

# Zonas cinzentas no cinema político de Brasil e Polônia: *Pra frente, Brasil* e *Sorte Cega* em perspectiva comparada

Grey zones in brazilian and polish political cinema: *Go ahead, Brazil (Pra frente, Brasil)* and *Blind Chance* in comparative perspective

Zonas grises en el cine político de Brasil y Polonia: *Adelante, Brasil* y *El Azar* en una perspectiva comparada

Wallace Andrioli Guedes<sup>1</sup>

<https://orcid.org/0000-0003-2929-6493>

**RESUMO:** O artigo analisa comparativamente os filmes *Pra frente, Brasil* e *Sorte cega (Przypadek)*, destacando como ambos discutem múltiplos comportamentos políticos sob regimes ditatoriais. Tais obras são postas em diálogo com a historiografia da construção social dos regimes autoritários. Por fim, se considera as proximidades e distâncias dos processos transicionais experimentados pelas sociedades brasileira e polonesa no início da década de 1980, bem como seus efeitos sobre o cinema.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema político; ditaduras; zona cinzenta.

**ABSTRACT:** This paper comparatively analyses the films *Go ahead, Brazil (Pra frente, Brasil)* and *Blind chance (Przypadek)*, stressing how they both discuss the multiple political behaviors under dictatorships. These films are approached here in dialogue with the historiography about the social construction of authoritarian regimes. At last, the proximities and distances between the transition process to democracy in Brazil and Poland, in the early eighties, as well as its effects over cinema, are considered here.

**KEYWORDS:** Political cinema, dictatorships, grey zone.

---

<sup>1</sup> Doutor em História Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Bolsista de Pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGHIS/UFJF – Juiz de Fora, Minas Gerais, Brasil). Autor da tese “Política como produto: *Pra frente Brasil* e o cinema de Roberto Farias”. E-mail: [wguedes2004@yahoo.com.br](mailto:wguedes2004@yahoo.com.br).



**RESUMEN:** El artículo analiza comparativamente las películas *Adelante, Brasil (Pra frente, Brasil)* y *El azar (Przypadek)*, destacando cómo ambas discuten múltiples comportamientos políticos bajo regímenes dictatoriales. Dichas obras se ponen en diálogo con la historiografía de la construcción social de los regímenes autoritarios. Finalmente, se considera las proximidades y las distancias de los procesos de transición experimentados por las sociedades brasileña y polaca a principios de la década de 1980, así como sus efectos en el cine.

**PALABRAS CLAVE:** Cine político; dictaduras; zona gris.

### Para citar este artigo:

GUEDES, Wallace Andrioli. Zonas cinzentas no cinema político de Brasil e Polônia: Pra Frente, Brasil e Sorte Cega em perspectiva comparada. **Locus - Revista de história**, Juiz de Fora, v.25, n. 2, p.239-259, 2019 E-ISSN: 2594-8296 - ISSN-L: 1413-3024

\*\*\*

### Introdução

Brasil e Polônia viveram processos transicionais da ditadura para a democracia que se iniciaram na década de 1970 e avançaram pela de 1980. Se o regime autoritário brasileiro terminou oficialmente antes do polonês (em 1985, com a eleição indireta dos primeiros presidente e vice civis desde o golpe de 1964), para o historiador Daniel Aarão Reis a conclusão da transição só se deu de fato em 1988, com a promulgação de uma nova Constituição. Ou seja, apenas um ano antes da queda do comunismo na Polônia. Reis entende que em 1979 o Brasil voltou a ser um Estado de Direito, em razão da revogação da legislação de exceção representada pelos Atos Institucionais, 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.<sup>2</sup>

No entanto, é possível considerar que a transição brasileira teve início bem antes, em meados da década de 1970, ainda no governo do General Ernesto Geisel (1974-1979), o terceiro da ditadura. Foi com Geisel e seu Ministro-Chefe da Casa Civil, o também General Golbery do Couto Silva, que teve

---

<sup>2</sup> REIS, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, p. 125.

início um projeto de abertura política, definida como uma transição lenta, gradual e segura para a democracia. De 1974 até 1985, ou até a promulgação da Constituição, de acordo com o marco proposto por Aarão Reis, tal projeto foi marcado por avanços e retrocessos, que aceleraram e desaceleraram o ritmo da abertura.

No campo dos avanços, podem ser citadas as eleições parlamentares de 1974, nas quais o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), partido de oposição consentida ao regime, obteve resultados expressivos; a campanha pela anistia dos presos políticos, em fins dos anos de 1970, período no qual também ocorreu a ascensão de um novo movimento operário no ABC Paulista, que agregou reivindicações políticas às pautas sindicais; a regulamentação do Conselho Superior de Censura (CSC) em 1979, órgão recursal que permitiu a liberação de diversas obras artísticas 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 governador de 1982, as primeiras diretas desde a década de 1960; a campanha pelas eleições diretas para presidente da República em 1983-84, que levou milhões de pessoas às ruas; além da já citada revogação dos Atos Institucionais.

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 à 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 fracassado do Riocentro, em 1981; a Lei Falcão, legislação 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, levando ao fechamento temporário do Congresso Nacional e à criação da figura do “senador biônico”, eleito indiretamente; a Lei da Anistia imposta pelo governo em 1979, que livrou agentes da repressão de irem a julgamento por seus crimes; o recrudescimento da censura às diversões públicas a partir de 1981, com o início da gestão de Solange Hernandez na Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP); 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.<sup>3</sup>

Já no caso polonês, houve uma centralidade clara do sindicalismo, reunido a partir de 1980 no movimento oposicionista *Solidariedade (Solidarność)*, como agente instigador da transição. Tony Judt, no

---

<sup>3</sup> SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. 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.

entanto, aponta para a importância de localizar o aparecimento do *Solidariedade* num longo processo de ascensão dos trabalhadores à cena política do país, que remete a 1970, ano das primeiras greves (violentamente reprimidas) na cidade portuária de Gdansk contra o aumento dos preços dos alimentos pelo regime. O movimento ressurgiu seis anos depois e, em 1980, agregou a suas demandas a defesa da liberdade sindical.<sup>4</sup>

Para Judt, o aparecimento do *Solidariedade* e os resultados positivos inicialmente obtidos por ele no biênio 1980-81 representam essa culminância e, ao mesmo tempo, o início de um processo transicional que, como no Brasil, teve idas e vindas. Liberdades foram conquistadas num primeiro momento: autorização para a formação e registro de sindicatos livres, o que resultou numa filiação em massa ao *Solidariedade* (totalizando cerca de 10 milhões de associados em novembro de 1980), estabelecimento de alianças com as novas lideranças católicas,<sup>5</sup> instituição de sindicatos locais e conselhos de fábricas, busca por reconhecimento da autogestão e dos direitos sociais nos locais de trabalho, ampliação da margem de crítica ao regime na produção artística.

