

Roberto Farias e a lógica do duplo-pensar no caso da censura ao filme *Pra frente, Brasil*

Wallace Andrioli Guedes*

RESUMO

A presente pesquisa busca discutir as relações entre censura e representação cinematográfica da ditadura civil-militar brasileira nos anos finais do regime, a partir do caso do filme *Pra frente, Brasil*, dirigido por Roberto Farias e lançado nos cinemas do país no início de 1983. Avalia-se até que ponto o modo representativo e o discurso político adotados por Farias são condicionados pelas pressões censórias existentes no período ou expressam meramente um posicionamento político do cineasta em questão.

Palavras-chave: ditadura civil-militar brasileira; censura; cinema brasileiro; resistência; duplo-pensar.

ABSTRACT

This paper considers the relationship between censorship and cinematic representation of the Brazilian civil-military dictatorship in the regime's final years. In order to do so, it examines the feature movie *Pra frente, Brasil*, directed by Roberto Farias and released to theatres around the country in early 1983. The strategy is to discuss whether Farias' representational aesthetics, and political speech, were either determined by censorship pressures or just expressed the director's own political point of view.

Keywords: Brazilian civil-military dictatorship; censorship; Brazilian cinema; resistance; double-thinking.

Artigo recebido em 3 de abril de 2013 e aceito para publicação em 3 de julho de 2013.

DOI - <http://dx.doi.org/10.1590/2237-101X015028007>

* Doutorando em história social pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Niterói, RJ, Brasil. E-mail: wguedes2004@yahoo.com.br.

Introdução

No presente artigo, busco discutir a representação dos chamados “anos de chumbo” da ditadura civil-militar brasileira pelo filme *Pra frente, Brasil*, dirigido por Roberto Farias e lançado nos cinemas do país em 1983, refletindo acerca da construção, a partir da obra de Farias, de um olhar cinematográfico hegemônico sobre o referido período, que se estenderia até os dias atuais. Também é preocupação deste trabalho pensar a noção de resistência cultural à ditadura a partir do cinema, problematizando posições que tendem à naturalização do uso de tal noção para qualquer produção artística daqueles anos minimamente politizada. Não se trata aqui de julgar peremptoriamente, determinando se um filme é ou não “de resistência”, mas de um esforço crítico em torno de um conceito tão disseminado de maneira tão irrefletida.

Ao tomar *Pra frente, Brasil* como objeto de reflexão, faz-se mister analisar tanto a narrativa fílmica em si quanto as relações estabelecidas entre seu principal realizador, o diretor, produtor e roteirista Roberto Farias, e as instâncias de atuação governamental no setor cultural, especialmente a Embrafilme e a Divisão de Censura às Diversões Públicas (DCDP). Farias foi, por cinco anos (1974-1979), diretor-presidente da Embrafilme, tornando-se figura de proa na produção cinematográfica do país e mantendo relações diversas no interior do governo, o que justifica a necessidade de um olhar cuidadoso para a atuação do cineasta junto à estatal responsável pela produção e distribuição de grande parte dos filmes brasileiros do período; quanto à DCDP, *Pra frente, Brasil* passou por um longo processo dentro desse órgão até conseguir sua liberação para exibição comercial, nos primeiros meses de 1983. A análise do processo e da trajetória de Farias permite a este trabalho localizar *Pra frente, Brasil* entre a intervenção censória e o posicionamento político, ou seja, discutir até que ponto o discurso político presente no filme é moldado por concessões de Farias à censura ou por convicções suas, inclusive verbalizadas à imprensa quando do lançamento do filme.

Trata-se, assim, de um trabalho de história política do cinema, centrado na política cultural do Estado brasileiro num determinado momento e nas formas de estruturação da censura às chamadas diversões públicas (o cinema entre elas), que afetaram a produção cinematográfica do país de então, bem como no debate, comum a diversos campos da sociedade brasileira, acerca da resistência à ditadura civil-militar que vigorou no país entre 1964 e 1985.

Da mesma forma, este é um trabalho de história cultural, já que busca compreender as possibilidades de representação pelo cinema de um momento histórico a partir do caso emblemático do filme *Pra frente, Brasil*.¹ História do cinema, história cultural da política,

¹ Entendo história cultural aqui como Roger Chartier em seu livro *História cultural entre práticas e representações*: “A história cultural, tal como a entendemos, tem por principal objeto identificar o modo como em diversos lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler”. CHARTIER, Roger. *História cultural entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990. p. 16-17.

história política da cultura; é nessa encruzilhada que se localiza este estudo, desenvolvido como mais uma etapa da pesquisa de doutorado que realizei no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (PPGH/UFF).

Parece-me fundamental, ainda neste preâmbulo, deixar clara a abordagem sobre o cinema aqui proposta. Por um lado, não é possível analisar historicamente essa forma de arte desconsiderando elementos externos à narrativa fílmica ou, nas palavras de Marc Ferro, “as relações do filme com aquilo que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime de governo”.² Por outro lado, é fundamental que a análise parta do próprio filme, compreendendo as especificidades da linguagem cinematográfica e de seu desenvolvimento na obra estudada. Recorro novamente a Ferro:

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.³

Do filme para o universo que o cerca e, então, de volta ao filme. É esse o movimento a ser feito e que perpassará toda a minha pesquisa. Compreender a narrativa de *Pra frente, Brasil*, partir dela para o contexto político-institucional vivido pelo país no momento de sua produção: 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 escolhidos durante a realização de *Pra frente, Brasil*.

Retorno, em seguida, ao filme, já acompanhado das informações colhidas nesse universo externo a ele. Surgem aqui as questões centrais do trabalho: o problema da representação cinematográfica da repressão política durante a ditadura civil-militar e o enquadramento naturalizado do filme de Farias como obra política de resistência ao regime. Busco discutir até que ponto as possíveis limitações político-representacionais encontradas em *Pra frente, Brasil* são resultado direto da presença ameaçadora da censura no horizonte cultural do período (e de sua intervenção efetiva sobre o filme), ou simplesmente sintomas de posicionamentos políticos assumidos pelo diretor Roberto Farias.

O artigo tem como fontes o próprio filme *Pra frente, Brasil*; vasta bibliografia disponível sobre a relação entre história e cinema, história do cinema brasileiro, censura cinematográfica e ditadura civil-militar no Brasil, além de bibliografia específica sobre o conceito de resistência; os pareceres oficiais de proibição e liberação do filme de Farias pela censu-

² FERRO, Marc. *Cinema e história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010. p. 33.

³ *Ibid.*, p. 32.

ra, disponíveis no Arquivo Nacional e, em parte, no portal www.memoriacinebr.com.br; além de entrevistas do diretor e matérias veiculadas por órgãos de imprensa no período, também disponibilizadas por aquele portal.

