ROLLEMBERG, Denise & QUADRAT, Samantha Viz (orgs.). *A construção social dos regimes autoritários: Europa*, volume I. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

ROLLEMBERG, Denise & QUADRAT, Samantha Viz (org.). *A construção social dos regimes autoritários: Brasil e América Latina*, volume II. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

ROLLEMBERG, Denise. Ditadura, intelectuais e sociedade: *O Bem-Amado* de Dias Gomes. In: Cecília Azevedo; Denise Rollemberg; Paulo Knauss; Maria Fernanda Bicalho; Samantha Viz Quadrato (orgs.). *Cultura política, Memória e historiografia*. Rio de Janeiro: Ed.FGV, 2009.

ROUSSO, Henry. *Le Syndrome de Vichy de 1944 à nos jours*. 2ª ed. Paris, Seuil, 1990.

SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

SCORSESE, Martin & WILSON, Michael Henry. *Uma viagem pessoal pelo cinema americano*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SEMELIN, Jacques. “Qu’est-ce que ‘résistir’?”, in *Esprit*. Paris, n. 198, janvier 1994.

SEMELIN, Jacques. *Sans armes face à Hitler. La résistance civile en Europe, 1939-1943*. Paris, Payot, 1998.

SILVA, Hadija Chalupe da & NETO, Simplício (orgs.). *Os múltiplos lugares de Roberto Farias*. 1. ed. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2012.

SIMIS, Anita (Org.). *Cinema e televisão durante a ditadura militar: depoimentos e reflexões*. Araraquara: Laboratório Editorial FCL/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2005.

SIMÕES, Inimá. *Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora SENAC, 1999.

SMITH, Louise. Um caminho para nossa comédia. In: CHALUPE DA SILVA & NETO (orgs.). *Os múltiplos lugares de Roberto Farias*. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2012.

SOARES, Mariza de Carvalho & FERREIRA, Jorge (Org.). *A História vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SOUZA, Letícia Barbosa. *Mídia, memória e manifestações Fora Collor: uma análise da minissérie Anos rebeldes (1992)*. Niterói, 2016. 69 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

STAM, Robert & JOHNSON, Randal. *Brazilian cinema*. Austin, Texas: University of Texas Press, 1988.

STIGGER, Helena. *A representação da ditadura militar nos filmes brasileiros longametragem de ficção: de 1964 a 2010*. Porto Alegre, 2011.

TEIXEIRA DA SILVA, Francisco Carlos. *Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985*. In: FERREIRA, Jorge & NEVES, Lucília de Almeida. *O Brasil republicano*, vol. 4: “O tempo da ditadura”. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

TRUFFAUT, François & SCOTT, Helen. *Hitchcock/Truffaut: entrevistas*, edição definitiva. Tradução de Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VALIM, Alexandre Busko. Entre textos, mediações e contextos: anotações para uma possível História Social do Cinema. In: *História Social*. n. 11. Campinas: 2005.

VALVANO, Thaís. *A vida em risos: Mazzaropi e a representação do caipira paulista no cinema*. Rio de Janeiro, 2015. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Org.: AVELLAR, José Carlos. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca. In: RAMOS, Fernão. *História do cinema brasileiro*. 2ª ed. São Paulo: Arte Editora Ltda., 1987.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro dos anos 90*. In: *Praga*. Estudos marxistas. São Paulo: Ed. Hucitec, junho de 2000, p. 97-138.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

Matérias de jornais e revistas

AUGUSTO, Sérgio. Apontamentos para uma história do *thriller* tropical. Filme Cultura, n. 40, agosto/outubro 1982, p. 60-65. In: FILME CULTURA: edição fac-similar 32-42. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, CTA v, 2010.

DIRETORA da Censura confessa desvios de pareceres. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 28/08/1982.

DIRETORA da Censura alega poderes: abafou pareceres. O Dia, Rio de Janeiro, 11/09/1982b.

EMBRAFILME retira Pra frente Brasil de Cannes. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 17/05/1982a.

FILME CULTURA. Roberto Farias em ritmo de artindústria. n. 15, julho/agosto 1970, p. 13-23. In: FILME CULTURA: edição fac-similar 32-42. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, CTAv, 2010.

FILME CULTURA. Movimento. n. 26, setembro 1974, p. 1-4. In: FILME CULTURA: edição fac-similar 24-31. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, CTAv, 2010.

FILME CULTURA. n. 52, outubro 2010, p. 62-65.

GATTI, André Piero. Filmes regionalistas industriais brasileiros: a questão do público (1970-1980). Filme Cultura, n. 52, outubro 2010, p. 57-61.

MURÇA, Murilo. Censura política, problema ainda real na arte. O Estado de São Paulo, São Paulo, 21/11/1982.

O CINEMA da coragem. Veja, São Paulo, 16/02/1983, entrevista, p. 3-6.

PARECERES da Censura serão reservados. O Globo, Rio de Janeiro, 28/08/1982.

PRA frente Brasil, um teste para a censura. Folha de São Paulo, São Paulo, 28/03/1982.

ROBERTO Farias: “Meu filme não é extremista”. O Estado de São Paulo, São Paulo, 08/04/1982.

SOMEM pareceres favoráveis à liberação de Pra frente Brasil. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 27/08/1982.

Legislação

BRASIL. Decreto nº 20.493/46, de 24 de janeiro de 1946. Aprova o regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública.

BRASIL. Lei nº 5.536/68, de 21 de novembro de 1968. Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras providências.

BRASIL. Decreto-Lei 1.077/70, de 26 de janeiro de 1970. Dispõe sobre a execução do artigo 153, § 8º, parte final, da Constituição da República Federativa do Brasil.

BRASIL. Decreto-lei nº 898, de 29 de setembro de 1969. Define os crimes contra a segurança nacional, a ordem política e social, estabelece seu processo e julgamento e dá outras providências.

BRASIL. Decreto nº 73.332, de 19 de dezembro de 1973. Define a estrutura do Departamento de Polícia Federal e dá outras providências.

Acervos e arquivos

Acervo digital Veja: <https://acervo.veja.abril.com.br/index.html#/editions>

Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro

Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro

Cinemateca Brasileira – São Paulo

Divisão de Censura de Diversões Públicas – Arquivo Nacional / Distrito Federal

Memória do cinema brasileiro: www.memoriacinebr.com.br

Filmografia de Roberto Farias [por ordem de lançamento]

Rico ri à toa, 1957. Direção: Roberto Farias.

No mundo da lua, 1958. Direção: Roberto Farias.

Cidade ameaçada, 1960. Direção: Roberto Farias.

Um candango na Belacap, 1961. Direção: Roberto Farias.

Assalto ao trem pagador, 1962. Direção: Roberto Farias.

Selva trágica, 1964. Direção: Roberto Farias.

Toda donzela tem um pai que é uma fera, 1966. Direção: Roberto Farias.

Roberto Carlos em ritmo de aventura, 1968. Direção: Roberto Farias.

Roberto Carlos e o diamante cor-de-rosa, 1970. Direção: Roberto Farias.

Roberto Carlos a 300 quilômetros por hora, 1971. Direção: Roberto Farias.

(O) fabuloso Fittipaldi, 1973. Direção: Roberto Farias.

Pra frente Brasil, 1982. Direção: Roberto Farias.

(Os) Trapalhões no Auto da Compadecida, 1987. Direção: Roberto Farias.

