UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

NELIANE MARIA FERREIRA MIGUEL

DO "MILAGRE" À "ABERTURA": ASPECTOS DO REGIME MILITAR REVISITADOS ATRAVÉS DE UMA ANÁLISE DO FILME *PRA FRENTE BRASIL*

UBERLÂNDIA

2007

NELIANE MARIA FERREIRA MIGUEL

DO "MILAGRE" À "ABERTURA": ASPECTOS DO REGIME MILITAR REVISITADOS ATRAVÉS DE UMA ANÁLISE DO FILME *PRA FRENTE BRASIL*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em História.

Área de concentração: História Social.

Orientador: Professor Dr. Alcides Freire Ramos.

UBERLÂNDIA

2007

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

M636d Miguel, Neliane Maria Ferreira, 1976-
Do "Milagre" à "Abertura": aspectos do regime militar revisitados através de uma análise do filme Pra frente Brasil / Neliane Maria Ferreira Miguel. - Uberlândia, 2007.
149 f.

Orientador : Alcides Freire Ramos.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História.
Inclui bibliografia.

1. História social - Teses. 2. Brasil - História , 1964-1985 – Teses. 3. Cinema e história - Teses. I. Ramos, Alcides Freire. III. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós- Graduação em História. III. Título.

CDU: 930.2:316

Elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UFU / Setor de Catalogação e Classificação
mg- 06/07

NELIANE MARIA FERREIRA MIGUEL

DO "MILAGRE" À "ABERTURA": ASPECTOS DO REGIME MILITAR REVISITADOS ATRAVÉS DE UMA ANÁLISE DO FILME *PRA FRENTE BRASIL*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em História.

Área de concentração: História Social.

Uberlândia, 30 de agosto de 2007.

Banca Examinadora:

_____

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos (orientador) – INHIS/UFU

_____

Prof. Dr. João Pinto Furtado – FAFICH/UFMG

_____

Prof. Dr. Pedro Spinola Pereira Caldas – INHIS/UFU

AGRADECIMENTOS

Sem alguns, este trabalho não teria sido possível ou teria terminado diferente. Por isso aqui quero agradecer àqueles que de alguma forma depositaram nele um pouco de si.

A Deus pela proteção e luz.

À minha mãe Ivanes e aos meus irmãos, companheiros nessa longa e enriquecedora caminhada que é a vida.

Ao meu esposo Adriano pelo amor, carinho, apoio e compreensão sempre presentes.

Ao professor Alcides por me acompanhar e me conduzir nessa jornada.

Aos membros da banca de qualificação, professora Rosângela Patriota Ramos e professor Pedro Caldas, pelas preciosas intervenções que me ajudaram a lapidar e a finalizar este texto.

Agradeço especialmente aos colegas Riciele Pombo - por me fornecer os documentos que encontrou no Centro de Documentacion y Archivo do Poder Judicial da República del Paraguay; ao Anderson Brettas - pelo tão dedicado empréstimo de livros; ao Sérgio Mesquita por me fornecer as cópias das reportagens feitas sobre o filme *Pra Frente Brasil*.

Obrigada!!!

"Os desavisados poderão vê-lo como um filme de bandidos e mocinhos; outros como o que é realmente: um retrato do país no começo dos anos 70."

(Roberto Farias)

RESUMO

Este estudo propõe uma abordagem sobre a representação de fatos ocorridos durante a ditadura militar brasileira, mais especificamente no ano de 1970, feita no filme *Pra Frente Brasil*. Buscamos nos fixar nessa narrativa que promoveu uma releitura do contexto político e social brasileiro do início dos anos 1970, e através desta fonte fílmica tentamos captar e analisar como esta e outras representações operaram um resgate daquele momento histórico nos momentos de características próprias em que foram construídas. Em tal análise tornou-se necessário estabelecermos um diálogo interdisciplinar entre História, Cinema e ficção e por isso buscamos referências teóricas no campo da História Cultural, que propõe a abertura do leque de fontes documentais – como o uso de obras artísticas - para o trabalho do historiador. O filme *Pra Frente Brasil* é uma construção reelaborada da História que causou grande polêmica ao ser lançado, em 1982, ano em que o país ainda era governado por militares. Ao ser proibido pela censura estatal, obteve grande destaque na mídia jornalística e foi o responsável pela eclosão de um grande debate entre setores da sociedade a respeito de temas como censura, tortura, cinema e sociedade. *Pra Frente Brasil*, ao representar um contexto histórico (1970) em outro (1982) particularmente importante para entendermos questões relacionadas à ditadura militar, se tornou uma referência para pensarmos a relação entre História e ficção e principalmente entre História e Cinema, questão sobre a qual nos debruçamos durante a pesquisa que deu origem a este trabalho.

Palavras-chave: História. Cinema. Ditadura Militar.