I

Quando, a 31 de março de 1964, teve início o golpe de Estado que derrubaria o governo constitucional de João Goulart, o cinema brasileiro vivia um momento de esplendor criativo. *O pagador de promessas* recebera o prêmio máximo no Festival de Cannes de 1962, enquanto o Cinema Novo de fato se configurava como um movimento de redefinição da produção cinematográfica no país, com o lançamento de longas-metragens como *Os cafajestes*, *Os fuzis* (ambos dirigidos por Ruy Guerra), *Vidas secas* (de Nelson Pereira dos Santos), *Barravento* e *Deus e o diabo na terra do sol* (ambos de Glauber Rocha).

A produção altamente politizada dos cinemanovistas sofreu os impactos do golpe de 1964. Mas aqueles cineastas, em sua maioria posicionados à esquerda no campo político, trataram logo de transformar as lições da derrota em filmes, dando origem às primeiras representações cinematográficas da ditadura. A *O desafio* (1965), de Paulo César Saraceni, é atribuído o pioneirismo nessa matéria, ao narrar a história de um jornalista de esquerda vivendo a ressaca do Golpe, enquanto se envolve com a esposa de um industrial que apoia os militares agora no poder. No entanto, a partir de *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967), o cinema político brasileiro⁴ claramente passou a optar por caminhos alegóricos para falar da realidade vivida pelo país naquele momento. Justificá-los somente pela vigência de um regime autoritário de direita, que perseguia violentamente seus opositores e detinha o poder sobre a liberdade de exibição dos filmes, tende a obscurecer certas opções estéticas feitas por cineastas como Glauber, Joaquim Pedro de Andrade (*Macunaíma* e *Os inconfidentes*) e Walter Lima Jr. (*Brasil ano 2000*). Mas o fato é que estas são obras que falaram da vida sob a ditadura de maneiras muito diversas daquelas usadas mais recentemente em inúmeras produções cinematográficas sobre o período.

Na verdade, filmes como *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997), *Zuzu Angel* (Sérgio Rezende, 2006) e *Batismo de sangue* (Helvécio Ratton, 2007), por exemplo, se aproximam muito mais das escolhas estéticas e narrativas de *Pra frente, Brasil* do que daquelas feitas pelos cinemanovistas. Teria Roberto Farias, portanto, inaugurado com seu filme um modo representacional da ditadura, estabelecido como parâmetro desde então? Trata-se de uma questão que será mais bem discutida no decorrer do texto. De qualquer forma, é importante lembrar que o contexto político-institucional no qual *Pra frente, Brasil* foi produzido é substancialmente diverso daquele em que foram lançadas as obras

⁴ Para Peter Wollen, “um filme político é aquele que leva as pessoas a fazer perguntas, considerar questões, questionar pressupostos estabelecidos sobre o próprio cinema, seu papel enquanto uma indústria de entretenimento e um espetáculo com efeitos políticos”. WOLLEN, Peter. Cinema e política. In: XAVIER, Ismail (Org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 85.

citadas, diferença que se constitui num possível elemento de ruptura nas formas de representação aqui discutidas.

II

É fundamental para os objetivos deste trabalho a compreensão do funcionamento da censura cinematográfica no Brasil durante a ditadura civil-militar. Carlos Fico identifica a censura como um dos pilares básicos da repressão em qualquer regime autoritário, ao lado da espionagem, da polícia política e da propaganda, e 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.⁵ Nos anos iniciais do regime, o controle sobre a produção cultural se deu exclusivamente pelas determinações do Decreto nº 20.493, de 1946, por meio da atuação do Serviço de Censura às Diversões Públicas (SCDP), vinculado à Polícia Federal. No entanto, com o endurecimento da ditadura, novas leis foram criadas, no intuito de melhor definir a atuação censória no país, sendo as principais delas a de nº 5.536, de 21 de novembro de 1968, que, apesar de apresentar um viés liberalizante na criação do Conselho Superior de Censura, instância de recurso diretamente ligada ao ministro da Justiça (mas que só seria realmente implementada em 1979),⁶ já traz em suas determinações marcas do contexto político autoritário de então ao, por exemplo, condicionar a classificação indicativa de peças teatrais e a liberação de filmes à segurança nacional (art. 2º, inciso 1º e art. 3º, respectivamente); e o Decreto-Lei nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970, exemplar incisivo das noções morais e políticas que regiam a ditadura civil-militar brasileira que decretou, já em seu art. 1º, a não tolerância para com “publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação” e culpou, ainda no preâmbulo, um suposto “plano subversivo internacional” pela publicação e exibição de licenciosidades e obscenidades nos meios de comunicação e no campo das diversões públicas.

A divisão da atuação da censura em três momentos distintos, proposta por Marcos Napolitano, ajuda a compreender o funcionamento da repressão sobre a área cultural no período. Para o historiador, após certa desarticulação entre os anos de 1964 e 1967, a criação da já citada nova lei de censura, em 1968, o Decreto-Lei nº 1.077, de 1970 (que, na interpretação da historiadora Beatriz Kushnir, também estabeleceu a censura prévia sobre materiais impressos),⁷ e a reestruturação do SCDP como Divisão de Censura às Diversões Públicas (DCDP) na primeira metade da década de 1970 seriam sintomas de uma organização do

⁵ 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. p. 187.

⁶ KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo, 2012. p. 102.

⁷ *Ibid.*

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. Na terceira fase, de 1979 a 1985, teria havido uma busca por controlar o processo de desagregação da ordem política vigente, estabelecendo limites de conteúdo e linguagem para a expressão artística.⁸

Pra frente, Brasil, portanto, se inseriria nesse último momento da censura cinematográfica na ditadura, descrito por Napolitano, marcado, ainda de acordo com o historiador, por uma retomada da ênfase no controle da moral e promoção dos bons costumes, concomitantemente à diminuição da censura sobre conteúdos estritamente políticos.⁹ Mas o longo processo enfrentado pelo filme de Roberto Farias até sua liberação para exibição nos cinemas aponta justamente para a existência de uma censura ainda fortemente preocupada com temáticas políticas.

Beatriz Kushnir busca quebrar essa dicotomia entre censura moral e política ao estabelecer que, “sob a capa do ‘resguardo à moral e aos bons costumes’ ou defendendo questões de ‘interesse da nação’”, toda censura é política.¹⁰ 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 civil-militar no pós-1964,¹¹ o que fica claro nas legislações que regulamentavam o setor desde a década de 1940. O veto a *Pra frente, Brasil*, num contexto de guinada conservadora no setor censório, durante a gestão de Ibrahim Abi-Ackel no Ministério da Justiça (1980-1985) — e de Solange Hernandez na DCDP —, talvez explicita essa forte conexão entre motivações aparentemente diversas para a censura. Como aponta Kushnir, falando especificamente da Lei nº 5.536/1968,

(...) o artigo 3º da 5.536/38, ao sentenciar que nenhuma manifestação poderia ser contrária às questões de política e segurança da nação, 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-5.¹²

⁸ 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*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. v. II, p. 151-153.

⁹ Ibid.