Filmografia

8½, 1963. Direção: Federico Fellini

(Os) 39 degraus (The 39 steps), 1936. Direção: Alfred Hitchcock

1900 (Novecento), 1976. Direção: Bernardo Bertolucci

À beira do abismo (The big sleep), 1946. Direção: Howard Hawks

A um passo da eternidade (From here to eternity), 1953. Direção: Fred Zinnemann

ABC da greve, 1990. Direção: Leon Hirszman

Abismo, 1977. Direção: Rogério Sganzerla

Ação entre amigos, 1998. Direção: Beto Brant

Aconteceu assim (It happened in Brooklyn), 1947. Direção: Richard Whorf

Acossado (A bout de souffle), 1960. Direção: Jean-Luc Godard

Adeus marido meu, 1983. Direção: Roberto Farias

(A) adolescente (The young one), 1960. Direção: Luis Buñuel

(A) agonia, 1977. Direção: Julio Bressane

Agulha no palheiro, 1953. Direção: Alex Viany

Aí vem o barão, 1951. Direção: Watson Macedo

Almas Perversas (Scarlet street), 1945. Direção: Fritz Lang

Alô, Alô, Brasil, 1935. Direção: Wallace Downey

Alô, Alô, Carnaval, 1936. Direção: Adhemar Gonzaga

Amada amante, 1978. Direção: Cláudio Cunha

Amadas e violentadas, 1976. Direção: Jean Garrett

Amei um bicheiro, 1953. Direção: Jorge Ileli e Paulo Wanderley

Amor a toda velocidade (Viva Las Vegas), 1964. Direção: George Sidney

Amor bandido, 1978. Direção: Bruno Barreto

(O) amuleto de Ogum, 1974. Direção: Nelson Pereira dos Santos

Anchieta, José do Brasil, 1978. Direção: Paulo César Saraceni

Anjo do mal (Pickup on south street), 1953. Direção: Samuel Fuller

(O) ano em que meus pais saíram de férias, 2006. Direção: Cao Hamburger

(Os) anos JK, 1979. Direção: Silvio Tendler

Ao sul do meu corpo, 1982. Direção: Paulo César Saraceni

Areias ardentes, 1952. Direção: J. B. Tanko

(As) armas, 1969. Direção: Astolfo Araújo

Ato de violência (Act of violence), 1948. Direção: Fred Zinnemann

(A) aventura (L'avventura), 1960. Direção: Michelangelo Antonioni

Aviso aos navegantes, 1950. Direção: Watson Macedo

(A) banda das velhas virgens, 1979. Direção: Amácio Mazzaropi e Pio Zamuner

Barra pesada, 1977. Direção: Reginaldo Faria

Barravento, 1962. Direção: Glauber Rocha

Batismo de sangue, 2007. Direção: Helvécio Ratton

(A) bela ditadora (Take me out to the ball game), 1949. Direção: Busby Berkeley

(O) bem dotado homem de Itu, 1978. Direção: José Miziara

Berlim na batucada, 1944. Direção: Luiz de Barros

(O) bom burguês, 1982. Direção: Oswaldo Caldeira

Brasil ano 2000, 1968. Direção: Walter Lima Jr.

Bye Bye Brasil, 1980. Direção: Cacá Diegues

Cabeças cortadas, 1970. Direção: Glauber Rocha

Cabra marcado para morrer, 1984. Direção: Eduardo Coutinho

Cada um dá o que tem, 1975. Direção: Silvio de Abreu, John Herbert e Adriano Stuart

(Os) cafajestes, 1962. Direção: Ruy Guerra

Calígula (Caligola), 1979. Direção: Tinto Brass

Camões, 1946. Direção: Leitão de Barros

Cangaceiros de Lampião, 1967. Direção: Carlos Coimbra

(O) cantor de jazz (The jazz singer), 1927. Direção: Alan Crosland

Carmen, a cigana, 1976. Direção: Pereira Dias

Carnaval Atlântida, 1953. Direção: José Carlos Burle

Carnaval em Caxias, 1953. Direção: Paulo Wanderley

Carnaval em Marte, 1955. Direção: Watson Macedo

Carnaval no fogo, 1949. Direção: Watson Macedo

(A) casa assassinada, 1971. Direção: Paulo César Saraceni

- (O) casal, 1975. Direção: Daniel Filho
- (O) casamento, 1976. Direção: Arnaldo Jabor
- Casseta & Planeta: A taça do mundo é nossa, 2003. Direção: Lula Buarque de Holanda
- Chaimite, 1953. Direção: Jorge Brum de Canto
- Chuva de verão, 1978. Direção: Cacá Diegues
- Cidadão Boilesen, 2009. Direção: Chaim Litewski
- (A) cidade dos desiludidos (Two weeks in another town), 1962. Direção: Vincente Minnelli
- Cidade tenebrosa (Crime wave), 1954. Direção: André de Toth
- Cinco vezes favela, 1962. Direção: Cacá Diegues, Miguel Borges, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade e Marcos Farias
- (O) circo, 1965. Direção: Arnaldo Jabor
- Com licença, eu vou à luta, 1986. Direção: Lui Farias
- Como era gostoso o meu francês, 1971. Direção: Nelson Pereira dos Santos
- (Os) condenados, 1975. Direção: Zelito Viana
- (A) confissão (L'aveu), 1970. Direção: Costa-Gavras
- Contos eróticos, 1977. Direção: Joaquim Pedro de Andrade, Eduardo Scorel, Roberto Santos e Roberto Palmari
- Coração materno, 1951. Direção: Gilda de Abreu
- Corisco, o diabo louro, 1969. Direção: Carlos Coimbra
- Corpo e alma (Body and soul), 1947. Direção: Robert Rossen
- Correspondente estrangeiro (Foreign correspondent), 1940. Direção: Alfred Hitchcock
- (Os) corruptos (The big heat), 1953. Direção: Fritz Lang
- Cortina rasgada (Torn curtain), 1966. Direção: Alfred Hitchcock
- Coup de tête, 1943. Direção: René Le Hénaff
- (O) cúmplice das sombras (The prowler), 1951. Direção: Joseph Losey
- Cupido não tem bandeira (One, two, three), 1961. Direção: Billy Wilder
- (A) Curva do destino (Detour), 1946. Direção: Edward G. Ulmer

- (A) dama de preto (Park row), 1952. Direção: Samuel Fuller
- (A) dama do lago (Lady in the lake), 1947. Direção: Robert Montgomery
- (A) dama do lotação, 1978. Direção: Neville de Almeida
- Delírio de loucura (Bigger than life), 1957. Direção: Nicholas Ray
- (O) demônio das onze horas (Pierrot le fou), 1964. Direção: Jean-Luc Godard
- (O) desafio, 1965. Direção: Paulo César Saraceni
- Desaparecido – Um grande mistério (Missing), 1982. Direção: Costa-Gavras
- Deus e o diabo na terra do sol, 1964. Direção: Glauber Rocha
- Deus sabe quanto amei (Some came running), 1958. Direção: Vicente Minnelli
- Dezenove mulheres e um homem, 1977. Direção: David Cardoso
- Di, 1977. Direção: Glauber Rocha
- (O) doce esporte do sexo, 1970. Direção: Zelito Viana
- (A) doce vida (La dolce vitta), 1960. Direção: Federico Fellini
- Dona Flor e seus dois maridos, 1976. Direção: Bruno Barreto
- (O) dragão da maldade contra o santo guerreiro, 1969. Direção: Glauber Rocha
- E agora, José? A tortura do sexo, 1980. Direção: Ody Fraga
- É fogo na roupa, 1952. Direção: Watson Macedo
- É proibido sonhar, 1943. Direção: Moacyr Fenelon
- (O) ébrio, 1946. Direção: Gilda de Abreu
- Ela tornou-se freira, 1972. Direção: Pereira Dias
- Eles não usam black-tie, 1981. Direção: Leon Hirszman
- Em nome da segurança nacional, 1983. Direção: Renato Tapajós
- Essa gostosa brincadeira a dois, 1974. Direção: Victor Di Mello
- Estado de sítio (État de siège), 1972. Direção: Costa-Gavras
- Estrada da vida, 1981. Direção: Nelson Pereira dos Santos
- (Os) estranguladores, 1908. Direção: Giuseppe Labanca e Antônio Leal
- Eu dou o que elas gostam, 1975. Direção: Braz Chediak

Eu matei Lúcio Flávio, 1979. Direção: Antonio Calmon

(O) Evangelho segundo Teotônio, 1984. Direção: Vladimir Carvalho

(O) exorcista (The exorcista), 1973. Direção: William Friedkin

Feitiço do Império, 1940. Direção: António Lopes Ribeiro

(As) filhas do fogo, 1978. Direção: Walter Hugo Khouri

Fome de amor, 1968. Direção: Nelson Pereira dos Santos

(A) fonte da donzela (Jungfrukällan), 1960. Direção: Ingmar Bergman

Frei Luís de Sousa, 1950. Direção: António Lopes Ribeiro.

