

Roberto Farias e o duplo-pensar: uma análise de trajetória a partir do caso do filme *Pra frente Brasil*

Wallace Andrioli Guedes (UFF)

No presente artigo, busca-se discutir a noção de resistência cultural à ditadura civil-militar brasileira a partir da análise da trajetória do cineasta Roberto Farias, com especial foco no filme *Pra frente Brasil*, dirigido por ele e lançado nos cinemas do país em 1983. Almeja-se problematizar posições que tendem à naturalização do uso de tal noção para qualquer produção artística daqueles anos minimamente politizada, não se tratando de julgar peremptoriamente determinado filme é ou não “de resistência”, mas de um esforço crítico em torno de um conceito tão disseminado de maneira tão irrefletida. A figura de Farias é muito atrativa nesse sentido, por ser este um cineasta eclético, que trafegou por gêneros que vão das chanchadas cariocas na década de 1960 ao cinema político representado por *Pra frente Brasil*, passando, no caminho, por filmes de aventura protagonizados pelo cantor Roberto Carlos e por obras que dialogavam com a estética do Cinema Novo. Farias, além disso, foi diretor-presidente da Embrafilme, empresa estatal responsável pelo financiamento de grande parte da produção cinematográfica do país, entre 1974 e 1979, no governo do general Ernesto Geisel. Colaborador (durante os anos de Embrafilme) ou crítico do regime (ao dirigir *Pra frente Brasil*)? O presente trabalho busca justamente captar as nuances que perpassam essa dicotomia.

O historiador José D’Assunção Barros, em livro organizado ao lado de Jorge Nóvoa, aponta a riqueza de possibilidades ao se estudar as relações entre cinema e poder, sendo uma delas a dos filmes como contrapoder, como meio de resistência a um poder hegemônico (BARROS, 2012, p. 64). Inserido num contexto de vasta produção artística contrária ao arbítrio, *Pra frente Brasil* talvez pudesse ser associado a essa lógica do contrapoder ressaltada por Barros, tornando-se espécie de carro-chefe da resistência cultural à ditadura no início da década de 1980. Busca-se aqui matizar essa associação automática por meio da análise da narrativa do filme de Farias e da trajetória do diretor, bem como do longo processo enfrentado por *Pra frente Brasil* na Divisão de Censura às Diversões Públicas (DCDP) entre 1982 e 1983. Localizar o longa-metragem entre a intervenção censória e o posicionamento político, discutir até que ponto o discurso político

presente na obra é moldado por concessões de Farias à censura ou por convicções suas, inclusive verbalizadas à imprensa quando do lançamento do filme. Esse é o caminho seguido pelo presente trabalho.

O presente 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 censura, 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 no portal supracitado.

1. O filme *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 Brasileira – 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. 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, desinteressado pelos problemas do país, a guerrilheiro capaz de sequestrar um empresário, seu ex-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 que, e ao decidir reagir contra a realidade posta, tornando-se um quase guerrilheiro. 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”.¹ Há, nesse sentido, uma sequência que reforça essa opção do filme por promover identificação do espectador com o personagem do homem comum desinteressado por política: A sequência tem início a 37 minutos e 32 segundos de filme:

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

Barreto: Jofre! Jofre! Jofre! Vai falar agora?

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

Um outro torturador dá mais um tapa em Jofre que cai novamente desacordado e é segurado por dois outros torturadores. Ao fundo, sons de um avião decolando. 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.

Voz fora de cena: Dr. Barreto! Camilo! O jogo já começou!

Eles saem do local eufóricos, celebrando.

Barreto: Torce pro Brasil ganhar, rapaz!

A câmera o acompanha até sair de cena.

Corta para Jofre em plano geral. A câmera se aproxima lentamente dele enquanto tem início seu monólogo: 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.

A câmera para, com Jofre em primeiro plano. Ele continua: 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: E os meus direitos? Uma coisa dessas... não se faz... com ninguém, porra. Com ninguém. Com ninguém.