Mas, em dezembro de 1981, pouco após a ascensão do General Wojciech Jaruzelski ao posto de Secretário-Geral do Partido Operário Unificado Polonês (PZPR), o Partido Comunista, o governo decretou uma Lei Marcial que lançou o *Solidariedade* na ilegalidade, prendeu seus principais líderes e recrudescer a censura às artes – levando à proibição de filmes, retaliações contra cineastas estabelecidos, como Andrzej Wajda, retirado do comando do cooperativa de produção cinematográfica X, em 1983, e Wojciech Marzewski, condenado a um “exílio interno”, e à emigração de outros, como Agnieszka Holland e Ryszard Bugajski.<sup>6</sup>

As duas ditaduras estão, claro, separadas por um abismo ideológico: enquanto a polonesa era comunista, a brasileira era anticomunista. Mas, além da coincidência cronológica na transição para a democracia, elas se aproximaram, ou foram aproximadas por olhares externos, na presença de fortes movimentos sindicais como agentes desagregadores do autoritarismo e que, posteriormente, se organizaram como partidos políticos e alçaram suas principais lideranças ao poder. Sobre essa semelhança, aliás, Eric Hobsbawm inclui o *Solidariedade* e o “novo sindicalismo” brasileiro num mesmo processo de industrialização atrasada experimentado pelos dois países na década de 1970, ainda que em campos econômicos distintos, caracterizado por uma concentração industrial em determinadas

---

<sup>4</sup> JUDT, Tony. Pós-guerra: uma história da Europa desde 1945. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

<sup>5</sup> Vale lembrar que desde 1978 a Igreja Católica era liderada por um polonês, Karol Wojtila, o Papa João Paulo II, anteriormente Bispo de Cracóvia. Wojtila atuou como força de pressão internacional contra o comunismo em seu país, de população majoritariamente católica.

<sup>6</sup> HALTOF, Marek. Polish National Cinema. New York: Berghahn Books, 2002, p. 164.

idades/regiões já não tão comum nos países avançados – nesse caso, o ABC Paulista, com suas indústrias automobilísticas, e Gdansk, com seus estaleiros navais.<sup>7</sup>

As semelhanças entre Lech Wałęsa, do movimento *Solidariedade*, e Luís Inácio Lula da Silva, líder do chamado “novo sindicalismo” brasileiro, saltaram aos olhos já à época, apesar de eles também professarem crenças políticas distintas. Ambos, posteriormente, exerceram a presidência de seus respectivos países – Wałęsa antes, entre 1990 e 1995, e Lula de 2003 a 2010.

É possível traçar paralelos também na produção cinematográfica do Brasil e da Polônia nesse período. Num momento de flexibilização censória, aumentou substancialmente a realização de filmes brasileiros com viés abertamente político, apresentando críticas à ditadura militar e seus agentes. Alguns deles, inclusive, abordando as greves ocorridas na região do ABC Paulista, lideradas por Lula entre 1978 e 1980 – como *Braços cruzados, máquinas paradas* (1979), de Roberto Gervitz e Sergio Toledo, *Greve!* (1979), de João Batista de Andrade, *ABC da greve* (1979/1990) e *Eles não usam black-tie* (1981), de Leon Hirszman, e *Linha de montagem* (1981), de Renato Tapajós. Acrescente-se à lista *A queda* (1978), de Ruy Guerra e Nelson Xavier, e *O homem que virou suco* (1979), de João Batista de Andrade, que, apesar de não tratarem diretamente dos acontecimentos protagonizados pelo “novo sindicalismo”, focam suas narrativas no universo operário.

Dentre os que falaram diretamente de temas tabu para o regime, como a tortura, os assassinatos, as perseguições políticas e outras práticas escusas de seus agentes, se destacam *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1977), de Hector Babenco, *Paula – A história de uma subversiva* (1979), de Francisco Ramalho Jr., *E agora, José? Tortura do sexo* (1979), de Ody Fraga, *O sequestro* (1981), de Victor Di Mello, *Pra frente, Brasil* (1982/1983), de Roberto Farias, *Tensão no Rio* (1982), de Gustavo Dahl, *A próxima vítima* (1983), de João Batista de Andrade, *O bom burguês* (1983), de Oswaldo Caldeira, *A freira e a tortura* (1983), de Ozualdo Candeias, *Em nome da segurança nacional* (1983), de Renato Tapajós, *Nunca fomos tão felizes* (1984), de Murilo Salles, *Jango* (1984), de Silvio Tendler, e *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho.

Já na Polônia, a segunda metade da década de 1970 e a primeira da de 1980 foram marcadas pela emergência do chamado “cinema da desconfiança” (*Kino niufności*), ou “cinema da preocupação moral” (*Kino moralnego niepokoju*). De acordo com Marek Haltof, essa produção cinematográfica realista e politizada nasceu em diálogo com certos anseios geracionais de ver representadas nas telas questões da sociedade polonesa contemporânea. O autor define o “cinema da desconfiança” da seguinte forma:

Esse conjunto de filmes contemporâneos realistas trata do conflito entre o Estado e o indivíduo e examina a grande lacuna entre os postulados “progressistas” e sua implementação. Por causa da censura estatal, o sistema não é atacado diretamente; os

---

<sup>7</sup> HOBSBAWM, Eric. Era dos extremos: o breve século XX, 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 298.

filmes miram nas suas instituições e funcionários e foca na corrupção e no mal-estar social. Os mecanismos de manipulação e doutrinação são examinados num nível metafórico. [...] Esses filmes também retratam a emergência de arrogantes elites comunistas, a hipocrisia, o conformismo e outros efeitos políticos do sistema comunista.<sup>8</sup>

Vários desses filmes debateram criticamente aspectos da sociedade polonesa e, conforme o sindicalismo liderado por Waleša emergia na cidade de Gdansk, o cinema passou a incorporar ataques mais abertos ao regime comunista. *O homem de mármore* (*Człowiek z marmuru*, 1977) e *O homem de ferro* (*Człowiek z żelaza*, 1981), de Andrzej Wajda, *Uma curta jornada de trabalho* (*Krótki dzień pracy*, 1981), *Sorte cega* (*Przypadek*, 1981/1987) e *Sem fim* (*Bez końca*, 1985), de Krzysztof Kieślowski, são exemplos que falam, direta ou indiretamente, da luta sindical na década de 1970, da ascensão do *Solidariedade* a partir de 1980 e da repressão exercida sobre o movimento. Assim como Lula é personagem dos documentários *ABC da greve* e *Linha de montagem*, Waleša aparece no também documentário *Robotnicy'80* (1982), de Andrzej Chodakowski e Andrzej Zajackowski, e no ficcional *O homem de ferro*.

Por sua vez, filmes como *Calafrios* (*Dreszcz*, 1981), de Wojciech Marczewski, e *Interrogatório* (*Przesłuchanie*, 1982/1989), de Ryszard Bugajski, abordaram o passado stalinista da Polônia comunista e as facetas mais violentas da repressão ditatorial sobre a população do país. Estariam, dessa forma, mais próximos do segundo conjunto de filmes brasileiros citado.

### *Dicotomias nos filmes brasileiros e poloneses*

Na apresentação da coletânea *A construção social dos regimes autoritários*, Denise Rollemberg e Samantha Quadrat destacam como característica comum a muitas sociedades que passaram por experiências ditatoriais a construção de memórias dicotômicas, baseadas em oposições como *opressor* e *oprimido*, *colaboração* e *resistência*, *vítima* e *algoz*<sup>9</sup>. Desconsidera-se, nesse processo, outros muitos comportamentos sociais possíveis sob regimes autoritários, localizados em *zonas cinzentas*, entre os extremos do *preto* e do *branco*: indiferença, ambiguidade, cumplicidade, *attentisme*<sup>10</sup>, duplicidade.

Em artigo posterior, no qual discorre sobre debates historiográficos (sobretudo na França) em torno do conceito de *resistência*, Rollemberg destaca as possibilidades de expansão de tais reflexões para o caso da luta contra a ditadura militar brasileira. A historiadora considera que aqui, como na França, ocorreu e segue ocorrendo certa mitificação do que seria a resistência ao regime autoritário iniciado em

<sup>8</sup> HALTOF, *Op. cit.*, p. 148.