(A) freira e a tortura, 1984. Direção: Ozualdo Candeias

Frenesi (Frenzy), 1972. Direção: Alfred Hitchcock

(La) frontera, 1991. Direção: Ricardo Larraín

Fuga do passado (Out of the past), 1947. Direção: Jacques Tourneur

(Os) fuzis, 1964. Direção: Ruy Guerra

Ganga bruta, 1933. Direção: Humberto Mauro

Gaúcho de Passo Fundo, 1978. Direção: Pereira Dias

Gente fina é outra coisa, 1977. Direção: Antonio Calmon

Gente honesta, 1944. Direção: Moacyr Fenelon

(O) gigante da América, 1978. Direção: Julio Bressane

(O) grande golpe (The Killing), 1956. Direção: Stanley Kubrick

(A) grande vedete, 1958. Direção: Watson Macedo

(As) granfinas e o camêlo, 1976. Direção: Ismar Porto

Guerra conjugal, 1975. Direção: Joaquim Pedro de Andrade

Guerra nas estrelas (Star Wars), 1977. Direção: George Lucas

Help!, 1965. Direção: Richard Lester

(Os) herdeiros, 1970. Direção: Cacá Diegues

(A) história oficial (La historia oficial), 1985. Direção: Luis Puenzo

(O) homem errado (The wrong man), 1956. Direção: Alfred Hitchcock

- (O) homem do braço de ouro (The man with the golden arm), 1955. Direção: Otto Preminger
- (O) homem do pau Brasil, 1981. Direção: Joaquim Pedro de Andrade
- (O) homem do Sputnik, 1959. Direção: Carlos Manga
- (O) homem que sabia demais (The man who knew too much), 1934. Direção: Alfred Hitchcock
- (O) homem que sabia demais (The man who knew too much), 1956. Direção: Alfred Hitchcock
- Homens em fúria (Odds against tomorrow), 1959. Direção: Robert Wise
- Homens indomáveis (Silver lorde), 1954. Direção: Allan Dwan
- (A) idade da Terra, 1980. Direção: Glauber Rocha
- (A) ilha do desejo, 1975. Direção: Jean Garrett
- (O) império dos sentidos (Ai no korîda), 1976. Direção: Nagisa Oshima
- (Os) inconfidentes, 1972. Direção: Joaquim Pedro de Andrade
- Independência ou morte, 1972. Direção: Carlos Coimbra
- Inês de Castro, 1945. Direção: Leitão de Barros
- Interlúdio (Notorious), 1946. Direção: Alfred Hitchcock
- Intolerância (Intolerance), 1916. Direção: D.W. Griffith
- Intriga internacional (North by northwest), 1959. Direção: Alfred Hitchcock
- Iracema, a virgem dos lábios de mel, 1979. Direção: Carlos Coimbra
- Já não se faz amor como antigamente, 1976. Direção: Anselmo Duarte, John Herbert e Adriano Stuart
- Jango, 1984. Direção: Silvio Tendler
- Jardim de guerra, 1970. Direção: Neville de Almeida
- Jeca contra o capeta, 1976. Direção: Amácio Mazzaropi e Pio Zamuner
- Jeca e seu filho preto, 1978. Direção: Berilo Faccio e Pio Zamuner
- Jeca macumbeiro, 1975. Direção: Amácio Mazzaropi e Pio Zamuner
- Jecão, um fofoqueiro no céu, 1977. Direção: Amácio Mazzaropi e Pio Zamuner
- Jerry – A grande parada, 1967. Direção: Carlos Alberto de Souza Barros

Jerry em busca do tesouro, 1967. Direção: Carlos Alberto de Souza Barros

Joanna Francesa, 1973. Direção: Cacá Diegues

Josey Wales – O fora da lei (The outlaw Josey Wales), 1976. Direção: Clint Eastwood

(El) justiceiro, 1975. Direção: Nelson Pereira dos Santos

(O) justiceiro (Boomerang!), 1947. Direção: Elia Kazan

Juventude e ternura, 1968. Direção: Aurélio Teixeira

Juventude transviada (Rebel without a cause), 1955. Direção: Nicholas Ray

Klute – O passado condena (Klute), 1971. Direção: Alan J. Pakula

Lamarca, 1994. Direção: Sergio Rezende

Lampião, o rei do cangaço, 1964. Direção: Carlos Coimbra

(A) lei dos marginais (Underworld U.S.A.), 1961. Direção: Samuel Fuller

Le Carrefour des enfants perdus, 1943. Direção: Léo Joannon

Leonora dos sete mares, 1955. Direção: Carlos Hugo Christensen

Lição de amor, 1975. Direção: Eduardo Escorel

(A) lira do delírio, 1978. Direção: Walter Lima Jr.

(A) lista de Adrian Messenger (The list of Adrian Messenger), 1963. Direção: John Huston

Lúcio Flávio, passageiro da agonia, 1978. Direção: Hector Babenco

Luz, cama, ação, 1976. Direção: Cláudio MacDowell

(A) luz é para todos (Gentleman's Agreement), 1947. Direção: Elia Kazan

(Os) machões, 1972. Direção: Reginaldo Faria

Macunaíma, 1969. Direção: Joaquim Pedro de Andrade

(As) massagistas profissionais, 1976. Direção: Carlo Mossy

Memórias do chumbo – O futebol nos tempos do Condor, 2013. Direção: Lúcio de Castro

Mais forte que a vingança (Jeremiah Johnson), 1972. Direção: Sydney Pollack

Mandrake, 1983. Direção: Roberto Farias

Mãos sangrentas, 1955. Direção: Carlos Hugo Christensen

- (A) marca da maldade (Touch of evil), 1958. Direção: Orson Welles
- Marujos do amor (Anchors aweigh), 1945. Direção: George Sidney
- Matar ou correr, 1954. Direção: Carlos Manga
- Matar ou morrer (High noon), 1952. Direção: Fred Zinnemann
- Melodia da Broadway (The Broadway Melody), 1929. Direção: Harry Beaumont
- Memórias do cárcere, 1984. Direção: Nelson Pereira dos Santos
- Menino de engenho, 1965. Direção: Walter Lima Jr.
- Menino de engenho, 1995. Direção: Roberto Farias
- Mermoz, 1942. Direção: Louis Cuny
- Meu ódio será sua herança (The wild bunch), 1969. Direção: Sam Peckinpah
- Minha namorada, 1970. Direção: Zelito Viana
- Moeda falsa (T-Men), 1947. Direção: Anthony Mann
- Moleque Tião, 1943. Direção: José Carlos Burle
- (A) montanha dos sete abutres (Ace in the hole), 1951. Direção: Billy Wilder
- (A) Morta-Viva (I walked with a zombie), 1943. Direção: Jacques Tourneur
- Mortalmente perigosa (Deadly is the female/Gun crazy), 1950. Direção: Joseph H. Lewis
- (A) morte comanda o cangaço, 1961. Direção: Carlos Coimbra
- Morte e vida Severina, 1977. Direção: Zelito Viana
- (A) morte num beijo (Kiss me deadly), 1954. Direção: Robert Aldrich
- Motorista sem limites, 1970. Direção: Milton Barragan
- Mulher mulher, 1979. Direção: Jean Garrett
- (O) mundo é o culpado (Outrage), 1950. Direção: Ida Lupino
- Na boca da noite, 1971. Direção: Walter Lima Jr.
- Na onda do iê-iê-iê, 1966. Direção: Aurélio Teixeira
- Na senda do crime, 1954. Direção: Flaminio Bollini Cerri
- Na trilha da justiça, 1977. Direção: Milton Barragan

Não adianta chorar, 1945. Direção: Watson Macedo

Nem Sansão nem Dalila, 1954. Direção: Carlos Manga

Ninguém segura essas mulheres, 1976. Direção: Anselmo Duarte, José Miziara, Jecé Valadão e Harry Zalkowistch

Ninotchka, 1939. Direção: Ernst Lubitsch

(A) noiva da cidade, 1978. Direção: Alex Vianny

Nos embalos de Ipanema, 1978. Direção: Antonio Calmon

Nunca fomos tão felizes, 1984. Direção: Murilo Salles

Ódio, 1978. Direção: Carlo Mossy

Onde começa o inferno (Rio Bravo), 1959. Direção: Howard Hawks

Onze homens e um segredo (Ocean's eleven), 1960. Direção: Lewis Milestone

(A) opinião pública, 1967. Direção: Arnaldo Jabor

(O) outro lado do horizonte, 1983. Direção: Roberto Farias

Pacto de sangue (Double idemnity), 1944. Direção: Billy Wilder

(O) padre e a moça, 1965. Direção: Joaquim Pedro de Andrade

(O) pagador de promessa, 1962. Direção: Anselmo Duarte

Paixão e sombras, 1977. Direção: Walter Hugo Khouri

Paixões que alucinam (Schock corridor), 1963. Direção: Samuel Fuller

(Os) paqueras, 1969. Direção: Reginaldo Faria

Paula, a história de uma subversiva, 1979. Direção: Francisco Ramalho Jr.