Pra frente Brasil começa a se colocar, dessa forma, como um filme politicamente ambíguo. Seus protagonistas são, como colocado acima, figuras apolíticas que são tragadas pelo turbilhão político vivido pelo país. Jofre é torturado e morto por um grupo de extrema-direita apresentado por Farias como a encarnação da vilania e da crueldade, no entanto, cabe perguntar: fosse o personagem principal realmente um guerrilheiro, logo, não inocente das acusações feitas por seus algozes, a condenação do filme ao ocorrido com ele seria tão brutal? Difícil saber, mas, por outro lado, é necessário ressaltar que os verdadeiros guerrilheiros de *Pra frente Brasil* – Mariana (namorada de Miguel), Zé Roberto e Ivan –, se não recebem tanto espaço na narrativa quanto Jofre e Miguel, tampouco têm suas atitudes condenadas veementemente por Farias: eles são jovens idealistas, impulsivos talvez, mas heroicos em sua luta e importantes no plano de vingança levado à cabo por Miguel. Vale observar a indisfarçável semelhança entre a

imagem de Zé Roberto morto e as célebres tomadas do cadáver de Che Guevara, ídolo maior da esquerda do período em que se passa o filme. Associação que poderia ser interpretada tanto como um lamento de Farias pela perda de tantos jovens sonhadores (inclusive Guevara) quanto como um reconhecimento pelo diretor do valor da luta travada por esses personagens.

Pra frente Brasil passou por um longo processo censório entre 1982 e 1983, até ser liberado para exibição comercial. Como condição para tal, o Conselho Superior de Censura (CSC) determinou a inserção de um letreiro antes dos créditos iniciais do filme, no intuito de marcar alguns pontos políticos: a presença, em 1970, de grupos extremistas tanto à esquerda quanto à direita do espectro político brasileiro; a ausência de ligação de qualquer um desses grupos com o governo militar, que, na verdade, se colocaria como uma espécie de mediador, tentando controlar as ações extremadas dos dois lados; a classificação da realidade mostrada pelo filme como um passado já superado. Diz o letreiro:

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).*²

Se, por um lado, Farias parece contradizer o esforço do Conselho Superior de Censura por apresentar extrema esquerda e extrema direita de forma equânime, o mesmo não se dá com a isenção dos militares de qualquer ligação com o grupo de torturadores que assassinam Jofre. Essa pouca disposição de Roberto Farias para criticar diretamente o regime se torna 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 que sequestrara Jofre. Em conversa com Olga, esposa de Rubens, e Marta, o militar expõe seu horror diante do ocorrido. 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

1984.³ Segue a descrição da referida sequência, que tem início a 1 hora, 8 minutos e 30 segundos de filme:

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 sequência, 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!

Num primeiro momento, a presença de tal cena poderia ser atribuída ao receio que Roberto Farias tinha de ter seu filme censurado, vetado para exibição nos cinemas brasileiros. Em entrevista à revista *Veja* em 1983, aliás, o cineasta afirmou que não havia feito um filme para ser interdito, que, se tivesse partido deste princípio, sequer teria filmado *Pra frente Brasil*. No entanto, nessa mesma entrevista, Farias falou sobre a cena em questão:

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.*⁴

Estratégia para manter-se afinado com o setor censório num momento em que seu

filme acabara de ser liberado ou posicionamento político verdadeiro, assumido por Farias à *Veja*? Seria a presença ainda ameaçadora da censura a única responsável por certas escolhas narrativas do cineasta em *Pra frente Brasil* ou tais escolhas refletiam, de fato, o que ele pensava sobre o governo brasileiro? Acompanhar a trajetória profissional de Roberto Farias pode ajudar na tentativa de responder a tal questionamento.