<sup>9</sup> ROLLEMBERG, Denise & QUADRAT, Samantha Viz (org.). *A construção social dos regimes autoritários: Europa*, volume I. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 9.

<sup>10</sup> Do verbo francês *attendre, esperar*, referente, portanto, àqueles que, no período da ocupação da França pela Alemanha e da constituição do regime de Vichy, analisado por Pierre Laborie (2010), evitaram se posicionar imediatamente, aguardando o desenrolar dos acontecimentos.

1964: ênfase no “modo épico”, no “gesto romântico dos combatentes da sombra”, nas “lendas sacralizantes”. A memória da resistência francesa teve papel central na construção de um consenso social pós-libertação, recuperando a “honra perdida” e apagando as “vergonhas de Vichy”.<sup>11</sup> A memória da luta armada contra os militares no Brasil permitiu a reconfiguração da sociedade, agora amplamente opositora do regime, reposicionando os guerrilheiros, outrora revolucionários radicais, num movimento disseminado de *resistência democrática*.<sup>12</sup>

Segue-se, portanto, com o protagonismo das dicotomias, também no caso brasileiro. A guerrilha tem sua dimensão excessivamente ampliada, como observa Carlos Fico,<sup>13</sup> transmitindo a impressão de que suas ações reverberavam na totalidade do tecido social e encontravam, nele, expressões de apoio – já que a maioria da população, de acordo com a versão memorial, *resistia* à ditadura, ou ao menos a tolerava, “como alguém que tolera condições ruins que se tornaram de algum modo inevitáveis, mas que, cedo ou tarde, serão superadas”.<sup>14</sup>

Quando se analisa o cinema brasileiro produzido sobre o regime, desde ao menos o período da *abertura política* (a partir de 1979), resta patente, novamente, a recorrência de narrativas que abordam o enfrentamento armado ao arbítrio. Personagens guerrilheiros estão presentes em filmes ficcionais e documentários, realizados durante e após a ditadura. Em boa parte dele, são protagonistas, ou ao menos exercem papel significativo nas histórias. Dos citados anteriormente, realizados entre 1979 e 1985, *Paula – A história de uma subversiva*, *Pra frente, Brasil*, *O bom burguês* e *Nunca fomos tão felizes* têm importantes personagens engajados na luta armada.

Já entre os lançados após a redemocratização do país, a recorrência é ainda maior, com guerrilheiros e ex-guerrilheiros assumindo protagonismo de fato em diversos deles. São exemplos nesse sentido: *Que bom te ver viva* (1989), de Lúcia Murat, *Lamarca* (1994), de Sergio Rezende, *O que é isso, companheiro?* (1997), de Bruno Barreto, *Ação entre amigos* (1998), de Beto Brant, *Marighella: Retrato Falado do Guerrilheiro* (2001), de Sílvio Tendler, *Araguaya: A conspiração do silêncio* (2004), de Ronaldo Duque, *Cabra-cega* (2005), de Toni Venturi, *Quase dois irmãos* (2005), de Lúcia Murat, *Sonhos e desejos* (2006), de Marcelo Santiago, *Zuzu Angel* (2006), de Sergio Rezende, *Batismo de sangue* (2007), de Helvécio Raton, *Caparaó* (2007), de Flávio Frederico, *Hércules 56* (2007), de Sílvio Da-Rin, *Diário de uma busca* (2010), de Flávia Castro, *Marighella* (2012), de Isa Grinspum Ferraz, *A memória que me contam* (2012), de Lúcia Murat, e *Marighella* (2019), de Wagner Moura.

---

<sup>11</sup> ROLLEMBERG, Denise. Definir o conceito de Resistência: dilemas, reflexões, possibilidades. In: ROLLEMBERG, Denise & QUADRAT, Samantha Viz. *História e Memória das ditaduras do século XX*, v. 1. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015.

<sup>12</sup> REIS, *Op. cit.*, pp. 133-136.

<sup>13</sup> FICO, Carlos. Ditadura militar brasileira: aproximações teóricas e historiográficas. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 9, n. 20, p. 05-74, jan./abr. 2017.

<sup>14</sup> REIS, *Op. cit.*, p. 8.

Caroline Gomes Leme ressalta a importância de se considerar o quanto “a guerrilha propicia a representação de situações facilmente exploráveis do ponto de vista dramático, atendendo aos quesitos de ação e emoção inerentes ao cinema narrativo clássico”.<sup>15</sup> O protagonismo fílmico da luta armada encontra, portanto, justificativa também nas particularidades desse meio de expressão artística. Ainda assim, salta aos olhos o destaque que esse tipo de enfoque adquiriu com o passar do tempo, eclipsando outros setores importantes da oposição ao regime brasileiro. O próprio movimento operário, presente em vários filmes do final da década de 1970 e do início da de 1980, perdeu visibilidade. Reforça-se, assim, a falsa sensação de divisão da sociedade, entre os que apoiavam irrestritamente a ditadura militar e os que pegaram em armas para enfrentá-la.

Como não houve luta armada contra a ditadura comunista polonesa, esse tipo de personagem não aparece nos filmes críticos ao regime. O que não significa a ausência, em tais obras, de homens e mulheres que combatem abertamente aspectos do comunismo na Polônia e que são perseguidos por isso. A protagonista de *O homem de mármore*, por exemplo, é uma jornalista que investiga a trajetória de Mateusz Birkut (Jerzy Radziwilowicz), operário tornado símbolo da propaganda governamental na década de 1950, mas depois desaparecido. Na continuação do filme de Wajda, *O homem de ferro*, realizado no período de ascensão do *Solidariedade* e consequente liberalização censória, é revelado que Birkut morreu pelas mãos da polícia, durante a repressão ao movimento grevista de 1970.

Já em *Sem fim*, o marido da protagonista é um advogado que atua na defesa de militantes do *Solidariedade*, até morrer repentinamente, aparentemente de ataque cardíaco. Conforme a narrativa avança, ela descobre que o sujeito foi, na verdade, assassinado por agentes da ditadura. E há os citados filmes ambientados no período stalinista do regime, *Interrogatório* e *Calafrios*, em que pessoas ordinárias, a princípio não vinculadas abertamente a qualquer posicionamento político, são presas e, no caso do filme de Bugajski, torturadas até confessarem “crimes” que não cometeram.

Após a democratização da Polônia, em 1989, cineastas ligados ao “cinema da desconfiança” retornaram ao tema da ditadura comunista em seu país a partir principalmente dos dois tipos de personagens anteriormente referidos: perseguidos pelo stalinismo e militantes do período do *Solidariedade*. Andrzej Wajda, por exemplo, realizou o curta *Man of hope*, parte do filme-antologia *Solidarnosc, Solidarnosc...* (2005), homenagem aos 25 anos do movimento sindical anticomunista; *Katyn* (2007), sobre o massacre de oficiais poloneses pelo Exército Vermelho no início da década de 1940; *Waleśa* (2013), sobre o líder do *Solidariedade*, filme que o diretor considerou como conclusão de uma trilogia composta também por *O homem de mármore* e *O homem de ferro*; e *Afterimage* (2016), que trata da opressão exercida pelo regime, na década de 1950, sobre o pintor abstrato Władysław Strzemiński.

---

<sup>15</sup> LEME, Caroline Gomes. Ditadura em imagem e som: trinta anos de produções cinematográficas sobre o regime militar brasileiro. São Paulo: Editora Unesp, 2013, p. 119.