¹⁰ KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda*, op. cit. p. 38.

¹¹ BORGES, Nilson. A Doutrina de Segurança Nacional e os governos militares. In: FERREIRA, Jorge; NEVES, Lucília de Almeida. *O Brasil republicano*, op. cit.

¹² KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda*, op. cit. p. 105-106.

III

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 — Roberto Farias apresenta, assim, um povo alienado e manipulado por seus governantes, muito mais preocupado com futebol do que com a situação política do país. Nesse sentido, o uso do título *Pra frente, Brasil* é sintomático, já que se refere tanto ao ufanismo das propagandas do regime militar naquele momento quanto à música-tema da seleção de futebol no campeonato de 1970.¹³

Por outro lado, a inserção de um letreiro no início de *Pra frente, Brasil*, por determinação do Conselho Superior de Censura,¹⁴ parece apontar para uma nova possibilidade de sentido atribuído ao título do filme. O letreiro 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.* (grifo meu)

Pode-se pensar, portanto, numa narrativa que considera os fatos que apresenta como parte de um passado já superado, uma “página virada na história de um país que não pode perder a perspectiva do futuro”. Ou seja, o título *Pra frente, Brasil* passa a ser visto também como uma espécie de exortação à sociedade brasileira, para que supere os erros do passado e olhe para frente, siga seu caminho de grandeza e cordialidade.

Logicamente, como os dizeres do letreiro não constavam no roteiro original de *Pra frente, Brasil*, provavelmente não estava nos planos de Roberto Farias realizar aquela exortação, ao menos não de forma tão explícita. No entanto, a inserção foi feita, mesmo que por determinação externa, e é parte constitutiva do filme, devendo, por isso, ser levada em consideração na análise de sua narrativa. *Pra frente, Brasil* é, na verdade, um filme perpassado por conflitos políticos dos quais o texto inicial imposto pela censura é apenas a manifestação mais clara.

¹³ “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!”

¹⁴ No processo censório de *Pra frente, Brasil*, disponível no Arquivo Nacional/DF, consta a liberação do filme para maiores de dezoito anos, sem cortes, em 15 de dezembro de 1982, condicionada à inserção do letreiro sugerido (Decisão nº 147/82, DCDP/MJ, AN/DF).

Trata-se de uma história de conscientização política, alicerçada sobre o arco dramático do personagem Miguel (Antônio Fagundes), irmão de Jofre, que passa de homem de classe média “apolítico”, como ele próprio gosta de dizer, a guerrilheiro capaz de sequestrar um empresário, seu patrão, financiador da tortura, e de matar os responsáveis pelo assassinato de seu irmão. Roberto Farias claramente constrói uma narrativa de identificação com esse personagem — ele é, em certo sentido, o “herói” de *Pra frente, Brasil*. Ou melhor: ele se torna o herói do filme ao se dar conta do que ocorre no país, do que foi feito de seu irmão e por quê, e, ao decidir reagir contra a realidade posta, tornando-se um quase guerrilheiro. Forma-se, portanto, uma contradição entre essa visão dos personagens proposta por Farias e os dizeres que abrem seu filme: não há em cena a equidade entre extremistas de esquerda e de direita, como deseja transparecer o letreiro da censura; enquanto a extrema-direita representa vilania e crueldade, os guerrilheiros são heroicizados, o que pode ser atestado ainda pela cena da morte do personagem Zé Roberto, que remete diretamente à icônica imagem de Che Guevara morto.

Ao mesmo tempo, Roberto Farias busca gerar identificação do espectador com Jofre. Centra-se em sua figura o horror das lutas políticas travadas no Brasil de 1970, que poderiam, de acordo com o filme, lançar suas garras sobre qualquer um, mesmo os que se consideravam apolíticos e neutros. Como observa o historiador Cláudio Batalha, Farias aposta num artifício típico do cinema de Alfred Hitchcock, ao apresentar “um inocente confundido com outra pessoa ou tomado por culpado”, sensibilizando o espectador a partir da lógica de que “qualquer um poderia ser vítima do engano”.¹⁵ Há em *Pra frente, Brasil* uma sequência sintomática nesse sentido, na qual Jofre, sozinho em seu cativeiro, discursa para a câmera sobre a situação vivida por ele. A sequência tem início a 37 minutos e 32 segundos de filme:

INT Cárcere.

Jofre. O rosto massacrado de pancada. Nariz escorrendo sangue. Boca inchada, olhos roxos. Parece delirar.

Jofre — Quem são vocês?

Fala pausado, um brilho diferente nos olhos.

Quem vocês pensam que são?

Jofre está sentado na cadeira-do-dragão, cercado pelos homens, que o preparam para uma sessão de choques. Depois de um “telefone”, parece desmaiar.

Dr. Barreto — Agora eu quero ver se você fala ou não fala.

Voz de Mike — Dr. Barreto! Camilo! O jogo já começou.

Dr. Barreto — Torce pro Brasil ganhar, rapaz.

¹⁵ BATALHA, Cláudio M. *Pra frente, Brasil: o retorno do cinema político*. In: SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge. *A história vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 137.

Os homens se alvoroçam. Ao fundo, ouve-se a voz do locutor transmitindo o jogo do Brasil. Vão todos embora, deixando Jofre sozinho. Ele começa a falar para si mesmo aquilo que se nega a dizer aos seus torturadores. Fala baixinho, pausado, buscando ouvir a própria voz, como para provar a si mesmo que não está enlouquecendo. A princípio, é visto de longe. Vai crescendo, até que se vê seu rosto de perto. Está chorando.

Jofre — Com que direito? Com que direito, meu Deus? O que é que eu estou fazendo aqui? Eu sempre fui neutro, apolítico, nunca fiz nada. Nunca fiz nada contra ninguém. Não sou dos que são contra. 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. E os meus direitos? Uma coisa dessas... não se faz... com ninguém, porra. Com ninguém.¹⁶

“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.” A princípio, essas palavras também entram em choque com alguns caminhos seguidos pelo filme de Farias, já que os policiais — agentes do poder público — que investigam o desaparecimento de Jofre o fazem com visível descaso, desconfiando da versão dos fatos apresentada por Miguel e Marta (Natália Lage), esposa do desaparecido, tratando-os, por vezes, com truculência. Mas é importante lembrar que esses são policiais estaduais, subordinados ao governo da Guanabara, e não à instância federal. Há inclusive um momento (a partir de 29 minutos e 22 segundos de filme) em que um dos agentes responsáveis pelo caso faz referência à Polícia Federal, cujos profissionais seriam muito competentes:

EXT Rua.

Miguel e Moreira caminhando. Moreira passa a língua nos dentes, como que limpando o resto de sanduíche. Miguel está sério. Não fala nada. Moreira olha-o e fala, procurando as palavras.

Moreira — Seu Miguel, o senhor vai gastar seu dinheiro à toa. Vou lhe dar um conselho.

Miguel para, esperando o que Moreira tem para dizer.