(O) petróleo é nosso, 1954. Direção: Watson Macedo

Pindorama, 1970. Direção: Arnaldo Jabor

Pixote – A lei do mais fraco, 1981. Direção: Hector Babenco

Pobre João, 1974. Direção: Pereira Dias

(O) poderoso chefão (The godfather), 1972. Direção: Francis Ford Coppola

(O) prisioneiro do sexo, 1979. Direção: Walter Hugo Khouri

(A) próxima vítima, 1983. Direção: João Batista de Andrade

Pureza proibida, 1974. Direção: Alfredo Sternheim

(A) quadrilha do perna dura, 1976. Direção: Pereira Dias

Quando as mulheres querem provas, 1975. Direção: Cláudio MacDowell

Quando o Carnaval chegar, 1972. Direção: Cacá Diegues

(O) que é isso, companheiro?, 1997. Direção: Bruno Barreto

(A) queda, 1978. Direção: Ruy Guerra

Rede de intrigas (Network), 1976. Direção: Sidney Lumet

(Os) reis do iê iê iê (A hard day's night), 1964. Direção: Richard Lester

Relíquia macabra/O falcão maltês (The maltese falcon), 1941. Direção: John Huston

República dos assassinos, 1979. Direção: Miguel Faria Jr.

(A) revolução de maio, 1937. Direção: António Lopes Ribeiro

Rififi (Du Rififi chez les hommes), 1955. Direção: Jules Dassin

Rio 40 graus, 1955. Direção: Nelson Pereira dos Santos

Rio fantasia, 1957. Direção: Watson Macedo

Rio Zona Norte, 1957. Direção: Nelson Pereira dos Santos

Robin Hood de Chicago (Robin and the 7 hoods), 1964. Direção: Gordon Douglas

Romance de um mordedor, 1944. Direção: José Carlos Burle

(O) roubo das calcinhas, 1975. Direção: Braz Chediak e Sandoval Aguiar

Sabotador (Saboteur), 1942. Direção: Alfred Hitchcock

(Os) saltimbancos Trapalhães, 1981. Direção: J. B. Tanko

Samba em Berlim, 1943. Direção: Luiz de Barros

Sangue de pantera (Cat people), 1942. Direção: Jacques Tourneur

São Bernardo, 1972. Direção: Leon Hirszman

(As) secretárias que fazem de tudo, 1975. Direção: Alberto Pieralisi

(O) segredo das joias (The asphalt jungle), 1950. Direção: John Huston

Serpico, 1973. Direção: Sidney Lumet

Sessão especial de justiça (Séction spéciale), 1975. Direção: Costa-Gavras

- (O) sexo mora ao lado, 1975. Direção: Ody Fraga
- Simbad, o marujo trapalhão, 1976. Direção: J. B. Tanko
- Simonal: ninguém sabe o duro que dei, 2009. Direção: Calvito Leal, Micael Langer e Cláudio Manoel
- Sindicato de ladrões (On the waterfront), 1954. Direção: Elia Kazan
- Sob o domínio do mal (The manchurian candidate), 1962. Direção: John Frankenheimer
- (A) sombra da outra, 1950. Direção: Watson Macedo
- Sombras do mal (Night and the city), 1950. Direção: Jules Dassin
- Também somos irmãos, 1949. Direção: José Carlos Burle
- Tenda dos milagres, 1977. Direção: Nelson Pereira dos Santos
- Tensão no Rio, 1984. Direção: Gustavo Dahl
- Terra em transe, 1967. Direção: Glauber Rocha
- Terra violenta, 1948. Direção: Edmond Bernoudy
- Toda nudez será castigada, 1973. Direção: Arnaldo Jabor
- Todos os homens do presidente (All the president's men). Direção: Alan J. Pakula
- Topázio (Topaz), 1969. Direção: Alfred Hitchcock
- A trama (The Parallax view), 1974. Direção: Alan J. Pakula
- (O) Trapalhão na ilha do tesouro, 1975. Direção: J. B. Tanko
- (O) Trapalhão nas minas do Rei Salomão, 1977. Direção: J. B. Tanko
- (O) Trapalhão no planalto dos macacos, 1976. Direção: J. B. Tanko
- (Os) Trapalhões na guerra dos planetas, 1978. Direção: Adriano Stuart
- (Os) Trapalhões na Serra Pelada, 1982. Direção: J. B. Tanko
- Três dias do Condor (Three day of the Condor), 1975. Direção: Sydney Pollack
- (Os) três sargentos (Sergeants 3), 1962. Direção: John Sturges
- Tristezas não pagam dívidas, 1944. Direção: José Carlos Burle
- (Os) trombadinhas, 1979. Direção: Anselmo Duarte
- Tropa de elite, 2007. Direção: José Padilha

Tropa de elite 2, 2010. Direção: José Padilha

Tropeiro velho, 1979. Direção: Milton Barragan

Tubarão (Jaws), 1975. Direção: Steven Spielberg

Tudo azul, 1952. Direção: Moacyr Fenelon

Tudo bem, 1978. Direção: Arnaldo Jabor

Tudo que o céu permite (All that Heaven allows), 1955. Direção: Douglas Sirk

Uirá, um índio em busca de Deus, 1973. Direção: Gustavo Dahl

Um corpo que cai (Vertigo), 1958. Direção: Alfred Hitchcock

Um dia de cão (Dog day afternoon), 1975. Direção: Sidney Lumet

Um dia em Nova York (On the town), 1949. Direção: Gene Kelly e Stanley Donen

Um perigoso adeus (The long goodbye), 1973. Direção: Robert Altman

Um rosto na multidão (A face in the crowd), 1957. Direção: Elia Kazan

Vereda da salvação, 1964. Direção: Anselmo Duarte

(A) vida de João Cândido, 1912. Direção: João Botelho

Vidas secas, 1963. Direção: Nelson Pereira dos Santos

Xica da Silva, 1976. Direção: Cacá Diegues

Z, 1969. Direção: Costa-Gavras

Zuzu Angel, 2006. Direção: Sergio Rezende

Anexo

Entrevista com Roberto Farias

Realizada por Wallace Andrioli Guedes no Rio de Janeiro, em 03 de dezembro de 2015

Transcrição: Yama Arruda

Inicialmente eu queria fazer umas perguntas mais gerais sobre o seu cinema. Considerando que você passou por vários gêneros cinematográficos ao longo da carreira, você definiria como o seu cinema? Tem uma definição para ele ou...

Roberto Farias: Não, não tenho uma definição. Cinema é cinema e o cinema que você faz primeiro depende do cinema que você vê e depois como você é. Para mim o cinema faz parte da minha vida desde a idade mais tenra, quer dizer, eu me lembro das primeiras imagens que eu vi do cinema no colo da minha mãe. Me lembro de voltar do cinema no colo do meu pai com a casimira do ombro dele espetando o meu rosto. Então o cinema de uma certa maneira faz parte do meu imaginário primeiro como uma coisa mágica e mais tarde como diversão mesmo, depois como profissão. Eu fico imaginando se eu tivesse nascido em outra época, provavelmente eu teria entrado pela figura, pelo desenho, que, aliás, desde criança também que eu sempre desenhei, ultimamente não, mas eu sempre gostei de desenho, sempre gostei da imagem, logo com 12 anos eu já comecei a fotografar e o mundo da fotografia para mim enveredou também para a área técnica porque eu tinha um colega de colégio cujo pai tinha uma loja de fotografia. Então por aí eu aprendi as entranhas da fotografia, como fotografar, como revelar, como ampliar. A fotografia foi sempre fazendo parte da minha vida, quer dizer, não como profissão de fotógrafo, mas como um fator muito importante na minha forma de expressão também. Primeiro a fotografia de amigos, os chamados retratos, e depois, por exemplo, a primeira câmera que eu ganhei da minha mãe eu não fui fotografar pessoas, eu saí fui fotografar o cemitério, fui fotografar as montanhas, entendeu? Eu já procurava encarar a fotografia como uma forma de arte mesmo, um desejo de me expressar através daquela imagem. Então é isso, a fotografia faz parte da minha vida desde os 12, 13 anos de idade.