Agnieszka Holland deixou a Polônia no início dos anos 1980 e, num momento em que a ditadura comunista já se aproximava de seu fim, dirigiu *Complô contra a liberdade* (*To kill a priest*, 1988), versão ficcional da história do assassinato do padre Jerzy Popieluszko, apoiador do *Solidariedade*, em 1984. Holland não tratou diretamente, em seu cinema, dos efeitos do stalinismo na Polônia do pós-Segunda Guerra Mundial, mas, em *Mr. Jones* (2019), abordou os esforços de um jornalista britânico para revelar atrocidades do regime soviético na década de 1930. Krzysztof Zanussi contou, em *Cwał* (1996), a história de uma mulher e seu sobrinho no auge do stalinismo polonês; como Wajda, dirigiu um dos segmentos de *Solidarnosc, Solidarnosc...*, intitulado *Tanks*; e, no televisivo *Damski interes z cyklu* (1996), narrou a vingança de uma mulher anteriormente prejudicada por uma secretária do Partido Comunista.

Wojciech Marczewski retornou à direção nove anos após *Calafrios*, com *Escape from 'Liberty' cinema* (*Ucieczka z kina 'Wolnosc'*, 1990), comédia absurda em que personagens de um filme começam a sair da tela de cinema e invadir a vida real, gerando preocupação por parte dos censores comunistas. Ryszard Bugajski, por sua vez, realizou *Gracze* (1995), sobre batalhas políticas e uma trama conspiratória do serviço secreto soviético durante a campanha presidencial de Lech Wałęsa, em 1990; o segmento *What happened to our Solidarity?*, parte de *Solidarnosc, Solidarnosc...*; *General Nil* (2009), cinebiografia do militar Emil August Fieldorf, herói da Segunda Guerra Mundial executado pelo regime comunista em 1953; e *Zacma* (2016), sobre Julia Brystiger, agente do órgão de segurança da Polônia no período stalinista, conhecida pela violência no trato com prisioneiros.

Marek Haltof cita um conjunto de filmes políticos poloneses lançados no imediato pós-redemocratização, que, segundo ele, “chegaram tarde demais”, não obtendo sucesso financeiro. Foram os casos de *Stan strachu* (1990), de Janusz Kijowski, *Ostatni prom* (1989) e *Zwolnieni z zycia* (1992), de Waldemar Krzystek, e *Po upadku* (1990), de Tadeusz Trzos-Rastawiecki. As narrativas dos dois primeiros se passam no início da década de 1980, após a decretação da Lei Marcial por Jaruzelski, e o terceiro no período transicional. Haltof defende que filmes políticos tinham se tornado difíceis de vender no mercado polonês.<sup>16</sup> Krzystek retornou posteriormente aos anos do *Solidariedade* e da Lei Marcial, com *80 milbões* (*80 millions*, 2011).

Ainda assim, destaca Haltof, outros exemplares do cinema político polonês da década de 1990 obtiveram êxito crítico e prêmios em festivais cinematográficos. O autor cita, por exemplo, *Wszystko, co najwazniejsze* (1992), de Robert Glinski, *300 mil do nieba* (1989) de Maciej Dejczer, *Gry Uliczne* (1996), de Krzysztof Krauze, *Zawrócony* (1994) e *Smierc jak kromka chleba* (1994), ambos de Kazimierz Kutz. O primeiro se passa no pós-Segunda Guerra Mundial e acompanha personagens vitimados pela perseguição stalinista; o segundo e os dois de Kutz, durante a Lei Marcial e é protagonizado por

---

<sup>16</sup> HALTOF, *Op. cit.*, p. 183.

militantes do *Solidariedade*; o terceiro, em 1977, e trata das investigações sobre o assassinato de um jovem opositor do regime comunista.

Vale lembrar, por fim, dois filmes recentes de Pawel Pawlikowski, talvez o diretor polonês de maior projeção internacional na década de 2010: *Ida* (2014) e *Guerra Fria* (*Zimna wojna*, 2018), vencedores de prêmios, respectivamente, no Oscar (melhor filme estrangeiro) e no Festival de Cinema de Cannes (melhor diretor). Ambos têm suas histórias ambientadas nos anos 1950 e, especialmente o segundo, narram aspectos da opressão vivida pelos cidadãos do país sob o comunismo.

Parece possível, portanto, reconhecer como presenças recorrentes no cinema político realizado na Polônia desde 1980 temas e personagens ligados à experiência stalinista e à luta pela democratização do país a partir da ascensão do *Solidariedade*. Essa predominância seria equivalente à da luta armada nos filmes brasileiros sobre a ditadura militar. Em ambos os casos, são ressaltados os embates entre *ditadura e sociedade, opressão e resistência*.

### *A historiografia dos regimes autoritários e a ruptura com as dicotomias*

A historiografia sobre regimes autoritários vem avançando, principalmente a partir das décadas de 1980 e 1990, no sentido de tornar mais complexas tais leituras, extrapolando a dicotomia redutora entre Estado e sociedade. Tais avanços têm origem em pesquisas sobre os múltiplos comportamentos sociais durante a experiência fascista na Europa, nas décadas de 1930 e 1940, com especial destaque para o caso francês. O interesse de historiadores como François Bédarida, Henry Rousso, François Marcot, Jean-Pierre Azéma, Jacques Semelin e Pierre Laborie, entre outros, pelas formas como a sociedade francesa se comportou nos anos de funcionamento do regime de Vichy e da ocupação alemã abriram caminho para análises semelhantes referentes a outros países europeus, como a Alemanha sob Hitler, a Itália sob Mussolini, a Espanha sob Franco, Portugal sob Salazar e a União Soviética nos mais de setenta anos de duração do comunismo.<sup>17</sup>

Analisando especificamente a França de Vichy, Laborie atenta para a ambivalência dos fenômenos de opinião política nas sociedades, derivados de sentimentos coletivos que podem oscilar no tempo e no espaço, portanto, se exprimindo “sempre em função de uma escala de interesses e de uma ordem de prioridades, hierarquias instáveis construídas a partir do que os homens podem e creem perceber do

---

<sup>17</sup> A coletânea *A construção social dos regimes autoritários* (2010) reúne alguns desses trabalhos: de Robert Gellately e Nils Havemann sobre a Alemanha nazista, de Didier Musiedlak e Patrizia Dogliani sobre a Itália fascista, de Francisco Sevillano Calero sobre a Espanha franquista, de Francisco Carlos Palomanes Martinho sobre Portugal salazarista e de Angelo Segrillo, Daniel Aarão Reis e Marc Ferro sobre a União Soviética.

real, no momento e lugar onde eles estão”.<sup>18</sup> Trata-se de um apontamento fundamental para uma compreensão menos estática dos apoios e resistências a governos e governantes, autoritários ou democráticos. As noções de *ambivalência* e *pensar-duplo* são centrais nesse esforço do historiador por romper com a dicotomia *resistência/colaboração*. Para Laborie,

a ambivalência ocupa um lugar preponderante nas atitudes dos franceses sob Vichy. [...] Sabe-se assim que uma maioria de franceses chorou a derrota [na guerra contra a Alemanha, em 1940] 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.<sup>19</sup>

Já o *pensar-duplo* se configura a partir de necessidades concretas de sobrevivência sob regimes autoritários, da manutenção simultânea de uma imagem pública e outra privada, preservadora de comportamentos agora indesejados pelo Estado. Trata-se, para Laborie, de uma “maneira de contornar uma realidade que se tornou insuportável, [...] uma resposta de circunstância a uma situação de exceção, [...] elemento de um amplo processo de adaptação”.<sup>20</sup> O historiador considera, no caso francês (mas essa é uma lógica aparentemente estendível a outras realidades), a importância de se levar em conta a cronologia dos fatos políticos como componente definidor de determinadas posições. Assim, teria sido possível para muitos franceses se manterem numa lógica de *duplicidade* até 1942, quando Vichy passou a funcionar mais abertamente como um regime colaboracionista. A partir desse momento, reduziram-se as possibilidades de “se pensar resistente e *vichista* simultaneamente, salvo fechando voluntariamente os olhos e ouvidos para as realidades da colaboração ou entrando, por interesse, deliberadamente, nas manobras calculadas do jogo duplo”.<sup>21</sup> A atenção dispensada à cronologia, portanto, permite a identificação de “comprometimentos e covardias”, para além do mero *pensar-duplo*.