ABSTRACT

This study is considering to board of representation of facts occurred during the Brazilian military dictatorship, more specifically in the year of 1970, showed in the movie *Pra Frente Brasil*. We search in fixing them in this narrative that promoted to reread of the context politician and social Brazilian of the beginning of year 1970 and through this fílm source we try to catch and to analyze as this and other representations had operated a rescue of that historical moment at the moment of proper characteristics where they had been constructed. In such analysis to became necessary to establish a dialogue between History, Cinema and Fiction and therefore we search theoretical references in the field of the Cultural History, that considers the opening of the fan of documentary sources - as the use of artistic production - for the work of the historian. *Pra Frente Brasil* is a remade construction of the History that caused great controversy to the launched being, in 1982, year where the country still was governed for military. To the being forbidden for the state censorship, it got great prominence in the journalistic media and was the responsible one for the beggining of a great debate between sectors of the society regarding subjects as censorship, torture, cinema and society. *Pra Frente Brasil*, when represented a historical context (1970) in other (1982) particularly important to understand questions related to the military dictatorship, to became a reference mainly to think the relation between History and Fiction and between History and Cinema, question on which in we lean over them during the research that resulted in this work.

Key-words: History. Cinema. Military Dictatorship.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 9

CAPÍTULO I - DO GOLPE AO "MILAGRE" (1964-1973): O CONTEXTO DA NARRATIVA DE *PRA FRENTE BRASIL* E UM BREVE BALANÇO DA MILITÂNCIA 24

1.1 O golpe militar, a luta armada e a organização da repressão 24

1.2 O "Milagre" econômico, a propaganda e a censura constróem o ufanismo 37

1.3 O ufanismo e o comportamento da classe média 46

1.4 Um breve balanço das versões da historiografia, dos militantes e dos militares 48

CAPÍTULO II - *PRA FRENTE BRASIL*: UM FILME POLÊMICO 60

2.1 O Brasil da "abertura": o contexto do lançamento de *Pra Frente Brasil* 60

2.2 O percurso de *Pra Frente Brasil*: a censura como obstáculo 65

2.3 As recepções do filme 74

2.4 A trajetória do cineasta 83

CAPÍTULO III – DESVENDANDO A TEMÁTICA DO FILME 89

3.1 Representações do real: estrutura do enredo e perfil dos personagens 89

3.2 A construção do filme e a identificação do foco narrativo 104

3.3 Por quê "filme histórico"? 114

CAPÍTULO IV - PRODUZINDO CINEMA NO BRASIL DA "ABERTURA" 117

4.1 A Embrafilme 117

4.2 História, estética e política: tendências do cinema brasileiro 120

CONSIDERAÇÕES FINAIS 127

FONTES DOCUMENTAIS 135

ANEXOS 147

INTRODUÇÃO

Há entre os historiadores da cultura uma preocupação geral de construção de discussões acerca das representações de fatos históricos. Na pretensão de nos identificarmos como tal e preocupando-nos mais especificamente com as representações de temas históricos contidas na arte cinematográfica, sem perdermos de vista questões de ordem estética, procuramos neste trabalho discutir uma apropriação de um tema histórico na ficção audiovisual. Partindo de tal proposta, procuramos apontar de que forma foi organizada essa representação, considerando a mídia audiovisual como um mecanismo transmissor de informações que interage com o seu público produzindo efeitos. A partir dessa abordagem buscamos compreender um determinado período histórico à partir de uma perspectiva crítica, procurando repensar fatos, ações, pensamentos e ideologias políticas referentes ao período da ditadura militar no Brasil.

Nossas preocupações nos levaram a refletir sobre a idéia do filme como documento histórico e sobre a utilização pela mídia cinematográfica de um tema histórico. Obviamente, esta discussão já se apresenta de forma abundante em inúmeros trabalhos e não foi nossa pretensão avançar muito nesse sentido. Por isso apenas comentaremos aqui alguns aspectos dessa temática que ajudam a esclarecer as idéias que serão apresentadas ao longo dos capítulos. Nesse sentido, partimos do princípio de que o filme não representa, tanto quanto qualquer outro documento, uma prova de verdade, pois sua narrativa é uma construção permeada por pontos de vista de quem a criou e marcada pelo contexto de sua criação. Por isso questionamos o processo de filmagem e edição que deu origem à montagem final do filme que escolhemos como objeto de pesquisa e pretendemos entender principalmente a proposta do autor de interferir nas lutas políticas de seu contexto.

Nossa pesquisa orientou-se a partir da representação na mídia cinematográfica de um tema histórico – a ditadura militar brasileira - que serviu como base para um produto comercial, e procuramos construir nosso trabalho a partir de um diálogo interdisciplinar com essa representação, utilizando como matriz o filme brasileiro *Pra Frente Brasil*, lançado em 1982. Assim, buscamos nos fixar em uma narrativa que promove uma releitura do contexto político e social brasileiro entre os anos de 1964 e 1973, e através desta fonte fílmica tentamos captar e analisar como esta representação

operou um resgate daquele momento histórico no momento de características próprias em que foi construída.

Tal qual a literatura, mas às vezes mais intensamente, o cinema vem abordando de inúmeras formas, desde a década de 1960, a repressão do governo militar implantado no Brasil a partir do golpe de 1964 sobre os setores de oposição, principalmente sobre a esquerda armada, e as implicações dessa repressão. Destaca-se entre essas produções o filme *Pra Frente Brasil*, lançado em 1982 pelo cineasta Roberto Farias, que tornou-se nacionalmente notório como o primeiro filme de ficção sobre os horrores da ditadura militar praticados no início dos anos 1970 – os acontecimentos narrados no filme têm como data o ano de 1970, momento de efervescência da repressão contra a luta armada pelos órgãos de repressão do governo - e que, ao ser lançado no momento de transição para a democracia, serviu como desafio e termômetro dos limites da criação cultural no período. Coube ao filme o risco de medir a real extensão da "abertura" política do início dos anos 1980, no campo da criação cultural.