Moreira — Sai dessa...

Miguel — Ele está bestificado.

Moreira — É!... sai dessa. Cuida da sua vida. Deixa esse trabalho com a gente...

Miguel — Mas como? Meu irmão desapareceu. Ninguém sabe dele. Nem a polícia sabe onde ele está! Você não acha que eu posso ficar parado?

Moreira — Para 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 uma ordem para deixar as investigações por conta da Polícia Federal.

Miguel para. Fica olhando Moreira.

¹⁶ FARIAS, Roberto. *Pra frente, Brasil*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1983. p. 31.

Moreira — É!... e não se preocupe que eles são muito eficientes. Fica na sua, hein!
Moreira dá uma palmadinha no ombro de Miguel e se afasta. Miguel, parado, olhando, pensando, enquanto Moreira se afasta.¹⁷

Por outro lado, há pouco depois uma sequência na qual Miguel é interrogado por um delegado do Departamento de Ordem Política e Social (Dops), em que aparecem referências diretas à perseguição pelos agentes públicos aos comunistas e insinuações de envolvimento da polícia na tortura. A sequência tem início a 44 minutos e 50 segundos de filme:

INT DOPS. Noite.

Algemas sendo abertas. Miguel sentado diante do policial que acabou de soltá-lo. O policial caminha e seus sapatos fazem um ruído forte no assoalho antigo.

Policial — Questão de hábito, Senhor Miguel. Desde os tempos do Getúlio que eles têm essa mania. Desde os tempos da P.E. que eles tratam as pessoas assim.

Miguel.

Policial — Uns, são muito grossos, outros mais educados... *Mas o senhor ainda não viu nada.*
[grifo meu]

Policial caminha de um lado para o outro. É cortês. Coloca-se atrás de Miguel.

Policial — Senhor Miguel. O senhor sabe que o país está atravessando uma fase difícil...

Miguel — Dá para notar...

Policial — Por favor, não interprete mal a minha gentileza...

O policial caminha até uma sacada de altas portas azuis e pergunta:

Policial — Quem lhe disse que os jornais estão sob censura?

A pergunta fica no ar. O policial faz outra, aproximando-se.

Policial — O senhor tem acesso às notícias que os jornais não publicam?

A câmera vai-se movimentando em torno de Miguel.

Miguel — O senhor já leu as receitas de bolo do Estado de São Paulo?

Policial — O senhor tem algum amigo jornalista?

Miguel — Amigo, amigo, não.

O policial colocou-se atrás de Miguel, ao fundo.

Policial — Conhecidos? De que jornal?

Miguel — O Globo, Jornal do Brasil...

O policial volta-se, com certa ironia.

Policial — Repórteres? Colunistas?

Miguel. Ainda de costas.

Miguel — Classificados. Um ou outro repórter fazia de vez em quando uma entrevista sobre nossos trabalhos.

¹⁷ Ibid., p. 24-25.

Policial volta a caminhar.

Policial — Que tipo de trabalho?

Miguel — Máquinas, motores... a firma que eu trabalhava abre estradas no país inteiro...

Policial conclui, insinuante?

Policial — Estradas... trabalham com explosivos?

Voz de Miguel — Também.

Policial — E o senhor, viaja muito?

Ele acabou de dar uma volta quase completa em torno de Miguel, no amplo espaço da sala.

Miguel. Policial do fundo. Miguel suspira. Procura manter uma calma que lhe é difícil.

Miguel — Bastante. Mas o que é que o senhor está querendo dizer?

A pergunta sai de chofre.

Policial — O que o senhor sabe sobre... luta armada?

Espanto de Miguel.

Miguel — Luta armada? Eu? Nada!

Policial — Qual é a organização terrorista que o senhor conhece?

Miguel — Que loucura é essa? Que é que eu tenho a ver com terrorista?

Policial — Há dias o senhor afirmava que estão preparando luta armada no país!

O policial cruza a frente de Miguel, afastando-se dele.

Miguel — Eu?

Policial — Sim! E que a polícia não deixa publicar as notícias!

Miguel — Quando? Onde?

Policial muda de assunto.

Policial — O senhor tem muitos amigos?

Miguel respira.

Miguel — Não. Pensei que tivesse mais.

Policial — Onde está o seu irmão?

Miguel está cabisbaixo. Levanta a cabeça. Encara o policial.

Miguel — Desapareceu. Por quê? O senhor sabe onde ele está?

Policial — Seu irmão... conhece muita gente?

Miguel — As mesmas pessoas que eu. Trabalhava junto comigo.

Policial — Alguma vez o seu irmão demonstrou interesse por ideologias exóticas? Como o senhor definiria o seu irmão politicamente?

Miguel — Apolítico, como eu... (*Miguel completa*): Como o senhor...

Policial — O senhor é muito engraçadinho.

Policial pensa antes de continuar. Aproxima-se de Miguel para falar, ameaçador.

Policial — Quero lhe prevenir que não estamos brincando.

Miguel — O senhor já me preveniu.

Policial — Tome cuidado com suas palavras. Se o senhor não sabe, quero dizer que estamos

em guerra. E que nossos inimigos falam português, não têm sotaque, não são de outra raça, são como nós. Daqui mesmo. Brasileiros, mas traidores.

O policial afasta-se. Vai até a porta, abre-a.

Policial — O senhor está livre.

Miguel levanta-se sem dizer uma palavra.

Policial — O senhor não pode sair da cidade. Se tiver notícias do seu irmão, avise. De agora em diante, nós também estamos procurando por ele.

Miguel engole em seco.

Miguel afasta-se, passa por uma enorme porta de ferro e vidro e vai embora, enquanto a voz do locutor dá informações sobre o que acontece no país.¹⁸

Ainda assim, pode-se argumentar que as Forças Armadas passam incólumes à crítica de Farias. Essa pouca disposição do diretor para criticar diretamente o regime fica mais visível na única sequência de *Pra frente, Brasil* em que um militar aparece. Trata-se de um general, tio do personagem Rubens (colega de trabalho de Jofre e Miguel), que vai até a casa do sobrinho após este ser sequestrado pelo mesmo grupo de extrema direita que sequestrara Jofre. Em conversa com Olga, esposa de Rubens, e Marta, o militar expõe seu horror diante do ocorrido. Segue a descrição da referida sequência, que tem início a 1 hora, 8 minutos e 30 segundos de filme:

INT Apartamento Rubens.

Um senhor de aproximadamente sessenta anos caminha pelo apartamento. A câmera recua. Tudo revirado. Olga chorando, acompanha-o. Está protegida por ele.

Tio — Que absurdo! Que absurdo, meu Deus! Onde é que isso vai parar?

A campainha toca. A sogra atende. Entra Marta.

Marta — Cadê a Olga?

Marta caminha até Olga. Abraçam-se.

Marta, assustada — Que que foi? O que aconteceu?

Tio se aproxima das duas.

Tio — Vem cá, minha filha. O Rubens... que é que tem feito? Você... vê alguma razão para isso?