Reflexões sobre as relações diversas entre sociedades e regimes autoritários também chegaram à historiografia sobre as ditaduras latino-americanas,<sup>22</sup> inclusive a brasileira. Daniel Aarão Reis se coloca como figura de proa dessa vertente, problematizando o apagamento, produzido num exercício de memória, da participação da sociedade civil na ditadura. De acordo com o historiador,

---

<sup>18</sup> 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, p. 36.

<sup>19</sup> Idem, p. 38.

<sup>20</sup> Idem, p. 40.

<sup>21</sup> Idem, p. 41.

<sup>22</sup> No segundo volume da mesma coletânea, há artigos sobre as relações das sociedades com regimes autoritários na Argentina, no Uruguai, no Paraguai, no Chile, no Peru, em Cuba e no Brasil. Cf. ROLLEMBERG, Denise & QUADRAT, Samantha Viz (org.). A construção social dos regimes autoritários: Brasil e América Latina, volume II. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

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.<sup>23</sup>

Denise Rollemberg segue caminho semelhante, destacando o apoio e/ou a convivência com o regime de instituições tidas pela memória do período ditatorial como bastiões da resistência ao arbítrio. São os casos da Associação Brasileira de Imprensa (ABI)<sup>24</sup> e da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB).<sup>25</sup> Já Gustavo Alonso analisa a adesão, no campo musical (sobretudo entre cantores sertanejos, de grande apelo popular), aos valores defendidos pela propaganda do governo do general Emílio Garrastazu Médici (1969-1974). De acordo com Alonso, a presença, nessas canções de sucesso, não só de ideais mais gerais defendidos pela ditadura (integração nacional, união das diferentes raças e classes em prol da nação etc.), mas mesmo de *slogans* e alusões a programas específicos do regime – há músicas defendendo o Movimento Brasileiro de Alfabetização (Mobral), a construção da Transamazônica, exaltando o presidente Médici e repetindo o mote agressivo “Brasil: ame-o ou deixe-o” –, revela que

[...] A ditadura era a expressão legítima (embora nem legal nem democrática) de grandes setores da população. O governo militar golpista e seus aliados civis estavam em acordo com as aspirações autoritárias da sociedade. O regime ditatorial sintonizou-se de forma fina com esse *Brasil profundo*. A permanência dos ditadores por tanto tempo no poder explica-se parcialmente porque esse governo respondeu a anseios bastante enraizados em grande parte da sociedade.<sup>26</sup>

Janaína Martins Cordeiro, em pesquisa a respeito das comemorações do Sesquicentenário da Independência do Brasil, em 1972, demonstra que elas contaram com considerável adesão popular aos festejos nacionalistas organizados pelo governo Médici, o que reforça a conclusão proposta por Alonso, apontando para uma sintonia entre valores de parcelas consideráveis da sociedade brasileira e do regime ditatorial.<sup>27</sup> Rollemberg, por fim, aponta para a necessidade de, como no caso francês, os historiadores se dedicarem à conceituação da *resistência*.

Tais observações não devem, no entanto, levar a afirmações de que a sociedade brasileira era majoritariamente *colaboracionista* com o regime ditatorial, em oposição direta à memória da *resistência* amplamente disseminada. É importante, também para o Brasil, compreender as *zonas cinzentas*, as

---

<sup>23</sup> REIS, *Op. cit.*, p. 8.

<sup>24</sup> ROLLEMBERG, Denise. As trincheiras da memória: a Associação Brasileira de Imprensa e a ditadura. 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.

<sup>25</sup> ROLLEMBERG, Denise. “Memória, Opinião e Cultura Política. A Ordem dos Advogados do Brasil sob a Ditadura (1964-1974)”. In: Daniel Aarão Reis; Denis Rolland. (Orgs.). Modernidades Alternativas. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 2008.

<sup>26</sup> ALONSO, Gustavo. Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015, p. 112.

<sup>27</sup> CORDEIRO, Janaína. A ditadura em tempos de milagre: comemorações, orgulho e consentimento. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015.

*ambivalências*. Não necessariamente o sujeito que ouvia e cantava músicas populares reprodutoras de slogans do governo, ou mesmo quem as compunha, era defensor irrestrito da ditadura e de suas políticas; assim como aqueles que se empolgaram com o sequestro do Embaixador norte-americano em 1969 e admiraram seus perpetradores pela ousadia do ato não se transformaram, por isso, em opositores do regime e simpatizantes da luta armada.

A cronologia aqui pode, mais uma vez, ajudar: é perfeitamente factível que muitos dos que viveram euforicamente os anos de crescimento econômico tenham, posteriormente, cerrado fileiras com os críticos do regime diante da crise que pôs fim ao “milagre”; as frustrações com os recuos na dinâmica da distensão de Geisel também podem ter produzido efeitos semelhantes; e, conforme destaca Rollemberg em sua pesquisa sobre a atuação da OAB durante a ditadura, esse órgão mudou suas posições entre 1964 (quando apoiou o golpe) e meados dos anos 1970, quando passou a criticar abertamente o regime.<sup>28</sup>

No caso polonês, vale destacar o trabalho de Anna Misiak sobre as relações dúbias entre cineastas e censura no regime comunista. Rompendo com interpretações maniqueístas sobre o tema, ela trata do papel duplo exercido pelo Partido na relação com o cinema: patrono e censor. De acordo com Misiak:

Ironicamente, assim que o cinema polonês passou por uma liberalização política completa, se tornou claro que, em troca da liberdade política, ele havia perdido algo que era impossível adquirir num ambiente de livre mercado: o apoio financeiro generoso do velho censor, o Partido Comunista. Na Polônia pré-1989, o financiamento do cinema não era direcionado para o mercado. O entretenimento popular e o cinema de arte tinham chances iguais de conseguir apoio do Partido. Ao invés do potencial comercial, a promessa de contribuir para a cultura nacional frequentemente bastou para justificar o investimento de dinheiro estatal nos filmes.<sup>29</sup>

A autora destaca as constantes negociações travadas entre censores e cineastas, com a existência da possibilidade de liberação dos filmes mediante concessões ou posteriores mudanças no próprio regime, os momentos em que os próprios agentes repressivos defenderam a não interdição de obras críticas, dado seu “valor cultural”, e problematiza a visão ocidental da censura ao cinema na Polônia comunista, construída segundo uma lógica do “‘nós contra eles’, com os cineastas colocados em oposição aos censores do Partido”.<sup>30</sup>

Há dois filmes, um brasileiro e um polonês, que representam em suas narrativas comportamentos posicionados nas *zonas cinzentas* e refletem sobre possíveis consequências da ausência de escolha

---

<sup>28</sup> ROLLEMBERG, Denise. “Memória, Opinião e Cultura Política. A Ordem dos Advogados do Brasil sob a Ditadura (1964-1974)”. In: Daniel Aarão Reis; Denis Rolland. (Orgs.). *Modernidades Alternativas*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 2008.