Pensando especificamente nos filmes que o senhor fez, quais que lhe agradam mais?

Roberto Farias: Todos. Porque o cinema, o instrumento do cinema para mim desde muito cedo era no fundo também uma coisa lúdica. Então eu me lembro que eu devia ter uns 12, 13 anos que o meu amigo cujo o pai tinha a tal loja a gente pegou uma câmera de 8 milímetros, não era super 8, era de 8 milímetros e saímos filmando, era uma câmera que estava à venda na loja do pai dele. A gente pegava, saía e filmava. Lamentavelmente esses filmes se perderam no tempo. Essa intimidade com a imagem em movimento vem imediatamente após a intimidade com a imagem fotográfica, o uso

da fotografia não só para fotografar os parentes, o cachorro, mas para fotografar coisas, paisagens, pessoas. Muito mais objetos, paisagens, do que pessoas. Pessoas também, mas eu sempre gostei de desenhos e uma época também de pintura então a fotografia era um pouco a representação da imagem como um objeto de admiração, de curiosidade também.

Entrando especificamente em alguns filmes, queria que o senhor falasse um pouco sobre os filmes com o Roberto Carlos. Como foi fazer esses filmes, quais eram os objetivos, como o senhor chegou a esses filmes?

Roberto Farias: Olha, eu sempre me considerei como até hoje um profissional do cinema, então eu encaro qualquer gênero. Foi uma coincidência o negócio do Roberto Carlos. O Jean Manzon, você já ouviu falar nele? Jean Manzon tinha um contrato com o Roberto Carlos, mas o Jean Manzon era um cara muito prático, ele vivia dos documentários que ele fazia geralmente para o governo, para os governos, e ele não tinha, vamos dizer, interesse em fazer ficção e ele me convidou para fazer um filme com o Roberto Carlos, ele fez um contrato com o Roberto Carlos. No final das contas ele saiu e deixou o filme comigo. Porque ele me encomendou um roteiro, que finalmente foi o primeiro filme do Roberto, *Roberto Carlos em ritmo de aventura*. Na hora que eu mostrei o roteiro que eu tinha escrito ele pulou fora, ele disse que era muito maluco, muito cheio de coisas, ia dar um trabalho que ele não estava acostumado. O negócio dele era orçamento e garantia, então todo o cinema que o Jean Manzon fez era um cinema, digamos, era um comércio, ele fazia os documentários, recebia por eles etc. Não tinha o hábito, ele falou comigo: “Roberto, eu não sou um aventureiro. Não é a minha praia. Você quer que eu passe o contrato para você?” Eu disse: “Quero”. Ele tinha tentado algumas autorizações porque eu escrevi negócio de exército, de avião, uma série de coisas na minha loucura para fazer uma coisa bem ampla, talvez um pouco inspirada no filme do James Bond. Eu achava que o Roberto Carlos tinha potencial para poder carregar uma coisa mais ampla, escapar de uma historinha passada dentro de um apartamento.

Esse primeiro é um filme bem moderno no sentido da linguagem.

Roberto Farias: Pois é, exatamente. Aí o Jean Manzon passou o contrato para mim. Engraçado que ele tinha proposto no exército uma autorização para fazer aquelas cenas, mas ele não obteve autorização. E eu por acaso tinha um amigo que morava no prédio onde morava general que era diretor da Escola Superior de Guerra. E por aí eu fui abrindo caminho e consegui tudo que ele desistiu de conseguir. E aí fiz os filmes com toda a liberdade, com toda a ousadia também porque acho que o Brasil não tinha feito um filme com tão grandes atrevimentos. Fazer com avião e paraquedista e não sei mais o quê, tanque de guerra, e eu fui conseguindo fazer isso tudo por milhões de coincidências. Um amigo meu era vizinho de um general que era o diretor geral da Escola Superior de Guerra, através dele eu consegui um bilhete para o 1º Exército. Fui no 1º Exército e consegui que me dessem tudo que eu queria. Me lembro inclusive que tinha lá um coronel que quando eu fui lá pedir o negócio, o coronel disse assim: “O

senhor sabe o que quer dizer NGA?” Eu disse: “Não sei não senhor.” “Norma geral de ação. A nossa norma geral de ação é não para tudo quanto é cinema, televisão etc. Mas um momentinho que eu vou falar com o general”. Aí falou com o general voltou vermelho e disse: “O general mandou dar o que o senhor pedir”. O general era muito mais inteligente porque nós estávamos em um período de ditadura militar, o general viu nisso uma maneira de fazer uma coisa simpática. Aliás, eu falei isso com o general: “Olha general, o negócio é o seguinte, se o senhor me der isso aí vai mostrar que o exército não é isso que todo mundo acha que é. Todo mundo tem medo do exército. Todo mundo tem medo das represálias, medo de prisão. E acontece o seguinte, o cinema americano está cheio de brincadeiras, você vê moças de biquíni em cima de submarinos com as calcinhas penduradas no varal? Se as Forças Armadas daqui não procurarem se aproximar do povo de uma maneira íntima, como irmãos, o negócio vai ficar muito ruim”. Aí ele mandou me dar as coisas que eu precisava. Ele era um pouco meu vizinho também, eu morava na rua Maria Angélica no Jardim Botânico e ele morava a poucos metros da minha casa. De modo que de alguma maneira ele sabia quem eu era, o que eu pretendia fazer, que eu não ia fazer bobagem. Eu via nisso uma forma de dar valor de produção nos filmes porque a gente não tinha dinheiro. Eu dizia: “Cinema americano não compra navio de guerra na hora de fazer um filme. A marinha tem que ajudar, o exército tem que ajudar. Se não tiver não tem filmes dessas áreas”. E acabei conseguindo as coisas que eu queria fazer, mas um pouco me divertindo porque era época de ditadura militar, se você não procurasse uma maneira de sobreviver você não sobreviveria. Era preciso encontrar um jeito de continuar exercendo a minha profissão para fazer no futuro as coisas que eu realmente teria vontade de fazer num aspecto mais social, mais político. Ali era uma questão de manter a sobrevivência na profissão que eu escolhi desde os 18 anos de idade. Fomos navegando e chegamos lá.

A ideia de continuar e fazer os outros dois vem do êxito do primeiro filme?

Roberto Farias: Sem dúvida, aí eu já tinha contrato com o Roberto Carlos para fazer cinco filmes. Só que depois de fazer os primeiros eu desisti de fazer os outros. Tanto eu quanto ele, a gente ficou sem inspiração. Sem saber o que ia fazer, aí eu comecei a achar que a trilogia já era suficiente. Depois também eu não gosto muito de rótulo comigo, eu comecei a ser conhecido como o diretor dos filmes do Roberto Carlos. Aí eu já não gostei, já saí fora. É uma coisa instintiva de manutenção da sua própria identidade.

E logo depois veio o filme com o Emerson Fittipaldi...

Roberto Farias: O Emerson na verdade era um filme do Hector Babenco, que me procurou para produzir com ele o filme *O fabuloso Fittipaldi*. Aí eu escrevi o roteiro e vi que o Hector, apesar de ser um cara muito falante, muito inteligente, muito experiente, já tinha viajado, já tinha feito muita coisa, eu também, mas ele mais do que eu, mas ele não tinha experiência de filmar. Então eu fui junto e acabamos fazendo juntos o filme, o documentário. Aí viajamos, fomos à Europa, à Suíça, onde morava o Emerson, ficamos amigos, foi uma experiência boa também.