Olga — Não, tio. Nenhuma.

Olham-se, Olga e Marta.

O tio percebe.

Tio — Que foi?

Olga — O Jofre, o marido da Marta. Desapareceu ninguém sabe como.

Marta recebe toda a carga do olhar desconfiado do tio de Rubens. Embarça-se. Sente-se mal.

¹⁸ Ibid., p. 36-39.

Marta — Desculpe, Olga, eu tenho um compromisso agora. Te ligo mais tarde.

Marta sai apressadamente sob o olhar do tio.

Marta acaba de sair. Fecha a porta.

O tio volta-se para Olga. Está muito desconfiado.

Tio — 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 já adivinhara o que ia dizer ao general. Abraça-o.

Olga — Oh! Tio! Não! Pelo amor de Deus! Rubens não queria se comprometer. Mas o Jofre é um débil mental igualzinho a ele.¹⁹

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 Viany, em 1984.²⁰ Diante disso, fica a questão: qual seria o motivo para Farias evitar críticas diretas ao regime militar, transformando os atos dos vilões de seus filmes em iniciativas desvinculadas do poder institucionalizado?

Uma primeira resposta aponta para os limites impostos pelo contexto de produção e lançamento do filme. De fato, *Pra frente, Brasil* passou por um longo e desgastante processo até ser liberado para os cinemas. Convidado a ser exibido no Festival de cinema de Cannes e já premiado no Festival de Gramado de 1982, o filme encontrou obstáculos na DCDP para sua liberação, tendo ficado célebre a postura intransigente de Solange Hernandez, então diretora do órgão, que, mesmo após pareceres favoráveis à obra, determinando que sua exibição ficasse restrita a maiores de dezoito anos, vetou-a, ao que parece, por conta própria. Hernandez nomeou uma nova equipe de censores que também deu sinal verde ao lançamento do filme nos cinemas, ao que a diretora da DCDP respondeu com novo veto. Com o recurso de Roberto Farias ao Conselho Superior de Censura, vieram à tona, por meio de Pompeu de Souza (representante da Associação Brasileira de Imprensa no CSC), informações de que Hernandez havia suprimido do processo pareceres favoráveis ao filme, história que a própria confirmou, justificando que a comissão de censores, que funcionava em segunda instância e que produzira aqueles pareceres, já havia sido desativada, com tais documentos sendo incorporados ao processo simplesmente por uma falha de comunicação interna.²¹

Comumente atribui-se à diretora da DCDP a centralidade neste caso, como se a decisão de proibir a exibição de *Pra frente, Brasil* partisse de sua má vontade pessoal com o filme de

¹⁹ Ibid., p. 54-55.

²⁰ VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Organização de José Carlos Avellar. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999. p. 388.

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”.

²¹ DIRETORA da Censura confessa desvio de pareceres. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 ago. 1982. Disponível no portal Memória do Cinema Brasileiro: <www.memoriacinebr.com.br>.

Farias, visão até justificável quando se levam em conta os repetidos pareceres favoráveis ao longa-metragem emitidos pelos censores e omitidos por ela. No entanto, não se pode perder de vista que Hernandes atuava sob as ordens do ministro da Justiça, estando, naquele momento, afinada com a guinada conservadora no setor censório promovida pela gestão de Abi-Ackel.

De qualquer forma, o vazamento dessa informação enfraqueceu Solange Hernandes, contribuindo, de acordo com Inimá Simões, para a liberação de *Pra frente, Brasil*. Mas não sem um alto custo a ser pago: a exoneração do diplomata Celso Amorim da direção-presidência da Embrafilme, empresa estatal coprodutora do filme de Farias — Hernandes continuaria no comando da DCDP até 1984.²²

O próprio Roberto Farias, em entrevista de 16 de fevereiro de 1983 à revista *Veja*, abraçou o discurso da permanência da censura e do regime autoritário como entraves para a realização de um filme mais ousado em suas críticas:

Veja: Você esperava que a liberação de *Pra frente, Brasil* demorasse tanto?

Farias: Não fiz um filme para ser interditado. Se partisse do princípio de que seria interditado, nem teria feito *Pra frente, Brasil*. Fiz com a certeza de que seria exibido, acreditando viver num país onde é possível falar do tema de que o filme trata: *a repressão clandestina que existiu no Brasil num passado recente*. (grifo meu)

Veja: Você não foi muito otimista ao decidir filmar assunto tão delicado?

Farias: Não. Meu filme é contido, reprimido. Sei dos limites.

(...)

Veja: O que seria um filme mais contundente que *Pra frente, Brasil*?

Farias: Se eu 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.²³

No entanto, cabe pensar se esta justificativa é suficiente para determinar os caminhos políticos seguidos pela narrativa de *Pra frente, Brasil*. Seria o agente externo ao filme (contexto político, censura institucionalizada) o único responsável por sua crítica contida ao regime vigente? Por mais que seja fundamental levar em consideração nesta pesquisa a presença ameaçadora da censura no horizonte dos cineastas do período, acredito que a análise de *Pra frente, Brasil* pede um pouco mais de refinamento, uma investigação que também

²² SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Senac, 1999. p. 238-240.

²³ VEJA. *O cinema da coragem*. 16 fev. 1983. Disponível no portal Memória do Cinema Brasileiro: <www.memoriacinebr.com.br>.

dê importância a elementos como a trajetória profissional de Roberto Farias e determinados posicionamentos políticos assumidos publicamente por ele quando do lançamento do filme nos cinemas do país.

A carreira de cineasta de Farias tem origem nas chanchadas produzidas pelo estúdio carioca Atlântida. Lá, dirigiu *Rico ri à toa* (1957), *No mundo da lua* (1958) e *Um candango na Belacap* (1961). No início da década de 1960, investiu no gênero policial, em filmes como *Cidade ameaçada* (1960) e *Assalto ao Trem Pagador* (1962), grande sucesso de bilheteria no período. Apesar de nunca ter sido um cinemanovista *tout court*, Farias flertou com um cinema mais social em obras como as duas citadas anteriormente e *Selva trágica*, de 1963. Mas logo retornou ao comando de produções com apelo comercial, como a comédia *Toda donzela tem um pai que é uma fera* (1966) e a trilogia de filmes protagonizada pelo cantor Roberto Carlos, *Roberto Carlos em ritmo de aventura* (1968), *Roberto Carlos e o diamante cor-de-rosa* (1968) e *Roberto Carlos a 300 quilômetros por hora* (1971).²⁴ Em 1974, primeiro ano do governo do general Ernesto Geisel, Farias assumiu a direção-presidência da Embrafilme.