Através do filme *Pra Frente Brasil*, procuramos entender aspectos da realidade brasileira entre os anos 1964 e 1973, analisando-o detalhadamente, numa preocupação mais geral de refletirmos sobre as relações entre História, cinema brasileiro e ditadura militar. As idéias apresentadas ao longo deste trabalho são parte do caminho trilhado na pesquisa, no diálogo com algumas obras que se voltaram para esses temas, mas sem a pretensão de abarcar todas elas, visto que muito já se escreveu sobre o assunto.

O cinema é um produto comercial que está autorizado a realizar interpretações históricas, mas ainda que representem fenômenos históricos, os filmes utilizam dramaticidade em suas narrativas e em nome da criatividade os autores adaptam livremente os fenômenos históricos. Na ficção histórica, o princípio da organização é estético e dramático. Filmes de entretenimento tradicionalmente costumam ser fiéis à estrutura básica do melodrama, gênero onde a narrativa se desenvolve a partir de relações amorosas das personagens e intrigas, mas o filme citado se tornou também um espaço de problematização de temas da realidade. Sua narrativa se ambienta no ano de 1970, período em que enquanto a grande maioria dos brasileiros torcia e vibrava com os jogos da seleção brasileira de futebol na Copa do Mundo do México, prisioneiros políticos eram torturados nos "porões" da ditadura militar e muitos inocentes eram vítimas da mesma violência e perseguição. Em *Pra Frente Brasil* esses acontecimentos são vistos pela ótica de uma família de classe média, a partir do momento em que um dos seus integrantes, um pacato e apolítico trabalhador, é confundido com um ativista

político e seqüestrado por agentes da repressão, sendo torturado até a morte. São conflitos sociais muito importantes que o filme procurou resgatar ainda durante o período de governo militar. De forma lúcida, ele expôs a estrutura e a prática da tortura no Brasil no ano de 1970, simultaneamente ao desenrolar da Copa do Mundo, e mostrou o torturador agindo e discutindo seus métodos quando o país ainda estava sob o comando do último dos presidentes militares, sob a sombra da censura ainda existente. *Pra Frente Brasil* discutiu a forma como a ditadura, utilizando a censura aos meios de comunicação; o incentivo à delação; a perseguição indiscriminada; e a tortura, com a cumplicidade e o apoio financeiro de setores da burguesia nacional, efetivou a repressão policial contra os militantes de oposição.

Tomar o filme como objeto de pesquisa tem como justificativa o fato de que ele caracteriza-se como uma representação de um momento histórico marcante, com amplas possibilidades de análise por comportar aspectos sociais, culturais, políticos e econômicos múltiplos. Nossa intenção não é definir se *Pra Frente Brasil* é uma reprodução fiel dos fatos nele narrados ou não, mas sim apontar de que forma o filme organizou uma representação da História dentro do universo cinematográfico e seu papel de interventor em seu próprio momento histórico. Para isso pesquisamos alguns jornais das décadas de 1970, 1980 e 1990 e realizamos entrevistas orais com ex-militantes de esquerda que se opuseram ao governo militar e participaram, direta ou indiretamente, da resistência contra ele. Além disso, consultamos uma extensa bibliografia sobre o assunto - produzida tanto por memorialistas que viveram o processo, quanto por pesquisadores acadêmicos – e alguns documentos produzidos pela Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento da Polícia Federal, entre 1982 e 1984.

Marc Bloch, um dos fundadores da revista Annales, em 1929, que deu origem à Escola dos Annales francesa - hoje também chamada por seus herdeiros de Nova História – nos fornece em Apologia da História[1] um manual de pesquisa histórica, trazendo reflexões sobre métodos, objetos e documentação. Contrários ao positivismo comtiano, os Annales inauguraram a História problema. Marc Bloch, ao lado de Lucien Febvre, criou um novo modelo de historiografia, contrário aos modelos que privilegiavam os campos políticos e militar. Daí surgiram novos objetos e problemas, novas noções de fontes para além das escritas e a preocupação de se interligar a História a outras disciplinas - a interdisciplinaridade - a fim de delas emprestar objetos e

informações. Para Bloch o objeto da História é o homem no tempo e seu campo de estudo abarca tudo aquilo que ocorre a partir da ação dos homens, direta ou indiretamente. São as fontes que nos apontam o rumo dos acontecimentos e tudo aquilo que se relaciona ao homem é capaz de fornecer informações sobre ele e de atuar como fonte documental no trabalho do historiador.[2] Dessa forma, o cinema se sobressai como fonte de informações sobre o homem e sobre a sociedade como um todo, se tornando para o historiador ferramenta essencial na construção do conhecimento. A partir do campo de possibilidades para o uso de fontes aberto pelos Annales, o cinema se tornou fonte documental para nós, pois é capaz de nos fornecer elementos para compreendermos a História, atuando enquanto matriz de informações a respeito do imaginário de uma sociedade, pois uma obra de arte traz em si as marcas de seu tempo.