O senhor fez filmes de diversos gêneros e alguns muito claramente inseridos em gêneros clássicos do cinema: filme policial, filme de comédia. Para o senhor, qual é a importância de fazer este tipo de cinema no Brasil, também naquele momento?

Roberto Farias: Eu gosto muito de policial, mas eu gosto de cinema. E antes de gostar de cinema eu sou profissional de cinema. Então eu tinha que estar sempre fazendo cinema e fazendo cinema que desse para fazer naquela hora. É claro que sempre procurei fazer do meu melhor, nunca fiz uma coisa por fazer. Ao aceitar, ao me engajar num projeto eu dava tudo de mim, mas isso dependia das circunstâncias, quer dizer, o que era possível fazer naquele momento. Então você está querendo chegar no Roberto Carlos, não é?

Não, não. É essa coisa do gênero mesmo, o uso do gênero cinematográfico...

Roberto Farias: O primeiro filme que eu trabalhei na vida, eu tinha 18 anos, era assistente e o filme era um policial chamado *Maior que o ódio*, dirigido por... daqui a pouco eu lembro o nome dele. Era um diretor que era fundador da Atlântida e eu fui assistente dele. Sempre teve por via o Watson porque a mãe dele tinha um hotel na minha terra em Friburgo. E eu conhecia o irmão dele que era meu colega de científico no colégio, por aí eu fui chegando no cinema profissional. José Carlos Burle era o diretor do primeiro filme que eu fui assistente. Depois eu fui assistente do Macedo, do Carlos Hugo Christensen que era um argentino que veio... Você conhece não é?

Tem um filme inclusive que é bem próximo de alguns que você faz depois, o *Mãos sangrentas*.

Roberto Farias: *Mãos sangrentas* foi o primeiro filme do Christensen no Brasil, eu fui assistente dele e ali era uma parada dura, porque às vezes tinham 300 caras em cena e era gente arregimentada por jornal, tinha de tudo: bandido, vagabundo, artista, tinha de tudo. Eu me lembro de como assistente nessa altura eu devia ter uns 20 anos, às vezes eu tinha que enfrentar seguranças assim já meio marginais que tinham atendido apelo pelo jornal e para fazer com que eles se comportassem eu resolvi fazer ordem unida. Então tinha 40, 50 caras, eu botava eles formados como se fosse no exército. Que aliás eu nunca fiz, eu nunca fiz o serviço militar. Mas eu comandava como se estivesse no exército para os caras obedecerem: “Atenção, cobrir. Atenção, sentido. Relaxar e tal”. Essa foi uma experiência grande, eu aprendi muito cinema com o Watson e com o Christensen. O Watson era um diretor muito intuitivo, muito criativo, ele tinha uma percepção muito grande, muito profunda da maneira como o público via o cinema e o Christensen tinha uma visão técnica, ele era um planejador, todas as cenas que ele ia filmar eram previamente estudadas. Por exemplo, se tivesse uma sequência de 5, 10 minutos de cena com vários cortes de *close*, senta, levanta, ele planejava tudo da primeira posição de câmera até a última e isso foi muito importante para mim. Depois de planejar todos os movimentos e todos os pontos onde a câmera iria ficar durante aquela sequência de planos, ele fazia um planejamento da ordem de filmagem. Isso por causa, se fosse interior, por exemplo, por causa da luz. Antigamente as luzes de iluminação eram muito pesadas, muito grandes, uma lâmpada de 5.000 era desse

tamanho, então você não podia ficar, por exemplo, você iluminava um plano geral e depois tinha que fazer todos os planos gerais naquela sequência. Se você ficasse faz o plano geral, depois faz o *close*, depois faz o plano médio, desmancha a luz, você levava uma eternidade para poder fazer uma sequência de cena. Então era preciso a capacidade de planejar e filmar fora de ordem. Essa foi uma lição muito importante que eu aprendi porque você filmava, vamos dizer, uma cena com três, quatro pessoas e elas se movimentavam durante a cena, então você filmava a número 1, a 25, a 34 e aí você tinha que saber como é que aquilo tinha evoluído até chegar lá, quem estava sentado, quem estava em pé, quem estava com cigarro, quem estava com o paletó aberto, quem estava com o paletó fechado, para você poder depois montar tudo isso sem erros de continuidade.

Ao longo da sua carreira o senhor fez filmes que tiveram bastante êxito de bilheteria.

Roberto Farias: Quase todos.

Mas alguns foram bastante expressivos: Roberto Carlos, os Trapalhões...

Roberto Farias: O meu primeiro filme, chamado *Rico ri à toa*, 15 minutos depois de abrir a bilheteria do cinema Roxy já estava com a placa de lotação esgotada. Esse cinema Roxy, eu acho que tinha 800 lugares, tinha a plateia, tinha as galerias, lotou tudo ao mesmo tempo num instante.

Como você enxerga ao longo da sua carreira essa relação com o público, a comunicação com o público, a importância dele?

Roberto Farias: Olha, eu nunca pretendi fazer um cinema hermético que fosse uma charada para o público. Ao contrário, eu sempre procurei fazer um cinema claro, de fácil entendimento. E também o cinema que eu fazia era despretensioso, um cinema simples, vamos dizer assim. Não simples do ponto de vista técnico, mas simples do ponto de vista da comunicação. Então isso foi uma coisa que eu sempre persegui. Eu nunca procurei fazer um cinema charada, eu sei que muito cineasta procurava se mostrar mais inteligente do que o público eu procurei sempre o contrário, eu procurei sempre uma comunicação com o público, sempre submetido a ele. Sempre reverenciando ao público, nunca procurei fazer uma coisa que o público não entendesse. Pelo contrário procurei fazer um cinema que o público se sentisse à vontade. Sem mistério, o cinema deveria ser uma janela para o entendimento daquilo que eu queria contar. Nada de charadas, nada de mistério, nada de coisas para o público adivinhar como deveria ser, para onde a história deveria ir. É claro que as surpresas naturais de uma progressão dramática sempre estavam lá, mas não desafiando o público.

Perguntar um pouco sobre o *Pra frente Brasil*, como o senhor enxerga o *Pra frente Brasil* dentro do seu cinema? Seria um filme destoante? Ele estaria mais próximo de quais filmes da sua filmografia?

Roberto Farias: Olha, eu gosto de comédia, mas não há a menor dúvida de que o cinema que me apaixonou mais é o cinema tipo *Pra frente Brasil*. Eu tinha consciência que eu estava fazendo um filme que ia ser uma canelada na ditadura militar. Eu não tinha certeza se naquele momento a ditadura militar iria permitir que o filme saísse imediatamente ou se ia acontecer o que aconteceu.

Lhe surpreendeu o que aconteceu?

Roberto Farias: O filme ficou preso, interditado por quase um ano.

Sim, mas foi uma surpresa? O senhor ficou surpreso?

Roberto Farias: Não, quer dizer naturalmente a esperança era o que eu tinha. Eu achava que talvez já tivesse na hora de fazer um filme como aquele e que a ditadura militar fosse suportar, mas não aconteceu isso. No dia seguinte da exibição no Festival de Gramado o filme estava interditado. Mas eu me lembro de ir falar com a Solange Hernandez que era a chefe da censura em Brasília e eu dizia: “Mas Dona Solange, o meu filme não tem nada. Eu procurei ser muito sutil”. “Ô, Seu Roberto, e aquele Ame-o ou Deixe-o?”

No carro não é?

Roberto Farias: “No carro e não sei o quê, e o nome Zé Roberto e não sei o quê”, aí começou a desfiar todas as pistas que eu tinha deixado no filme para que as pessoas pudessem perceber do que se tratava. Mas ela disse: “Não se preocupe, seu filme vai sair”. Levou quase um ano, mas acabou sendo liberado.

Pensando o filme não tanto pelo aspecto da censura, mas como filme mesmo, como o senhor enxerga ele dentro da sua filmografia e se o senhor enxerga influências de quais cineastas, ou de quais tipos de cinema?