De acordo com Wolney Malafaia, a política cultural do governo Geisel foi marcada por uma aproximação entre Estado autoritário e intelectuais de esquerda (cinemanovistas entre eles), em total consonância com o projeto de distensão lenta, gradual e segura colocado em prática no período. Para o historiador,

Esse encontro tem como motivação a necessidade desse mesmo Estado de se legitimar perante setores até então arredios às suas propostas políticas e culturais, de forma a solidificar seu projeto mais amplo de democratização. Por outro lado, a constante luta contra o domínio do mercado cinematográfico brasileiro pelo produto estrangeiro, somada ao esgotamento das experiências de renovação estética e à necessidade de maiores recursos para fazer frente ao aprimoramento técnico então em curso, fazem com que esses intelectuais aceitem o diálogo e colaborem com a elaboração de uma política cultural para o setor, passando a defender a intervenção do aparelho estatal na produção cinematográfica como a única alternativa possível.²⁵

Assim, aponta Marcos Napolitano, “o Estado de direita e os intelectuais de esquerda puderam compartilhar certos valores simbólicos que convergiam para a defesa da nação, ainda que sob signos ideológicos trocados”.²⁶ E a gestão de Roberto Farias à frente da Embrafilme foi emblemática nesse sentido. Luís Alberto Rocha Melo, em dossiê sobre o cineasta produzido para a revista *Filme Cultura*, destaca que a atuação de Farias, como diretor-presidente da estatal cinematográfica, se caracterizou pela

²⁴ MELO, Luís Alberto Rocha. Roberto Farias: cineasta. *Filme Cultura*, n. 52, p. 81-85, out. 2010.

²⁵ MALAFAIA, Wolney Vianna. O cinema e o Estado na terra do sol: a construção de uma política cultural de cinema em tempos de autoritarismo. In: CAPELATO, Maria Helena et al. *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. 2. ed. São Paulo: Alameda, 2011. p. 333.

²⁶ NAPOLITANO, Marcos. “Vencer Satã só com orações”, op. cit. p. 154.

defesa de um cinema de prestígio cultural, pelo ataque a uma determinada produção desvinculada do Estado, como no caso das comédias eróticas e pornochanchadas produzidas em São Paulo; por um discurso de conciliação com a classe cinematográfica; pela promoção no exterior do cinema brasileiro — notadamente dos títulos produzidos pelo Cinema Novo; e, sobretudo, por uma postura firme frente à ocupação pelo filme estrangeiro do mercado de salas de exibição.²⁷

Sua gestão é costumeiramente lembrada como a “era de ouro” da Embrafilme. A reestruturação da empresa promovida pelo governo, que a transformou de um mero braço do Instituto Nacional de Cinema (INC) em coprodutora e distribuidora, contribuiu para uma maior intervenção estatal no mercado cinematográfico, ampliando consideravelmente as parcelas de participação dos filmes brasileiros. Não à toa, alguns dos maiores sucessos do cinema brasileiro no período levam a marca da Embrafilme. Para Malafaia, a associação entre Estado autoritário e cineastas vinculados ao Cinema Novo gerou uma “época de sucesso para a produção cinematográfica nacional”, com “aumento do número de longas-metragens produzidos” e “uma variedade temática e uma ocupação de mercado nunca vistas anteriormente”.²⁸

Farias, protagonista desse processo de crescimento do cinema brasileiro, deixou a direção da Embrafilme em 1979 (último ano do governo Geisel), sendo substituído por Celso Amorim. Pouco tempo depois, daria início à produção de seu novo longa-metragem, *Pra frente, Brasil*, inspirado no argumento *Sala escura*, escrito por seu irmão Reginaldo Faria e por Paulo Mendonça — o cineasta não dirigia um longa-metragem desde o documentário *O fabuloso Fittipaldi*, de 1973 (que teve Hector Babenco como codiretor).

É interessante observar que, quando do início da controvérsia com a censura criada por *Pra frente, Brasil*, Roberto Farias fez questão de lembrar, em declarações à imprensa, do seu período de atuação como diretor da Embrafilme, ou seja, como funcionário do governo Geisel. De acordo com matéria publicada na edição de 8 de abril de 1982 de *O Estado de S. Paulo*,

Afirmando que trabalhou junto ao governo por quase cinco anos, durante o governo Geisel, quando dirigiu a Embrafilme, o cineasta também disse ter certeza de que fez o possível para exercer com dignidade suas funções e lembrou que suas atividades profissionais e particulares são amplamente conhecidas por todos. “Não há aspecto de minha vida que não seja público. *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.”²⁹

²⁷ MELO, Luís Alberto Rocha. Roberto Farias: cineasta, op. cit.

²⁸ MALAFAIA, Wolney Vianna. O cinema e o Estado na terra do sol, op. cit. p. 335.

²⁹ ROBERTO Farias: “Meu filme não é extremista”. *O Estado de S. Paulo*, 8 abr. 1982. (grifo meu) Disponível no portal Memória do Cinema Brasileiro: <www.memoriacinebr.com.br>.

Farias busca, claramente, definir seu filme como politicamente moderado, sem a intenção de realizar uma crítica contundente, “extremista”, ao regime militar. “Sou um homem íntegro e por mais que tentem me transformar num extremista não vão conseguir”, afirmou o cineasta em outro trecho da matéria. Postura semelhante, aliás, àquela assumida por ele na já citada entrevista à revista *Veja*, no ano seguinte.

Curiosamente, nessa mesma entrevista veio à tona a discussão sobre a cena de *Pra frente, Brasil* em que aparece um militar fardado, com o questionamento sobre a intenção do diretor ao incluir tal momento em seu filme. O entrevistador, Paulo Moreira Leite, perguntou se isso seria para facilitar a liberação, ao que Farias respondeu:

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.*³⁰

Ora, parece perceptível nessa fala do cineasta uma clara intenção de eximir o governo militar, mesmo durante a presidência do general Emílio Garrastazu Médici (período retratado em *Pra frente, Brasil*), da violência cometida contra seus opositores políticos. A moderação presente no discurso de Farias confirma a, até então suposta, moderação de seu filme. Nesse sentido, talvez mais do que reflexo da presença ameaçadora de uma censura institucionalizada, a tal cena do general em *Pra frente, Brasil* seja a assunção de um posicionamento político por parte de seu diretor/roteirista/produtor. Posicionamento que perpassa não só a narrativa do filme, mas a própria trajetória de Roberto Farias como cineasta (de filmes, em sua maioria, puramente comerciais) e diretor-geral da Embrafilme. Um exemplo: Tunico Amancio, em sua análise das políticas implementadas pela referida empresa entre os anos de 1977 e 1981, destaca a atuação de Farias no sentido de fazer restrições à realização de filmes que atentem contra as ideias do próprio governo,³¹ evidente demonstração da postura conciliadora do cineasta.

No entanto, é preciso deixar claro que não é objetivo deste trabalho acusar Roberto Farias de qualquer coisa. Pressionado ou não pela censura, o posicionamento político assumido pelo cineasta é legítimo historicamente, porque coerente com a sociedade em que foi gestado. Busco me afastar, portanto, de qualquer noção dicotômica de análise do Brasil sob os militares, aproximando-me, assim, dos estudos mais recentes produzidos pela historiografia sobre o período.³²

³⁰ VEJA. *O cinema da coragem*, op. cit. (grifo meu)

³¹ AMANCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embrafilme*. Cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981). Niterói: EdUFF, 2000. p. 44.