Ficção ou documentário podem ser considerados fontes de pesquisa, e entre eles não há hierarquia, pois ambos são seleção, elaboração e interpretação da realidade, não podendo ser confundidos com esta. Até mesmo a separação que comumente se estabelece entre um gênero e outro não têm sustentação. Documentários são geralmente mais associados à fidelidade histórica, porém toda crítica que deve se direcionar ao documento escrito e ao filme de ficção deve também estar presente na análise de documentário, pois ambos podem conter informações sérias ou deturpadas.

O estudo da relação entre História e ficção tem sido conduzido pelos mais variados caminhos da História. Com o intuito de podermos transitar com maior profundidade pelas discussões acerca do tema, enfatizando com mais especificidade a relação entre História e Cinema, buscamos alguns autores em especial. A análise e o uso de filmes como fontes documentais tem sido recorrente entre alguns pesquisadores brasileiros que trabalham com a temática História e Cinema, como Alcides Freire Ramos, Jean Claude Bernardet e Ismail Xavier. Nos pareceu ser consensual a idéia de que o cinema enquanto expressão do imaginário de seus produtores se insere no universo das representações que produzem os sujeitos sociais e por isso um filme tem condições de nos dizer muito sobre a sociedade e o contexto em que é construído, sendo capaz de revelar aspectos sociais, econômicos, culturais e políticos dessa sociedade. Os percursos trilhados por muitos historiadores franceses que se aventuraram no campo de uma História Cultural também nos permitiram lidar melhor com fontes audiovisuais, pois a partir de suas experiências adquirimos importantes referências teórico-

---

[1] BLOCH, Marc. *Apologia da História o*u o Ofício do Historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
[2] Ibid.

metodológicas para pensarmos nosso próprio objeto.[3] Muitas dessas pesquisas têm objetos e fontes que passam pelo audiovisual e situam-se no campo de uma História política que abarca também os termos sociedade e cultura.

Em nossa análise de *Pra Frente Brasil* procuramos informações a respeito da autoria do argumento e do roteiro, do contexto e das circunstâncias de produção, sem as quais qualquer análise das imagens seria insuficiente. Assim como Ferro, tomamos o filme como um documento revelador de características ideológicas, políticas, sociais e culturais de uma determinada sociedade e determinado por interesses de seus produtores, nem sempre retratados explicitamente, mas passíveis de serem observados nas entrelinhas de suas imagens, sendo nossa função desvendá-los[4]. Nesse processo de investigação é indispensável analisar a narrativa, o cenário, o texto, e também fundamentalmente as relações do filme com o que não é filme: características do autor, produção, público visado, crítica, contexto de produção. Assim, procura-se compreender não apenas a obra isolada, mas também a realidade histórica que ela representa e na qual se insere. O resultado do encontro entre o olhar produzido pela objetiva da câmera e o acontecimento fabricado para ser captado por este olhar, é uma imagem que tornou-se um documento, e no estudo deste documento não deve ser preterida a existência do recorte e da edição. Então, ao analisarmos o filme, devemos associá-lo ao mundo que o produziu, reconhecendo uma relação entre o passado que ele busca representar e a época em que foi feito, percebendo nesse processo continuidades e rupturas.

Alcides Freire Ramos, em Canibalismo dos Fracos: Cinema e História do Brasil, discute como o historiador Pierre Sorlin procura utilizar filmes de ficção com temas históricos em suas pesquisas, defendendo a idéia do filme como um sistema que o pesquisador deve desvendar no objetivo de descobrir o que ele diz sem que tenha pretendido dizer. Ramos mostra como para Sorlin o filme histórico reconstrói o passado a partir das lutas políticas do seu presente, quando este afirma que:

---

[3] O francês Marc Ferro é desde a década de 1970 um dos principais responsáveis pela proliferação dos trabalhos sobre o tema entre os historiadores, inclusive do Brasil. Em seus vários trabalhos dedicados ao tema, este autor dá ênfase ao caráter de autonomia do filme, que para ele é o testemunho daquilo que ocorre independente da vontade do autor, e às vezes até mesmo contra a vontade deste. Ferro aponta também para a idéia de que mesmo os filmes de ficção podem ser tomados como documentos, e que estes dialogam criticamente com as características e lutas políticas do momento em que são construídos. (FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade?. In: LE GOFF, J.; NORA, P. (Orgs.). *História*: Novos Objetos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979, p. 199-213.)

[4] Ibid.

> *Todos os filmes históricos são filmes de ficção. Com isto quero dizer que, até mesmo quando se baseiam sobre documentos, devem reconstruir de maneira puramente imaginária a maior parte daquilo que mostram. [...] Ficção e história se sobrepõem constantemente uma sobre a outra. E é impossível estudar a segunda ignorando a primeira.*[5]

Ficção e História se sobrepõem porque mesmo quando um filme utiliza a referência a documentos para fornecer crédito à sua argumentação, encontramos aí uma tentativa de produção de um efeito de verdade, que nada mais é do que representação. A esse respeito, Alcides Freire Ramos, refletindo sobre a definição de filme histórico a partir de um diálogo com as idéias de Sorlin, escreve:

> *Mesmo que um determinado filme faça referência a documentos, isto, por si só, não quer dizer que aí exista história tout court. Há, na verdade, a tentativa de produção de um efeito de verdade/realidade. Ademais, se, por exemplo, houver um recorte (ou uma justaposição) de tal tipo que, ao final, o que o documento nos diz seja introduzido num contexto que originalmente não era o seu, o resultado pode ser não-histórico (ficcional) e, ao mesmo tempo, histórico, se isto for o produto de uma escolha que tenha repercussões políticas, à luz do momento de produção/exibição.*[6]