<sup>29</sup> MISIAK, Anna. The polish film industry under communist control. *Illuminace*, volume 24, n. 4, 2012, p. 61.

<sup>30</sup> Idem, p. 64.

convicta pela *resistência* ou pela *colaboração* com ditaduras. São eles *Pra frente, Brasil* e *Sorte cega*. Cabe, agora, analisá-los, em diálogo com a historiografia da construção social dos regimes autoritários.

*Pra frente, Brasil e Sorte cega: zonas cinzentas no cinema político*

*Pra frente, Brasil*, de Roberto Farias, narra a desventura de Jofre (Reginaldo Faria), cidadão ordinário, brasileiro de classe média que, por azar, é confundido com um guerrilheiro, sequestrado por uma organização paramilitar de extrema-direita e torturado até a morte. A narrativa, ambientada em 1970, durante a Copa do Mundo de futebol vencida pelo Brasil, acompanha, paralelamente ao sofrimento do personagem nas mãos dos torturadores, a busca desesperada por seu paradeiro empreendida por sua esposa, Marta (Natália do Vale), e seu irmão, Miguel (Antonio Fagundes).

Os três são, a princípio, desinteressados pela situação política do país. “Apolíticos”, como diz Miguel a um delegado que o interroga em determinado momento da história. Tal postura é ressaltada no monólogo de Jofre entre sessões de tortura, quando parece falar diretamente ao espectador:

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. 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. Com ninguém.

*Pra frente, Brasil* dedica a maior parte de sua narrativa a personagens como Jofre. Numa das primeiras sequências do filme, Miguel assiste, na empresa onde ele e o irmão trabalham, ao lado de outros colegas, à estreia da Seleção Brasileira na Copa. Findo o expediente, o personagem é visto num bar lotado, onde celebra a vitória obtida sobre o time da Tchecoslováquia. No entanto, Miguel não ignora completamente os acontecimentos políticos do Brasil. Na mesma sequência anteriormente descrita, ele faz referência à existência de censura à imprensa e à atuação da luta armada. Pouco depois, *Pra frente, Brasil* apresenta Mariana (Elizabeth Savalla), namorada de Miguel, estudante e guerrilheira.

Trata-se, portanto, de um caso claro de comportamento localizado nas *zonas cinzentas* da política, de um homem relativamente consciente da realidade ditatorial na qual vive e que age, conforme Laborie, “sempre em função de uma escala de interesses e de uma ordem de prioridades”. Miguel provavelmente não gosta da ditadura, mas prioriza a estabilidade profissional (ele é funcionário de uma multinacional) e o êxito de sua vida amorosa – tanto que propõe a Mariana que abandone as atividades políticas, para que os dois passem a viver juntos. No entanto, novamente segundo o historiador francês, essas hierarquias de interesses e prioridades são instáveis: diante do desaparecimento do irmão e da

gradativa descoberta do que aconteceu com ele, Miguel assume posições radicais, se engajando em atividades da luta armada.

Não há indícios de que Jofre adotava alguma postura ambígua com relação à ditadura antes de seu infortúnio. Casado, pai de dois filhos pequenos, empregado da mesma empresa na qual trabalha seu irmão, esse personagem encarna, na narrativa de *Pra frente, Brasil*, a indiferença política, que, num contexto extremo como o dos “anos de chumbo”, não garante plena proteção a ninguém. Jofre é, mais do que Miguel, o exemplo perfeito do homem de classe média que deseja viver em sociedade *apesar da política e do governo*. E, vitimado pela brutalidade de torturadores que mantêm relações com o aparato de segurança estatal, ele não tem tempo de se radicalizar como o irmão, já que acaba morto.

Sobre a guerrilha urbana, presente em *Pra frente, Brasil*, ela é, primeiramente, coadjuvante do drama desses homens e mulheres “apolíticos”, o que diferencia o filme de Roberto Farias de outros tantos exemplares cinematográficos que tratam da ditadura militar. Além disso, o engajamento de Miguel se dá motivado mais por questões pessoais (o sequestro, tortura e assassinato de Jofre) do que políticas, ainda que o personagem, em diálogo com seu patrão Geraldo (Paulo Porto), financiado da tortura, verbalize o entendimento de que os dois âmbitos, o pessoal e o político, estão intrinsecamente ligados. Por fim, *Pra frente, Brasil* apresenta uma imagem relativamente crítica da luta armada, composta por jovens voluntariosos e excessivamente românticos, repetidores de jargões vazios e também agentes da violência política fortemente presente na sociedade brasileira do início dos anos 1970. Não à toa, o roteiro de Roberto Farias opta por, no epílogo, punir igualmente torturadores e guerrilheiros. Todos morrem, à exceção de Miguel – que, novamente, pegou em armas motivado primordialmente pelo desejo de fazer justiça ao irmão assassinado.

O letreiro que abre *Pra frente, Brasil*, negociado com o setor censório, mas de autoria de Farias, explicita essa visão crítica do filme à luta armada, que o aproxima da “teoria dos dois demônios”,<sup>31</sup> ainda que com nuances:

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.

---

<sup>31</sup> Nascida no conturbado contexto da Argentina da década de 1970, a “teoria dos dois demônios” iguala, como extremos que se equivalem, a repressão extralegal das ditaduras militares e a luta armada que a enfrenta nas cidades e no campo. Sobre o tema Cf. FRANCO, Marina. La “teoría de los dos demônios”: un símbolo de la posdictadura argentina. In: Foros sobre Memoria Social e Historia Reciente – RIEMS, 2014. No caso de *Pra frente, Brasil*, vale notar que, apesar da representação crítica dos guerrilheiros e da punição que eles sofrem ao final, os torturadores são tratados de forma consideravelmente mais negativa, como vilões, seres abjetos e desumanos.

*Pra frente, Brasil* é um filme eivado de ambiguidade também em razão da figura de seu diretor. Farias dirigiu a Embrafilme – empresa de economia mista criada em 1969 e tornada, pelo governo, importante financiadora e distribuidora dos filmes brasileiros a partir de meados da década de 1970 – durante o governo Geisel. Sua gestão, aliás, marcou a “era de ouro” da Embrafilme e da ocupação do mercado exibidor pelo cinema nacional. Viveu, por cerca de quatro anos, um cotidiano de relações nem sempre tranquilas com representantes de outros órgãos do Estado. *Pra frente, Brasil* poderia ser visto como uma espécie de “grito de liberdade” de Farias, de contra-ataque ao regime do qual foi funcionário, mas que muitas vezes o constrangeu e pressionou. E se de fato o filme incomodou, sendo interdito pela DCDP em 1982 e finalmente exibido comercialmente quase um ano depois, o comportamento público de Farias durante esse imbróglio censório foi mais caracterizado pela negociação que pelo confronto, pela rememoração de um passado de serviços prestados ao governo ao invés da denúncia pura e simples da proibição arbitrária.

Ao ser entrevistado pela revista *Veja* em fevereiro de 1983, por exemplo, Farias deixou claro que não havia feito um filme “para ser interdito”, que sabia dos limites de sua época e que *Pra frente, Brasil* era “contido, reprimido”. Questionado pelo jornalista Paulo Moreira Leite sobre o que seria um filme mais contundente que o seu, o cineasta respondeu da seguinte forma:

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.<sup>32</sup>

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. Ressaltou ainda 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.<sup>33</sup>

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

---

<sup>32</sup> O CINEMA da coragem, *Veja*, 16 de fevereiro de 1983, p. 4.