³² A recente coletânea *A construção social dos regimes autoritários* (op. cit.) é, talvez, o exemplo máximo dessa “nova historiografia”.

Referindo-se especificamente à política cultural dos governos de Geisel e Figueiredo, Marcos Napolitano argumenta que

a compreensão crítica das lutas culturais do período não deve ficar refém da dicotomia entre “resistência” e “cooptação”, pois revela um processo mais complexo e contraditório, no qual uma parte significativa da cultura de oposição foi assimilada pelo mercado e apoiada pela política cultural do regime.³³

Como localizar *Pra frente, Brasil* e seu diretor nessa tensão entre *resistência* e *colaboração*? Conforme apontado anteriormente, o filme se inseriu num momento de vasta produção artística sobre os anos mais duros da ditadura, sendo talvez o exemplar cinematográfico mais emblemático desta produção cultural, e, levando-se em conta o longo processo que enfrentou até ser liberado pela censura, talvez fosse possível pensá-lo como uma peça de *resistência* ao arbítrio do regime vigente. Mas o que significa *resistir*?

O historiador francês François Marcot apresenta, a partir de reflexão de Pierre Laborie, três critérios que contribuem com os esforços de definição do conceito de *resistência*: a vontade objetiva de atingir um inimigo claramente identificado; a consciência da resistência, no sentido de recusar, de maneira intransigente e com conhecimento dos riscos que se corre e do sentido daquela luta, uma determinada realidade arbitrária; e a prática de atos de transgressão.³⁴ Seguindo esses critérios, seria Roberto Farias, ao realizar *Pra frente, Brasil*, um resistente? De fato, ao tematizar a violência política no Brasil do início da década de 1970, o cineasta transgrediu uma certa norma oculta que interditava a exploração de certos assuntos naquele momento de abertura política, o que talvez explique seus esforços em caracterizar seu filme como uma “peça da abertura”, “resultado direto da liberdade de expressão que ela nos dá hoje”.³⁵ No entanto, e como essa própria tentativa de Farias de investir numa imagem moderada para sua obra ressalta, não havia por parte do cineasta uma “vontade objetiva de atingir um inimigo claramente identificado”, pelo contrário: o suposto inimigo, a ditadura civil-militar, não era encarada como tal por Farias. *Pra frente, Brasil*, nas palavras de seu realizador, era apenas um filme, que não integrava nenhum “movimento subterrâneo de desestabilização do governo”.³⁶

³³ NAPOLITANO, Marcos. “Vencer Satã só com orações”, op. cit. p. 147.

³⁴ MARCOT, François. Résistance et autres comportements des français sous l’Occupation. In: MARCOT, François; MUSIEDLAK, Didier. *Les résistances: miroirs des régimes d’oppression*. Allemagne, France, Italie. Paris: Presses Universitaires de Franche-Comté, 2006. p. 47-48.

³⁵ “PRA frente, Brasil”, um teste para a censura. *Folha de S.Paulo*, 28 mar. 1982. Disponível no portal Memória do Cinema Brasileiro: <www.memoriacinebr.com.br>.

³⁶ Como o próprio afirmou à revista *Veja*: “O grande problema é que tive de reduzir *Pra frente, Brasil!* ao que ele era mesmo: um filme. Na época da interdição, chegaram a acusá-lo de integrar um ‘movimento subterrâneo’ de desestabilização do governo. Nunca pretendi isso, nem conheço qualquer filme que fosse capaz de derrubar um regime. Nunca pertenci a nenhum grupo ou partido político e tive de provar que sou uma única

Então seria Roberto Farias um colaborador do regime? François Marcot, buscando problematizar o uso indiscriminado do termo *resistência*, chama atenção para a necessidade de também se sofisticar a noção de *colaboração*. Referindo-se ao caso específico da França sob ocupação alemã durante a Segunda Guerra Mundial, Marcot define *colaboração* como: “(...) o engajamento voluntário daqueles que escolheram o lado do ocupante (e de seus colaboradores) e que facilitam seus objetivos de guerra. Eles podem fazê-lo por diferentes razões: ideologia, aposta na vitória alemã ou interesse pessoal”.³⁷

O autor enfatiza a vinculação de um comportamento colaboracionista com a intenção de efetivar esse comportamento, questionando se seria adequado qualificar de colaboração um ato que não parte de uma intenção deliberada, mas de uma situação de constrangimento consequente da ocupação de uma determinada posição.³⁸ Nesse sentido, talvez o caso de Roberto Farias esteja próximo de se enquadrar na noção, desenvolvida por Marcot, de *adaptação constrangida*: alguém que aceita se comprometer com o ocupante, no limite subjetivo (e objetivo) de sua simples sobrevivência.³⁹ É claro que o caso aqui analisado não se refere a uma ocupação estrangeira como a ocorrida na França na década de 1940 e que a aproximação entre intelectuais/artistas e Estado autoritário no Brasil esteve longe de ser o resultado de uma ameaça às vidas dos primeiros. No entanto, ao aceitar a direção-presidência da Embrafilme e ao exercê-la por cinco anos em sintonia tanto com o projeto cultural do regime quanto com os interesses de parte dos cineastas brasileiros, Farias, que em matéria de março de 1982 na *Folha de S. Paulo* se disse identificado com a esquerda, teve em mente também o desenvolvimento de sua carreira profissional. E foi em defesa dessa carreira que ele saiu quando teve seu filme ameaçado pela censura, associado a um possível ataque ao governo.

Roberto Farias, figura ambivalente,⁴⁰ ao mesmo tempo principal gestor de um órgão diretamente vinculado ao regime militar e promotor dos interesses de um grupo anteriormente perseguido por esse mesmo regime; como diretor de cinema, crítico veemente da tortura praticada durante a ditadura, mas também verdadeiramente crente na seriedade do governo que o empregou durante cinco anos. Homem do seu tempo, enfim, que, como tantos outros, atuou sob o autoritarismo segundo uma lógica do duplo-pensar, conforme definida por Pierre Laborie:

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

pessoa e que realizara um filme”. VEJA. *O cinema da coragem*, op. cit.

³⁷ MARCOT, François. *Résistance et autres comportements des français sous l’Occupation*, op. cit. p. 51.