O filme *Pra Frente Brasil* incorporou fatos resgatados no passado sob um ponto de vista específico, e sua escolha da forma de representar esses fatos causou repercussão nas discussões sobre a relação do cinema com a História da ditadura militar, tornando-se histórico. Mas costuma-se empregar a categoria "histórico" para referir-se a filmes cujas temáticas envolvem fatos ocorridos no passado e tidos pela sociedade como relevantes. Um filme histórico, como o é *Pra Frente Brasil*, é geralmente visto como uma narração ou interpretação do passado, entretanto quase sempre é orientado ou refere-se ao momento em que é produzido, fator que mereceu também nossa observação neste trabalho. Em Pra Frente Brasil, como se tratava de um momento histórico recente que estava sendo retratado, a relação entre o passado representado e o presente se tornou especialmente delicada visto que, como a distância cronológica era muito pequena, muitos dos que viveram os fatos narrados ainda travavam lutas políticas e disputas por apropriações da memória do processo no qual estiveram inseridos. Por isso o filme se tornou polêmico.

---

[5] RAMOS, A. F. *Canibalismo dos Fracos* - Cinema e História do Brasil. Bauru, SP: Edusc, 2002, p. 41.
[6] Ibid., p. 42.

O público cinematográfico não se compõe, via de regra, de maioria de espectadores críticos interessados na formulação de visões discordantes daquelas apresentadas nas telas. É mais cômodo então para esses espectadores desinteressados de análises críticas, assistirem aos filmes históricos realizados sob o padrão naturalista e hollywoodiano, que lhes oferece a ilusão de estarem vivenciando os fatos ali narrados, sem que seja propício ou mesmo necessário refletir sobre a linha teórica que orienta o filme, mas também sem perceber que trata-se apenas de uma das inúmeras versões possíveis para o fato histórico ali representado. Além disso, filmes baseados em fatos ou personagens históricos também costumam produzir um efeito de verdade no espectador que os recebe como narrações do que realmente ocorreu no passado. Isto muitas vezes lhe impede de realizar uma análise sobre a narrativa exibida no filme. O senso comum busca uma verdade objetiva num passado que para as pessoas está morto, enquanto que para a História o conhecimento sobre ele está em constante reconstrução. Assim, ainda que aborde fatos reais, um filme não passa de representação do real, de uma versão dos fatos históricos que deve ser respeitada, mas analisada criticamente.

Segundo Bernardet e Ramos[7], para se manipular a compreensão do espectador, os filmes hollywoodianos são dotados de uma estética constituída a partir de um conjunto de elementos que compõem a linguagem cinematográfica. Nestes filmes há comumente a presença do melodrama folhetinesco e a câmera tenta apreender as imagens como o faria o olho do espectador, sincroniza-se som e imagem e procura-se manter uma continuidade de cena para cena, criando-se assim maiores possibilidades para o surgimento de uma empatia entre público e película, e consequentemente desfavorecendo o questionamento crítico da versão ali apresentada. Apesar disso, o filme com tema histórico pode ser considerado como um instrumento de luta político-ideológica, não só pelo seu alcance, mas pelo seu grande poder de convencimento, agindo em palcos de lutas políticas de grupos que disputam a legitimação de suas práticas e memórias. Daí a necessidade de uma recepção investigativa desses filmes, na busca de se compreender o possível e o improvável em sua representação, a partir da percepção das intenções ideológicas em sua construção, da confrontação de seu discurso com outras fontes que nos informem sobre o contexto de sua produção, e da verificação das questões políticas em voga no seu contexto e dos agentes envolvidos em sua produção. Em nosso caso, através da abordagem de um filme histórico, buscamos o conhecimento de um determinado período e de suas características a partir de uma

perspectiva crítica, procurando repensar fatos, ações, movimentos e ideologias políticas referentes aos grupos de esquerda que de alguma forma se posicionaram contra a ditadura militar no Brasil.

Os Annales teceram críticas à narrativa histórica positivista, reconhecendo a necessidade de se construir problematizações na escrita da História, atentando para a importância da reflexão a esse respeito. Um fator de crise nessa área foi o surgimento da idéia de que o discurso histórico é sempre uma narrativa. De fato, toda história organiza-se a partir de estruturas que também servem à narrativa literária e os indivíduos e instituições analisados pelos historiadores são também personagens de seus meios. Porém, apesar de a História também não proporcionar o conhecimento verdadeiro absoluto – assim como a ficção -, a meta de uma pesquisa histórica é construir o conhecimento através de busca e tratamento de dados, da produção de hipóteses e da verificação de resultados. Assim, mesmo escrevendo em uma forma de narrativa que se aproxima da literária, o historiador não faz literatura, visto que a construção de seu texto depende de pesquisa anterior em arquivo e de critérios metodológicos científicos. Ao historiador somente é permitido escrever obedecendo os limites do possível e da coerência. Acreditamos que a História se diferencia da ficção porque sua "imaginação" é histórica, seus personagens precisam ser coerentes e as ações por ela descritas restringem-se ao campo do possível. Hayden White[8] pensa o discurso histórico como sujeito a um modelo lingüístico e estruturalista e recusa à História o estatuto de um conhecimento diverso da ficção. Para ele, entretanto, considerá-la como ficção não lhe tira o valor de conhecimento, mas apenas não lhe confere a detenção de uma verdade própria. Não acreditamos que a narrativa histórica seja uma ficção, afinal trabalhamos com o campo do provável, nem com verdades comprovadas cientificamente, nem com acontecimentos imaginários.