Roberto Farias: Olha, influência de cineastas eu devo ter de todos, de nenhum particularmente. Para mim o cinema me influencia desde os tempos que eu ia sentar no braço da cadeira ao lado da minha mãe, que no fundo era a cinéfila da casa. Mas eu nunca tive ídolos cinematográficos. Eu gostava dos filmes de faroeste, gostava dos dramas e gostava muito dos filmes japoneses também. Todos aqueles filmes do Kurosawa me impressionavam muito, sobretudo a maneira como ele filma, a força da imagem dele, isso tudo eu procurava fazer o máximo possível parecido para que a minha imagem também tivesse força. E isso era ajudado por uma ligação com a imagem desde os tempos de menino. A enquadração, a forma com que os atores entram em cena, a movimentação dos atores. A movimentação dos atores eu aprendi mais com o Christensen, que como eu disse planejava uma cena inteira antes de começar a filmar e depois fazia a ordem de filmagem, podia começar pela última e terminar pela primeira. Mas isso tudo eu tive bons professores: o Christensen, o Macedo, o Burle, o Tanko foram os quatro diretores com quem eu trabalhei e que me deram cada um de um jeito, cada um com o seu estilo, abasteceram bastante o meu lado profissional, e também a minha origem da fotografia, quer dizer, desde criança desde uns 12 anos eu aprendi e

usei a imagem fotografando. Eu não sei se eu cheguei a dizer aqui quando eu ganhei a minha primeira máquina fotográfica em vez de fotografar as pessoas eu fui para o cemitério fotografei anjos, cruzeiros, entendeu? Eu queria arte na imagem, aliás, eu tenho poucas fotografias de família de irmão, de mãe por causa disso, o filme era uma coisa cara meu pai não era rico então quando eu conseguia um filme eu ia filmar, fotografar as coisas que eu gostava de ter guardadas.

Essa pergunta sobre a influência no *Para frente Brasil* tem a ver com algumas coisas que se falou na época, de que o filme, se falou inclusive, até em um parecer da censura há uma comparação com o Costa-Gavras.

Roberto Farias: Isso aí é porque as pessoas procuram modelos. O Costa-Gavras não era modelo para mim, o meu modelo era eu mesmo. Eu sabia que o Costa-Gavras, inclusive tem o seguinte: o Costa-Gavras fez filme político de um país em outro país, eu não estava fazendo. Aliás, eu vi uma crítica que saiu na Holanda falando isso, que o Costa-Gavras tinha feito o filme dele em um país falando de outro país, ele estava coberto e que eu fiz o filme do meu país dentro do meu país, suportando e encarando o que acontecesse sem estar escudado por várias fronteiras entre o meu país e...

O *Missing* não é? É do mesmo ano do *Pra frente Brasil*.

Roberto Farias: Não sei se é do mesmo ano, ou um ano antes eu não sei.

Sobre o *Pra frente Brasil*, o senhor acha que qual foi a importância dele naquele momento específico da história brasileira?

Roberto Farias: Isso aí eu não sei. Isso aí só quem pode dizer são os especialistas, eu não... É claro que uma vez existindo, uma vez tendo existido, ele terá sua importância, seu lugar, mas eu não sei até que ponto isso era, eu não sei qual foi a importância do filme para a política nacional, vamos dizer assim. Eu sei que falou-se muito, teve muito jornal, teve muita notícia, foi muito atrevimento... Aquilo era uma partícula dentro de uma caudal de resistência política que houve em busca da democracia. A gente estava vivendo um regime militar houve até quem dissesse cuidado quando sair de casa, mas nunca me aconteceu nada. Quer dizer, a polícia chegou a ir ao laboratório tentando sequestrar o negativo, mas eu tinha negativo debaixo da minha cama e tinha também uma cópia fora do Brasil. Uma cópia *master* que eu tinha mandado para Cannes para o Pierre Kast, que era o presidente da Quinzena dos Realizadores. Ele queria inclusive que eu fosse para lá para fazer o “Domingo da liberdade de expressão”. Eu disse: “Não, eu vou ficar aqui mesmo, tá bom”.

Você tinha comentado essa conversa com a Dona Solange a respeito do conteúdo do filme. Politicamente, como o senhor definiria o *Pra frente Brasil*? Era um filme mais moderado politicamente?

Roberto Farias: Foi, se eu quisesse realmente ter feito um filme contundente eu ia fazer sobre o Riocentro. Eu falei para ela, meu filme é um filme de cinema com aspectos políticos, mas ele não chega a ser um filme político. Político é se eu tivesse

feito um filme sobre a bomba do Riocentro. Eu falei com a Solange Hernandez sobre isso, quer dizer, aí sim eu não vou botar lá um sargento que vai e tal tem uma bomba que explode no colo dele, eu não fiz isso. Vocês estão preocupados com um filme que é um filme de cinema, não é um documentário. É claro que eu estou refletindo um pouco o clima político da minha época, mas eu não estou indo fundo não. Se fosse para ir fundo eu poderia ir muito mais fundo, eu falei isso para a Dona Solange.

Roberto, passar um pouco para a questão da Embrafilme? Queria que o senhor falasse um pouco sobre a sua chegada à Embrafilme como foi e quais eram os seus objetivos ao aceitar o convite de dirigir a empresa?

Roberto Farias: Eu me lembro que vários amigos meus falavam a boca pequena que eu era dos males o menor.

Tem uma frase do Glauber, eu acho, falando exatamente isso.

Roberto Farias: Do Glauber não é? Pois é, uma vez que ele mesmo não podia, não tinha como ser nomeado presidente da Embrafilme, uma vez que nenhum do grupo do cinema novo tinha condições de ser nomeado, eu fui nomeado. Foi apresentado o meu nome eu fui nomeado justamente porque eu tinha, o meu passado, a minha trajetória era diferente da deles. Eu nunca fui um revolucionário, ao menos eu nunca fui um ativista. Então como eu não fiz a faculdade, eu não tinha aqueles amigos que eram mais visados pela política, pelo governo, pela ditadura militar. Eu era um cara que tinha sido secretário do sindicato dos produtores, tinha sido presidente do sindicato e cineasta sem grandes agressões ao governo, ao Estado, não era de dar entrevista metendo o pau em ninguém então eu era a pessoa ideal porque eu era uma pessoa confiável, digamos assim. Confiável por ambos os lados, tanto do lado do governo que não via em mim nada de estranho, como dos meus colegas, meus amigos de cinema que me conheciam e sabiam do meu caráter. Então sabiam que eu não ia para Embrafilme para ser um pelego do governo. Como aconteceu, na Embrafilme eu enfrentei o governo algumas vezes. Eu me lembro de enfrentar um agente do DOPS que chegou lá querendo levar processos da Embrafilme e eu não dei de jeito nenhum. Eu tinha também é bom que se diga um parceiro bom no Ney Braga que queria ser presidente da República eu acho, e ele sempre me deu muita força. Eu me lembro um dia que o Fernando Ferreira estava numa parte da Embrafilme que ficava na Praça da República, ele me liga e diz: “Tem um cara do DOPS aqui querendo levar um processo da empresa sobre um filme do Vladimir Carvalho.” Eu aí disse: “Não dá. Manda ele vir aqui falar comigo”. Eu ligava direto para o Ney Braga que era o ministro da Educação “O DOPS tá vindo aqui tentando pegar coisa da empresa.” Ele disse “Não dê, não dê”. Eu lembro que o cara do DOPS chegou lá camisa para fora da calça, o volume do revólver no lado da calça, camisa apertada no bíceps: “Vim buscar o processo”. Eu disse: “Infelizmente, por acaso eu conversei com o meu ministro e ele disse que eu não posso te dar isso não. Ele disse que para você poder ter o processo de uma empresa estatal você precisa ir ao Ministério da Justiça que tem que mandar uma petição ao Ministério da Educação, que tem que mandar uma ordem para o representante do Ministério aqui no Rio e ele é que tem que se dirigir a mim para

eu entregar ou não o que ele está pedindo”. Aí o cara ficou puto: “O senhor é que sabe, o senhor é que sabe”. Eu disse: “Lamento, mas não são instruções minhas são do meu ministro, qualquer coisa o senhor tem que falar com ele”. Era duro, tinha muita pressão, muita coisa fora o medo de falar no telefone você tá sempre ouvindo um barulhinho achando que estava sendo gravado quando você estava falando, mas enfim foram momentos que foram superados.