<sup>33</sup> CENSURA veta “Prá Frente Brasil”. Produtores dizem que vão recorrer, *O Globo*, 06 de abril de 2012.

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 cena de seu filme em que um general se mostra indignado com as prisões ilegais e desaparecimentos políticos, 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.<sup>34</sup>

Roberto Farias, personagem de trajetória ambígua, poderia ser enquadrado, por seus posicionamentos tanto no momento da censura a *Pra frente, Brasil* quanto na direção da Embrafilme, na definição de *pensar-duplo* proposta por 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.<sup>35</sup>

De toda forma, vale retornar à narrativa de *Pra frente, Brasil* para analisar de que forma Farias, também autor do roteiro do filme, avalia seus personagens de comportamento a princípio indiferente às questões políticas de seu tempo, à ditadura sob a qual viviam. A mensagem que parece subjazer o desenrolar da história narrada é a da necessidade do engajamento. Não pela via estritamente ideológica, radicalizada em princípios revolucionários marxistas que Farias, por meio dos personagens guerrilheiros, trata com algum grau de criticismo; mas pelo sentido humanista, antiviolença e pró-liberdades individuais. Numa ditadura como a militar brasileira, ninguém está de fato seguro, do militante ao cidadão médio que se enxerga como “apolítico”. Essa última postura é, portanto, de acordo com o filme, uma ilusão.

A censura cinematográfica também pesou sobre *Sorte cega*, de Krzysztof Kieślowski. Pronto para lançamento comercial em 1981, o filme só foi de fato exibido nos cinemas poloneses em 1987, ainda assim com cortes.<sup>36</sup> A narrativa acompanha Witek (Boguslaw Linda), estudante de medicina que, em crise após a morte do pai, decide abandonar a faculdade e migrar para Varsóvia. Após esse preâmbulo,

---

<sup>34</sup> O CINEMA da coragem, *Veja*, 16 de fevereiro de 1983, p. 4.

<sup>35</sup> LABORIE, *Op. cit.*, p. 41.

<sup>36</sup> Uma das cenas cortadas, em que o protagonista entra em confronto físico com guardas da estação de trem, jamais foi recuperada. Na cópia restaurada do filme, lançada internacional no formato blu-ray pela *Criterion Collection*, a ausência de tal momento da narrativa é explicada por um letreiro sobre o plano congelado e obscurecido de Witek sendo agarrado por policiais, que diz: “Único fragmento censurado do filme que não pôde ser recuperado”.

*Sorte cega* se divide em três segmentos, cada um contendo um destino diferente de Witek, dependendo do resultado de sua tentativa de embarcar num trem para a capital da Polônia.

No primeiro, o rapaz é exitoso e viaja até Varsóvia; se aproxima de Adam (Zbiginiew Zapasiewicz), uma importante liderança do Partido Comunista, e se torna, ele próprio, um quadro promissor; até reencontrar a namorada de adolescência Czuska (Bogusława Pawelec), se envolver com um grupo que imprime clandestinamente livros proibidos e desperdiçar sua carreira política; tenta em vão fugir para Paris, já que seu voo é cancelado em razão do início das greves em Gdansk. No segundo, Witek perde o trem e é preso após lutar com guardas da estação; conhece, no cumprimento da pena, o membro de outra organização oposicionista e passa a fazer parte dela; se torna católico; em decorrência dessas escolhas, sofre sanções e é impedido de deixar o país rumo à capital francesa; acompanha, pelo rádio, a eclosão do movimento *Solidariedade*. No último segmento, o protagonista novamente não consegue embarcar, mas, dessa vez, se depara na estação com Olga (Monika Gozdzik), namorada dos tempos de faculdade; eles se reaproximam, casam e têm um filho; Witek retorna aos estudos, se forma médico e começa a trabalhar como professor; recusa a filiação ao Partido, mas tampouco assina um manifesto de estudantes a favor de alunos perseguidos politicamente; ao final, decide abandonar tudo e migrar para a França, mas seu avião explode em pleno voo.

*Sorte cega* trata, portanto, de alguns dos comportamentos possíveis sob regimes autoritários. A adesão, a resistência e a indiferença. Kieślowski tem o mérito de reconhecer essa pluralidade e se propor a discuti-la, evitando dicotomias. Mesmo no segundo segmento, há complexidades interessantes: para além da política, a vida amorosa do protagonista ocupa algum espaço; em determinado momento, ele é expulso da organização à qual aderiu, acusado de delatar seus companheiros; e Witek mantém uma relação respeitosa com Ciotka (Irena Byrska), sua tia, velha comunista de quem é inquilino.

No entanto, o filme não deixa de se posicionar claramente na oposição ao regime. As referências ao *Solidariedade*, ainda que menos ostensivas que em outras produções ficcionais do período, como *O homem de ferro* e mesmo *Sem fim*, do próprio Kieślowski, têm um sentido positivo. Sobretudo na conclusão do segundo segmento, a irradiação das notícias sobre o movimento parece levar esperança não só a Witek, em sua versão resistente, mas também a Ciotka. No primeiro terço de *Sorte cega*, Kieślowski critica diretamente diferentes aspectos do Partido: os expurgos do período stalinista, seu funcionamento burocratizado e com base em relações de bajulação, o autoritarismo que censura livros incômodos e instrumentaliza sentimentos individuais (Witek é manejado por Adam para se infiltrar na organização de Czuska e entregar sua própria namorada à polícia).

Mas talvez seja na última parte da narrativa que *Sorte cega* mais se aproxime de *Pra frente, Brasil*, no juízo que ambos os filmes fazem daqueles que optam por não se envolver diretamente com a política

em contextos ditatoriais. Se Roberto Farias defende a inevitabilidade do engajamento contra o arbítrio e a injustiça, tornando Jofre uma espécie de mártir que entendeu isso tardiamente, Krzysztof Kieślowski pune com crueldade a versão indiferente de Witek. Nesse terceiro segmento, o protagonista verbaliza, como Jofre, seu desejo de se manter distante dos conflitos de seu tempo: “eu sempre fui neutro, apolítico, nunca fiz nada. Nunca fiz nada contra ninguém. Não sou dos que são contra”, diz, entre sessões de tortura, o homem ordinário de *Pra frente, Brasil*; “não quero me envolver em nenhum dos lados”, diz o professor de medicina de *Sorte cega* ao recusar apoio a estudantes perseguidos pelo governo.

O cinema de Kieślowski costuma ser mais lembrado pela abordagem intimista de dramas existenciais humanos do que propriamente pela combatividade política, mas alguns de seus filmes da fase polonesa (a partir do início da década de 1990, o diretor passou a filmar na França) tematizaram aspectos do regime comunista. Além de *Sorte cega*, há os casos de *A cicatriz* (*Blizna*, 1976), sobre os embates entre o diretor de uma fábrica recém-criada numa pequena cidade polonesa e os moradores e trabalhadores do local; *Amador* (*Amator*, 1979), protagonizado por um operário que, após comprar uma câmera amadora para registrar o nascimento de sua filha, passa a se interessar cada vez mais pelo ofício de cineasta, realizando pequenos documentários sobre seu ambiente de trabalho que nem sempre agradam às autoridades partidárias; *Calma* (*Spokój*, 1980), cujo personagem principal é um ex-presidiário que tem seus planos pessoais atrapalhados ao se ver no meio de um embate entre operários e o chefe de uma obra; *Uma curta jornada de trabalho* (1981), que acompanha um diretor do Partido sitiado por uma greve em meados dos anos 1970; e o já citado *Sem fim* (1985). *Calma* e *Sorte cega* foram interditados pela censura e lançados apenas alguns anos após sua realização; *Uma curta jornada de trabalho*, por decisão do diretor, só foi exibido na Polônia em meados da década de 1990;<sup>37</sup> e há em *A cicatriz* indícios de cortes em algumas cenas, durante conversas entre seus personagens sobre assuntos políticos.<sup>38</sup>

Ainda assim, Kieślowski manteve relação complexa com a atuação censória, ou, ao menos, em reflexões sobre o tema se mostrou pouco afeito ao maniqueísmo. Em depoimento citado por Anna Misiak, o diretor comentou:

---

<sup>37</sup> O filme foi realizado para televisão polonesa, mas Kieślowski não ficou satisfeito com o resultado e determinou que só seria exibido após sua morte. O diretor morreu em 1996.