Um trabalho historiográfico é definido por um conjunto de peças que nele resultam, dentre as quais estão nossos percursos pessoais e nossas heranças intelectuais, a partir das quais construímos nosso repertório, o qual norteia nossa pesquisa e nosso texto. A pesquisa que resultou neste trabalho se pautou em muitos documentos escritos e em algumas fontes orais, numa tentativa de entrecruzamento entre elas, sem ignorarmos as influências da memória histórica coletiva e as reminiscências pessoais aí

---

[7] BERNARDET, J. C. e RAMOS, A. F. *Cinema e História do Brasil.* 3. ed., São Paulo: Contexto, 1993.
[8] WHITE, Hayden. *Trópicos do Discurso*: Ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: Edusp, 1994.

imbricadas. Como se trata de um período recente da história do país, várias pessoas que viveram o processo e que estiveram ligadas de forma direta ou indireta à questão da resistência ideológica e/ou ativa à ditadura militar, ainda estão vivas e seus depoimentos constituem ricas fontes de pesquisa. Também partimos do resgate de outros trabalhos que se aproximam de nossa temática e de textos jornalísticos, principalmente as críticas ao filme Pra Frente Brasil, com as quais acreditamos ter travado um diálogo fundamental para a observação das possíveis intenções e recepções do filme. Uma entrevista com o diretor Roberto Farias também nos possibilitou observar aspectos do processo de criação da obra, assim como da trajetória do filme em busca da liberação para a exibição.

A segurança no trabalho com a História Oral para a reconstrução de um imaginário é pequena, por isto não pretendemos apresentar conclusões, mas sim considerações e análises que admitem a existência de outros caminhos pelos quais nossa pesquisa não trilhou. Ainda assim acreditamos que a História Oral é uma metodologia que oferece chances de redimensionamento das fronteiras entre o concreto e o imaginário e para nós o contato direto com sujeitos participantes dos fatos históricos que buscamos resgatar se abriu como possibilidade na tentativa de percepção de signos que traduzissem suas ideologias e desejos. Em nossa pesquisa trabalhamos com sujeitos que lutaram para tornar concretos seus desejos e termos ouvido um pouco da sua versão sobre o período da ditadura militar se deveu à preocupação de tomarmos questões pessoais como preponderantes para a atuação política que tiveram, resgatando emoções que geralmente já se perderam, mas que foram importantes em algum momento da História. Mas ainda que se possa resgatar traços da memória há sempre lacunas na lembrança, porque um discurso memorialista se constitui de lembranças e esquecimentos, reinventados no presente, e a memória é um instrumento de reconstrução da História que se pauta na desordem das lembranças. Dessa forma, o uso da metodologia da História Oral nos proporcionou a construção de fontes históricas criadas a partir da elaboração de um projeto onde estabelecemos limites e recolhemos os testemunhos a fim de promovermos análises dos processos sociais que nos interessavam e de facilitarmos nossa comunicação com a fonte principal, que é o filme.

A memória sobre o passado está em constante reconstrução, de acordo com os interesses de grupos. Os personagens e fatos aparecem e desaparecem de acordo com os interesses do presente. Em nossa época, busca-se uma apropriação da memória dos anos 1960, um período de intensos movimentos e transformações no Brasil e no mundo, a

fim de usá-la nas lutas do presente. Nesse contexto, a ficção de um filme comercial produzido por um sujeito histórico que não se colocou nem ao lado da direita, nem ao lado da esquerda, durante os "anos de chumbo", pode ser mais útil para a compreensão dos fatos de uma época do que relatos memorialísticos ou estudos históricos acadêmicos, idéia que também norteou a análise de nosso objeto.

O poder da imagem é o de representar algo ausente visivelmente. Através da idéia de representação conseguimos pensar as relações entre os indivíduos e grupos no mundo social e podemos perceber a realidade através de símbolos expostos na fonte fílmica. As realidades passadas não nos são acessíveis senão através de documentos que representam essas realidades e esses documentos são, muitas vezes, imagéticos. Por isso as representações contidas em filmes funcionam como instrumentos essenciais para a compreensão dos modelos de pensamento e também dos mecanismos de dominação das sociedades ao longo da História. Através delas podemos pensar esses universos sociais a partir de modelos relacionais.