2. Roberto Farias: o cineasta e o político do cinema brasileiro

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 cinemanovistatout court, Farias flertou com um cinema mais social em obras como as duas citadas anteriormente e *Selva trágica*, de 1964. 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*, de 1968, *Roberto Carlos e o diamante cor-de-rosa*, de 1970, e *Roberto Carlos a 300 quilômetros por hora*, de 1971 (MELO, 2010, pp. 81-85). Em 1974, primeiro ano do governo do general Ernesto Geisel, Farias assumiu a direção-presidência da Embrafilme. 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 Wolney 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” (MALAFAIA, 2011, p. 335). 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*.

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 08 de abril de 1982 de *O Estado de São 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.”⁵

Farias buscou, 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.

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 e diretor-geral da Embrafilme. Um exemplo: TunicoAmancio, 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, evidente demonstração da postura conciliadora do cineasta (AMANCIO, 2000, p. 44).

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.⁶

3. Algumas possíveis conclusões

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 (MARCOT, 2006, pp. 47-48). 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”.⁷ 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”.⁸

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. (MARCOT, 2006, p. 51)

O autor enfatiza a vinculação de um comportamento colaboracionista com a intenção de efetivar tal 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 (MARCOT, 2006, p. 52). 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 (MARCOT, 2006, p. 52). 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 mesma carreira que ele saiu quando teve seu filme ameaçado pela censura, associado a um possível ataque ao governo.

Roberto Farias, figura ambivalente,⁹ 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; enquanto 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 datada que deve ser vista como tal, como tentativa patética de ajustamento entre o desejo e o possível. (LABORIE, 2010, p. 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 esse 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.

NOTAS:

¹ 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 filmes de Hitchcock citados por Batalha nesse texto são *O homem errado* (*The wrongman*, 1956) e *Intriga internacional* (*North bynorthwest*, 1959). Concordando com a percepção do autor sobre a estratégia narrativa de Farias, acrescentaria à lista mais um longa-metragem do cineasta inglês, *O homem que sabia demais* (*The manwhoknew too much*, 1956).

² No processo censório de *Pra frente Brasil*, disponível no Arquivo Nacional/DF, consta a liberação do filme para maiores de 18 anos, sem cortes, em 15/12/1982, condicionada a inserção do letreiro sugerido. (Decisão nº 147/82, DCDP/MJ, AN/DF).

³ VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Org.: AVELLAR, José Carlos. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999. p. 388.

⁴ “O cinema da coragem”. *Veja*, 16/02/1983. (grifo meu)

⁵ “Roberto Farias: ‘Meu filme não é extremista’”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 08/04/1982. (grifo meu)

⁶ A recente coletânea *A construção social dos regimes autoritários* é, talvez, o exemplo máximo dessa “nova historiografia”.

⁷ “‘Pra frente, Brasil’, um teste para a censura”. Folha de S. Paulo, São Paulo, 28/03/1982.

⁸ *Veja*. *Op. cit.*

⁹ 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*. Europa, volume I. Civilização Brasileira, 2010.

BIBLIOGRAFIA

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

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.

MARCOT, François & MUSIEDLAK, Didier. **Les Résistances**: miroirs des régimes d'oppression. Allemagne, France, Italie. Presses universitaires de Franche-Comté, 2006.

MELO, Luís Alberto Rocha. **Revista Filme Cultura** nº 52, outubro de 2010.

NÓVOA, Jorge & BARROS, José D'Assunção. **Cinema-história**: teoria e representações sociais no cinema. 3ª ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

ROLLEMBERG, Denise & QUADRAT, Samantha Viz. **A construção social dos regimes autoritários**. Europa, volume I. 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.

SIMÕES, Inimá. **Roteiro da Intolerância**: a censura cinematográfica no Brasil. São Paulo: Editora SENAC, 1999.

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

VIANY, Alex. **O processo do Cinema Novo**. Org.: AVELLAR, José Carlos. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro dos anos 90**. In: *Praga*. Estudos marxistas. São Paulo: Ed. Hucitec, junho de 2000.

XAVIER, Ismail (org.) **O Cinema no Século**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996.