<sup>38</sup> Numa cena em que o protagonista Stefan (Franciszek Pieczka) conversa num bar com sua filha Eva (Joanna Orzeszkowska), há um corte abrupto quando ele começa a relatar um episódio da década de 1950, época na qual sua esposa era diretora de uma escola e ocorreu a demissão forçada de um professor e a repartição de algumas fazendas na região em que viviam. Logo após a referência a esses fatos, ocorre um *jump cut* (corte dentro de um plano) para o momento em que Stefan encerra o assunto dizendo que “os tempos eram diferentes naquela época”. Como o *jump cut* é um recurso comum no cinema moderno, essa poderia ser simplesmente uma opção estética de Kieślowski. Mas não deixa de ser curioso que ele ocorra no único momento do filme que remete ao passado stalinista do regime polonês. Em cena posterior, na qual o protagonista conversa com um jornalista crítico ao regime, há outro *jump cut*, mas as falas anterior e posterior a ele não permitem inferir o conteúdo que foi cortado.

Eu não diria que os burocratas miravam somente em atrapalhar nossos esforços, não era dessa forma... As pessoas que atuavam como censores cinematográficos ao mesmo tempo tinham ambições culturais, elas queriam que a cultura fílmica existisse... Então, quase paradoxalmente, elas realmente se importavam com o cinema e queriam que ele fosse de alta qualidade.<sup>39</sup>

Além disso, Kiesłowski teve a maioria de seus filmes produzida pela *Tor*, cooperativa cinematográfica presidida pelos cineastas Stanislaw Rózewicz, até 1979, e Krzysztof Zanussi, a partir desse ano, e financiada pelo Estado. Tais cooperativas, ou unidades de produção (sete, no total), foram, aliás, a base do cinema da Polônia comunista entre 1955 e 1989. Criadas num contexto de desestalinização, em que o regime buscava se aproximar dos profissionais de cinema e atender a algumas de suas demandas, elas detinham relativa autonomia de funcionamento, sendo comandadas por diretores renomados. Além de Rózewicz e Zanussi, Andrzej Wajda, muitas vezes associado à resistência cinematográfica ao comunismo polonês, presidiu uma unidade de produção, a *X*, até sua demissão no contexto da Lei Marcial; Czesław Petelski, a *Illuzjon*; Jerzy Passendorfer, a *Panorama*; Kazimierz Kutz, a *Silesia*; Aleksander Ścibor-Rylski, a *Prymat*; e Jerzy Kawalerowicz, a *Kadr*.<sup>40</sup>

Farias e Kiesłowski, portanto, ainda que frequentemente lembrados como artistas resistentes ao arbítrio – no caso do brasileiro, especialmente por ter realizado *Pra frente, Brasil* –, mantiveram relações ambíguas com os regimes ditatoriais sob os quais viveram. Seus filmes aqui analisados, *Pra frente, Brasil* e *Sorte cega*, reverberam essa ambiguidade na medida em que abordam, em suas narrativas, comportamentos sociais sob ditaduras que escapam dos polos da *resistência* e da *colaboração*.

### *Considerações finais*

O presente artigo buscou traçar paralelos entre dois filmes do início da década de 1980, um brasileiro e um polonês, que, realizados sob ditaduras e abordando temas ligados a elas, deram destaque a comportamentos sociais localizados nas *zonas cinzentas* das relações entre sociedades e regimes autoritários. Apesar disso, tais filmes, respectivamente *Pra frente, Brasil* e *Sorte cega*, se posicionaram claramente na oposição a essas ditaduras e foram interditados pelos órgãos censórios de cada país e mantidos proibidos por algum tempo (quase um ano no caso do brasileiro, cerca de seis anos no do polonês).

---

<sup>39</sup> MISIAK, *Op. cit.*, p. 62.

<sup>40</sup> Idem, p. 72-73.

A comparação entre eles foi feita aqui com base na capacidade de suas narrativas de dialogar com discussões historiográficas recentes, relativas à construção social dos regimes autoritários.<sup>41</sup> No entanto, tal comparação também se estende aos cinemas do Brasil e da Polônia – e, no limite, às realidades políticas dos dois países no momento em que *Pra frente, Brasil* e *Sorte cega* foram produzidos. Por isso, se buscou fazê-la considerando as especificidades de cada contexto. Se no âmbito ideológico essas duas ditaduras eram opostas, algumas coincidências conjunturais do início dos anos 1980 criaram similitudes. A ascensão de movimentos operários oposicionistas pujantes e vinculados, em diferentes graus, à Igreja Católica; a posterior projeção das principais lideranças desses movimentos à política institucional; a transição lenta e irregular para a democracia; a existência de filmes políticos cada vez mais críticos, mas sempre em relação ambígua com a censura.

Dessa forma, pretendeu-se construir o presente artigo segundo princípios da *História Comparada*, defendidos por Marc Bloch e retomados por José D'Assunção Barros. A comparação se deu entre duas sociedades distanciadas geograficamente, respeitando a presença do que esses historiadores consideram como “dois aspectos irreduzíveis” imprescindíveis para a caracterização de um método histórico comparativo: as presenças, simultâneas, de similaridades e dessemelhanças entre os objetos comparados. “A semelhança e a diferença [...] estabelecem aqui um jogo perfeitamente dinâmico e vivo: sem analogias e sem diferenças não é possível se falar em uma autêntica História Comparada”.<sup>42</sup>

Barros continua, definindo que “a História Comparada consiste, grosso modo, na possibilidade de se examinar sistematicamente como um mesmo problema atravessa duas ou mais realidades histórico-sociais distintas”.<sup>43</sup> Nos casos aqui abordados, o *mesmo problema que atravessa duas realidades histórico-sociais distintas* é o da constituição de um cinema político oposicionista em contextos transicionais de ditaduras para a democracia, que consegue, mantendo postura crítica, representar as complexas relações entre sociedades e regimes autoritários para além de maniqueísmos previsíveis.

\*\*\*

**Recebido:** 15 de agosto de 2019

**Aprovado:** 16 de outubro de 2019

---

<sup>41</sup> Esse aspecto determinou a comparação de *Pra frente, Brasil* com *Sorte cega*, em detrimento da com um filme como *Interrogatório*, de Ryszard Bugajski, a princípio até mais semelhante ao de Farias, já que ambos têm como protagonistas inocentes acusados de crimes que não cometeram e torturados barbaramente.

<sup>42</sup> BARROS, José D'Assunção. História comparada: da contribuição de Marc Bloch à constituição de um moderno campo historiográfico. História Social, Campinas, SP, n. 13, p. 7-21, 2007, p. 13.

<sup>43</sup> Idem, p. 17.