As relações sociais são também relações de força e de poder e estão presentes nos enredos cinematográficos desde sua origem. Assim como a Ilíada, de Homero, constituiu-se como o grande modelo para outras epopéias, e a Odisséia para os romances, como duas grandes bases da literatura universal, esses poemas também são as bases dos roteiros de cinema, como aponta o cineasta Carlos Reichenbach:

> *Toda grande obra tem origem nos clássicos. Alguém já disse que pelo menos setenta por cento das histórias tem alguma relação com a Odisséia, de Homero, porque narram uma trajetória definida, uma viagem com destino, em busca de outra pessoa, de um lugar, de uma idéia, etc. Os outros trinta por cento se relacionam com a Ilíada: uma esfinge a ser desvendada, uma batalha a ser vencida e inúmeras opções de estratégia até chegar ao objetivo.*[9]

Os dois poemas são fontes fundamentais para a construção do conhecimento sobre o mundo antigo, mas nos ajudam a compreender também a dinâmica das narrativas fílmicas. Quando trabalhamos com os poemas de Homero estamos lidando com representação. Seus poemas são narrados num tempo passado e se referem a acontecimentos vivenciados por outros. Mas através deles percebemos a idéia histórica de que para se tornarem imortais os homens precisam de glória, o que se perpetua através da memória. E essa memória pode ser cultivada através de filmes. Assim, um

filme, além de instrumento de propaganda de um governo, pode servir como ferramenta de propagação de uma memória que se deseja construir. Neste trabalho discutiremos como existe uma ferrenha disputa pela reafirmação da memória dos acontecimentos do período da ditadura militar entre aqueles que estiveram no governo ou apoiando-o, e os que a ele fizeram oposição. Estes últimos utilizaram-se diversas vezes de filmes como instrumentos de perpetuação da memória que cultivam e que pretendem propagar, por acreditarem ser a legítima representação do período da ditadura militar.

Cerca de 320 pessoas foram assassinadas pela repressão policial militar brasileira entre os anos de 1964 e 1980. Outras centenas sofreram prisões e torturas.[10] Àqueles que não sofreram esse tipo de retaliação – a grande maioria da população – restou a imposição do silêncio através de uma censura que contribuía para a ignorância. Em diálogo com a situação política dos anos de ditadura militar, uma variedade de filmes já tematizou a História, a partir de diferentes perspectivas, buscando um passado legitimador do presente. Essas apropriações e resignificações são leituras do passado e objetos de disputa entre opositores e apoiadores do regime. Observamos que houve uma transformação a partir do tema da ditadura em uma mercadoria a ser vendida no mercado da indústria cultural, mas também com produções cujo discurso esteve voltado à transformação política e social, na busca pela desconstrução da ignorância acerca dos acontecimentos do período. Para analisarmos essas representações cultivadoras da memória, das quais acreditamos fazer parte o filme *Pra Frente Brasil*, nos concentramos num conjunto de obras concebidas na década de 1980, que têm como tema a ditadura militar e procuramos estabelecer vínculos entre essas narrativas fílmicas e o processo ditatorial.

Sem dúvida as ações da esquerda armada no Brasil entre o final da década de 1960 e início dos anos 1970 foram marcantes na história do nosso país e por isso se constituíram muitas vezes enquanto temas utilizados na produção de narrativas cinematográficas. Em *Que Bom Te Ver Viva* (Lúcia Murat, 1989), a cineasta compõe sua narrativa conjugando os gêneros documentário e ficção ao alternar intervenções com depoimentos de militantes políticas torturadas nas prisões da ditadura, que são nomeadas e identificadas, com sua posição pessoal representada na interpretação reflexiva da personagem vivida pela atriz Irene Ravache. A organização e montagem

---

[9] LYRA, Marcelo. *Carlos Reichenbach*: o cinema como razão de viver. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 132.

[10] RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora UNESP, 1993.

das tomadas, cenas e seqüências dessas duas perspectivas são submetidas a alternâncias e ritmos que lhes conferem equilíbrio através de um interseccionamento de vinhetas de celas, prisões e outras imagens reais em rápidos cortes e montagens. Nele a tortura é tratada como o pior estigma deixado pela ditadura, através das falas das depoentes que expõem os dramas pelos quais passaram. Outros muitos filmes que trabalharam a temática da luta armada contra o regime militar muitas vezes apenas mencionaram a tortura sem entretanto mostrá-la ou discuti-la com tanta ênfase.

Além de *Que Bom Te Ver Viva* há muitos outros filmes cujos enredos realizam ou instigam reflexões sobre o período da ditadura militar e suas diversas características, dialogando com a sociedade brasileira e cumprindo um papel de fomentadores de discussões, para além de construtores de memória. Ainda sob o regime militar os filmes *Eles não usam Black-tie* (Leon Hirszman, 1980) e *Memórias do Cárcere* (Nelson Pereira dos Santos, 1984) contestaram o autoritarismo e denunciaram os abusos de poder praticados pelo Estado. A consolidação da democracia precisava naquele momento exorcizar os traumas do passado, revisando-os. Outro exemplo é *Jânio a 24 Quadros* (Luís Alberto Pereira, 1982), um documentário no qual o tom costumeiro de exposição de informações é substituído por uma seqüência de comentários irônicos contrapostos com depoimentos antológicos. *Nunca Fomos Tão Felizes* (Murilo Sales, 1984) apresenta uma discussão acerca da clandestinidade imposta aos militantes de esquerda que se propuseram a organizar uma guerrilha armada, a fim de derrubar o governo militar instalado no Brasil desde 1964. Em sua releitura do governo Médici, Murillo Salles construiu uma narrativa centrada na trajetória de um filho - representado pelo ator Roberto Bataglin - de um guerrilheiro, vivido pelo ator Cláudio Marzo. Partindo de um conto do escritor João Gilberto Noll, Salles construiu uma abordagem psicanalítica do momento, mostrando um jovem que representa toda uma geração num complexo processo de resgate de sua própria identidade.