³⁸ *Ibid.*, p. 52.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Sobre a validade da noção de ambivalência para os estudos históricos sobre regimes autoritários, ver LABORIE, Pierre. 1940-1944. Os franceses do pensar-duplo. In: ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha Viz. *A construção social dos regimes autoritários*, op. cit. p. 33-44.

datada que deve ser vista como tal, como tentativa patética de ajustamento entre o desejo e o possível.⁴¹

Em suas declarações à revista *Veja*, o cineasta realmente parece se colocar “entre o desejo e o possível”, na terminologia de Laborie, especialmente quando ressalta que poderia, se quisesse, colocar os nomes e vestir a roupa certa em cada um, mas que sabia de seus limites de atuação diante do regime instaurado no poder e da presença da censura. No entanto, como este artigo procurou demonstrar, há fortes indícios de que o discurso construído pela narrativa de *Pra frente, Brasil* não foi só resultado da presença cerceadora da censura, mas de posicionamentos políticos assumidos publicamente pelo próprio Farias e coerentes com sua trajetória como cineasta e gestor público.

Conclusão

Busquei, neste breve artigo, propor algumas reflexões sobre a representação da ditadura civil-militar brasileira presente em *Pra frente, Brasil*, de Roberto Farias, a partir da análise de um trecho específico do filme, de pareceres da censura e de entrevistas realizadas pela grande imprensa com o referido cineasta, nos anos de 1982 e 1983, problematizando a classificação irrefletida do cineasta e de sua obra como peças de resistência cultural àquele regime.

Em seu trabalho sobre a atuação da censura durante a ditadura civil-militar, Beatriz Kushnir ressalta que as reflexões nesse campo “têm-se debruçado mais fortemente sobre a resistência, sobre o burlar o ‘não dizer’”.⁴² Foi objetivo deste artigo investigar um caso de censura cinematográfica em que o “burlar o ‘não dizer’” aparece, porém como marca de uma postura ambivalente, em que também está presente a articulação narrativa de um posicionamento político que, em muito, se afinava com o pensamento governamental. Busquei mostrar que as escolhas narrativas de Roberto Farias em *Pra frente, Brasil*, que numa análise apressada poderiam ser tomadas como artimanhas para driblar o interdito, são também escolhas políticas, coerentes com posições assumidas publicamente pelo cineasta. Talvez Farias tenha, portanto, dito quase tudo o que queria dizer com seu filme.

Pra frente, Brasil se enquadra no que Robert Stam e Randal Johnson chamaram de “naturalismo da Abertura”: é uma obra claramente voltada para o entretenimento, com trama repleta de ação e um leve toque de politização.⁴³ Suas escolhas estéticas e artifícios narrativos (*walk-and-talk*, dinamização dos diálogos pela montagem, uso de planos mais aproximados) remetem ao cinema narrativo moderno hollywoodiano, nascido na década de 1960 e difun-

⁴¹ Ibid., p. 41.

⁴² KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda*, op. cit. p. 39.

⁴³ STAM, Robert; JOHNSON, Randal. *Brazilian cinema*. Austin, Texas: University of Texas Press, 1978.

dido nos anos 1980, sendo, de acordo com David Bordwell, caracterizado por uma lógica de “continuidade intensificada”, na qual “cada tomada é tão breve que precisa ser ainda mais redundante indicar quem está onde, quem está falando com quem, quem mudou de posição e assim por diante”; desse modo, “a montagem fundada na lógica da continuidade foi reestruturada quanto à escala de planos e dinamizada, e o drama foi concentrado nos rostos — particularmente olhos e bocas”.⁴⁴

A narrativa de Farias se afasta de qualquer opção alegórica, seguindo uma lógica realista que se aproxima do cinema político do diretor grego Costa-Gavras, inclusive se assemelhando bastante, estética e tematicamente, a *Desaparecido — um grande mistério (Missing)*, filme sobre o golpe militar no Chile lançado nos cinemas em 1982. Nesse sentido, *Pra frente, Brasil* parece ser a base de muitos dos filmes produzidos posteriormente sobre a ditadura civil-militar brasileira. Longas-metragens como *O que é isso, companheiro?*, *Lamarca*, *Zuzu Angel* e *Batismo de Sangue* seguem caminhos estéticos e narrativos próximos aos de *Pra frente, Brasil*, ainda que, por se tratar de filmes das décadas de 1990 e 2000, a eles tenha sido permitido “colocar nomes e vestir a roupa certa em cada um”.

No entanto, mesmo num caso recente como o da adaptação do livro de memórias de Fernando Gabeira, surgiram polêmicas relativas a uma possível atenuação da violência do regime — por meio de uma imagem favorável da figura do embaixador norte-americano Charles Elbrick e da presença de um torturador com crise de consciência — e barbarização dos guerrilheiros, algo ressaltado pela análise de Ismail Xavier:

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.⁴⁵

O que é isso, companheiro?, dirigido por Bruno Barreto, sofreu, portanto, críticas muito semelhantes às recebidas por *Pra frente, Brasil* cerca de quinze anos antes. Estaria Barreto seguindo o modelo representacional estabelecido pelo filme de Farias ou simplesmente re-

⁴⁴ BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2008. p. 46-51.

⁴⁵ XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro dos anos 90. *Praga*. Estudos marxistas, São Paulo, n. 9, p. 97-138, jun. 2000.

velando permanências no olhar cinematográfico sobre a ditadura militar? Em 1997, ano do lançamento de *O que é isso, companheiro?* nos cinemas, não havia mais a ameaça da censura e, ainda assim, seu diretor — representante, assim como Farias, de um cinema de cunho mais comercial — optou por realizar uma obra politicamente moderada. Semelhanças e continuidades que podem contribuir para reforçar o argumento central deste artigo, concernente a *Pra frente, Brasil* e à posição política assumida por seu diretor.

É interessante destacar a necessidade de se pensar a imagem como espaço privilegiado de veiculação da memória, e o cinema, imagem-movimento, tem contribuído consideravelmente na construção de uma determinada memória da ditadura civil-militar brasileira. Conforme destaca Marcos Napolitano,

(...) Se for certo dizer que a cultura não ajudou a derrubar o regime, como os setores mais autênticos e radicais da oposição sonhavam, ela gerou um conjunto de representações e discursos que ajudaram a esquerda a vencer a batalha da memória e explicam, em parte, por que os militares, vitoriosos politicamente e com ampla base na chamada ‘sociedade civil’, foram aos poucos sendo isolados no processo político e vilanizados no processo histórico, mesmo por aqueles que os apoiaram inicialmente, ou seja, o conjunto dos liberais dos quais a grande imprensa sempre foi o melhor arauto. Obviamente, a violência do regime é o fator explicativo central deste processo, mas esta violência também sofreu um processo de deslegitimação simbólica para o qual concorreram as lutas culturais do período.⁴⁶

O registro naturalista e a narrativa em moldes clássicos encontrados em *Pra frente, Brasil* são recorrentes, como aponteí acima, nos filmes produzidos sobre o período a partir de meados da década de 1980; logo, talvez seja possível atribuir à obra de Roberto Farias um protagonismo na construção dessa memória cinematográfica da ditadura. Mapear de maneira mais aprofundada as proximidades entre *Pra frente, Brasil* e os outros filmes citados é um passo importante ainda a ser dado por esta pesquisa.

⁴⁶ NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1985)*. Tese (livre-docência) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. p. 357-358.