E esse tempo que o senhor ficou na Embrafilme foram cinco anos...

Roberto Farias: Quatro.

Quatro anos. O senhor tinha comentado essa coisa de ser uma figura confiável em comparação com outros cineastas mais engajados politicamente e como foi a relação com estes cineastas do Cinema Novo?

Roberto Farias: Eles se sentiam representados, sabiam que eram representados. Na verdade eu não era fichado, vamos dizer. Mas eu era, a minha turma a minha base eram eles. Eu sabia até onde eu podia ir segurando uma normalidade da minha administração para não perder inclusive as rédeas da situação.

E com relação às pressões que havia com outros órgãos do Estado e com a Censura como era essa relação?

Roberto Farias: Eu me comportava com a censura como um produtor qualquer, por exemplo, se tinha um filme que a Embrafilme fosse parte e que tivesse sido barrado pela Censura eu ia lá lutar por ele. Eu ia lutar pelo filme, me lembro de ir ao Conselho Superior de Censura defender a liberação de filmes nossos. Eu me lembro que tinha um general ou coronel no Rio de Janeiro que era representante de uma ala lá da... que era um camarada muito irascível, ele era preconceituoso quando ele falava sobre a nossa atividade ele chegava a fazer uma careta de nojo: “Você fala em liberdade, mas aí quando eles podem vão representar Brecht”. Por outro lado, tinha um outro que revezava com ele que eu conhecia de muitos anos antes porque ele era namorado de uma bailarina com quem eu trabalhei quando era assistente do Watson Macedo. Ele era muito meu amigo, então era uma coisa muito esquisita no mesmo posto dependendo do dia tinha um e outro. Um era muito chato, exigente, crítico e o outro era um cara de boa índole, bom papo com quem eu não tinha a menor dificuldade em defender os interesses da Embrafilme e liberar as coisas que precisava liberar então.

E qual o senhor acha que foi a importância da Embrafilme para o cinema brasileiro nesse momento?

Roberto Farias: Foi toda a importância, a Embrafilme foi com todas as dificuldades que havia no governo militar naquela época foi na Embrafilme que fizeram filmes como os filmes do Leon Hirszman, *Cacá*, *Bye Bye Brasil*, enfim todos aqueles filmes mais importantes naquela época os filmes do Joaquim Pedro, do Leon, foram filmes feitos sob a minha administração. Eu me engajava neles e estava disposto a defender qualquer coisa que fosse necessária, mas eu confesso que eu tinha muita força do Ney

Braga. Eu conheci o Ney Braga antes do golpe militar quando ele era governador do Paraná e ele queria ser presidente da República. Então ele namorava os intelectuais, namorava os artistas. Ele sabia que a arte de uma maneira geral era muito importante para dar suporte a um lado democrático dele. Então ele sempre deu muita força para mim, foi um companheiro importante para enfrentar outras áreas mais complicadas.

O senhor foi protagonista desse momento da Embrafilme que foi um momento importante para o cinema brasileiro, um período de grande êxito comercial de filmes nacionais de importantes investimentos no cinema nacional. O senhor também foi depois protagonista de um outro lado desse estado que foi com a censura do *Pra frente Brasil* Se fosse fazer um balanço da relação da ditadura com o cinema brasileiro o senhor acha que a ditadura foi pior para o cinema brasileiro, fez mais mal ou bem para o cinema brasileiro?

Roberto Farias: Bom, ditadura é ditadura né? Ditadura é um governo de força e eles é que sabem até que ponto eles podem permitir certos atrevimentos e até que ponto não. A nossa missão era cutucar, a gente cutucava tanto quanto podia e como eu me sentia respaldado pelo Ney Braga eu me permitia certos atrevimentos. As vezes quando acontecia um caso mais grave como por exemplo, o filme sobre o *Anchieta* do Saraceni foi preso porque eles estavam filmando em um lugar, passaram para outro, aí a polícia bateu, encontrou maconha... Aí não tive jeito a não ser castigar um pouco, suspender o financiamento durante um tempinho para poder aplicar novamente recursos da Embrafilme no filme. Mas eu tinha que jogar na confiança dos dois lados, ao mesmo tempo que eu defendia o cinema, os cineastas, os meus colegas, minha vida, eu tinha também que conseguir a confiança do governo. Como o Ney Braga sempre foi um homem muito ligado as artes desde o tempo em que era governador, isso não foi muito difícil. Ele me respeitava, sabia que eu não exageraria na confiança dele e agente atuava numa parceria. Quando eu me sentia meio em perigo por alguma visita, por exemplo, eu já disse esse cara do DOPS que vai lá querer levar processo da empresa ele ficava do meu lado.

Para o senhor qual deve ser o papel do estado no cinema brasileiro? O senhor acha que hoje esse papel é muito pequeno? O senhor acha que o estado deveria estar mais presente?

Roberto Farias: Eu acho que a função do estado é ficar fora, é dar condições econômicas, condições financeiras, créditos, mas do ponto de vista de conteúdo ficar completamente fora. Não tem nada a ver estado com cinema, com liberdade, ao contrário. O estado tem que garantir a liberdade de expressão, tem que dar as condições econômicas, financeiras para poder o cinema ou as atividades intelectuais, artísticas poderem se desenvolver. Isso é assim desde os tempos de Roma. Todo mundo procurava o estado para ser o mecenas. Quanto mais democrático é o estado, mais ele suporta a canelada que ele recebe em troca do financiamento que dá.

Roberto, eu queria perguntar sobre o momento posterior ao *Pra frente Brasil* depois do *Pra frente Brasil* você realizou só mais um filme de longa-metragem para

o cinema que foi o dos Trapalhões e participou de várias produções na TV. Eu queria saber um pouco sobre essa experiência na TV como que foi, como você avalia e dessas produções quais você acha que tem uma relação mais direta com o cinema que você fez?

Roberto Farias: Na verdade eu, desde 65 com o Mauro Salles na TV Globo, que eu tenho uma ligação com a televisão. Eu sempre achei que a televisão era digamos uma vertente importante e um caminho mesmo não tão aberto para a liberdade de expressão como é o caso do cinema, mas onde você também podia forçar um pouco a barra. Então desde 65 que eu vou e volto, faço coisas na televisão, as vezes brincadeiras como era o caso do “Câmera indiscreta” depois mais tarde fazendo programas mais sérios minisséries, eu fiz várias minisséries *Máfia no Brasil* foi a primeira, depois eu fiz ...

Noivas de Copacabana.

Roberto Farias: *Noivas de Copacabana* foi a que eu gostei mais, era do Dias Gomes. E aí quer dizer, fiz inclusive com o meu filho o Maurício que hoje continua na Globo, o Mauro todos os dois trabalharam nessa minissérie. Eu sou contratado da televisão até hoje, já não faço muita coisa eu estou mais ligado a Globo Filmes, mas continuo lendo roteiros, fazendo alguma sugestão ou dando a minha impressão sobre esse ou aquele roteiro que eu tenho que ler e continuo lá. Isso aos 83 anos tá bom não é?

Você pensa em voltar a filmar?

Roberto Farias: A gente está sempre pensando. Eu recebi um roteiro sobre o Jango, mas é complicado, ao mesmo tempo que você tem o desejo de filmar, na altura da minha vida você sente um pouco de preguiça de ter que levantar toda essa montanha de novo para poder realizar mais um filme, entendeu? Eu tenho um roteiro que eu escrevi sobre o Jango que eu gosto muito porque acho que mostra como ele, mostra o homem, como ele foi destituído, como é que foi o exílio dele principalmente, como é que foi um ex-presidente da República saudoso do Brasil com desejo de voltar e ao mesmo tempo o primeiro ex-presidente brasileiro a morrer no exílio. Quer dizer, um drama bastante comovente sobre uma pessoa que no fundo era um patriota, era um camarada que amava o Brasil, mas as circunstâncias, a política brasileira e a política internacional, americanos, todos esses elementos que compõem a vida política de um país ali como protagonistas desta história. O Jango merece um filme, ele tem um lado muito importante na política brasileira eu se puder ainda faço esse filme.

Tomara que faça. Então é isso, eu agradeço.