Em *Pra Frente Brasil*, objeto de pesquisa que direciona este trabalho, realiza-se uma contextualização da repressão e não uma fixação exclusiva no seqüestro do personagem Jofre, que serve apenas como ponto de partida para outras discussões, o que o torna talvez o mais elucidativo acerca do período retratado. Entretanto, para o crítico cinematográfico acadêmico Ismail Xavier, para quem o cinema brasileiro dos anos 1980 encontrava-se num "*impasse econômico, estético e cultural*"[11] e alguns cineastas que produziam naquele momento se inseriam nos códigos de comunicação já consolidados e

faziam cinema "*nos padrões de linguagem assimilados pelo grande público*"[12], dentre os quais o diretor Roberto Farias, o filme Pra Frente Brasil é considerado como pertencente ao "naturalismo da abertura", expressão utilizada por Xavier para denominar tendências em que convergiam o formato de entretenimento e temas políticos, mais úteis ao entretenimento que à intervenção política. E para Xavier, esse "naturalismo da abertura" tinha como faces mais visíveis, "*de um lado, o filme policial com temas ligados à repressão e, de outro, o movimento geral do 'sexo em cena'*"[13], como que equiparando os dois gêneros. Ao analisar essas produções "policiais-políticas de entretenimento" – a primeira face mais visível do "naturalismo da abertura" – ele pontua:

> *Embora reivindique a verdade, esse naturalismo é muito limitado na análise dos problemas, dada a sua estratégia de abordagem apoiada nas fórmulas tradicionais; a estrutura dramática, a composição de heróis e vilões, o imperativo da ação, tudo trabalha para que se ponha em cena uma coleção de fatos articulados de modo simplificado, resultando uma verdade de aparência, reduzida. Nessa linha [...] a série do policial-político é de magros resultados, de Barra Pesada (Reginaldo Farias, 1977) a O Bom Burguês (Oswaldo Caldeira, 1983), passando por Pra Frente Brasil (Roberto Farias, 1982).*[14]

Embora Xavier não desqualifique todos os filmes com temas políticos do período, ele não vê em *Pra Frente Brasil* uma contribuição ao diálogo entre sociedade, História e cinema naquele momento, idéia que procuraremos refutar ao longo deste trabalho, ressaltando como o filme traz à tona elementos inovadores no tratamento do tema da ditadura militar, sem que nem mesmo produções acadêmicas tenham fugido à versão do que podemos chamar aqui de "história dos vencidos".

O regime militar afetou de diferentes formas as vidas das vítimas de sua repressão – influenciando ações extremadas, causando prisões, exílios, danos físicos e mortes. As formas de representação desse momento no cinema também são diferenciadas. Enquanto vários filmes têm como temas a agressividade, desespero e hostilidade como sentimentos próprios do período, outros procuram mostrar esses reflexos de maneira sutil e introspectiva, porém não os atenuando. Entretanto, ambos os

---

[11] XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 53.
[12] Ibid., p. 55.
[13] XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 113.
[14] Ibid.

tipos revelam, cada um à sua maneira, o impacto da repressão militar transformando – direta ou indiretamente – as trajetórias de vidas de sujeitos históricos que vivenciaram o governo ditatorial e constituem-se como representações desses fatos que devem ser interrogadas e analisadas. Assim como os governos ditatoriais empregaram a propaganda, a censura e até o incentivo a produções de filmes ufanistas como meios de afirmação de seu regime, a oposição, entretanto, teve no cinema sempre um instrumento de luta e denúncia contra os crimes da ditadura, utilizando-o ainda como uma arma mais eficaz que os meios empregados por aqueles governos, já que o cinema também consegue atuar na construção da memória.

Em nosso primeiro capítulo procuramos traçar um perfil panorâmico do momento histórico em que se insere a representação feita em *Pra Frente Brasil*, amparados em textos de memorialistas e pesquisadores acadêmicos que relatam os fatos da ditadura militar sob um ângulo de militância de esquerda. Procuramos descrever o desenvolvimento da resistência armada civil contra a ditadura militar e a contra-ofensiva da repressão pelos órgãos de segurança do Estado, discutindo também a tortura como o instrumento utilizado para deter as organizações clandestinas empreendedoras da guerrilha e outros aspectos como o comportamento adotado pela classe média e o ufanismo. Também procuramos confrontar o discurso da militância esquerdista com o de pessoas que participaram como membros do governo militar , delineando como esses grupos ainda prosseguem numa luta pela apropriação da memória do período.

No segundo capítulo procuramos discutir os motivos da polêmica gerada em torno do filme, a partir de uma análise do contexto de seu lançamento - atentando para o que o filme pode nos dizer sobre seu tempo, que foi o início da década de 1980 - e a partir das recepções dos críticos. Um trabalho artístico sempre tem suas raízes na realidade à sua volta e a partir de um filme que busca representar um ou mais episódios passados, acaba-se analisando também as estruturas do seu tempo. Seu momento de construção foi marcado por uma transformação na atuação da censura, assim como pela transição política da ditadura para a democracia. Ressaltamos também nesse capítulo a trajetória pessoal e profissional do diretor Roberto Farias, por crermos que sua atuação como cineasta não se descolou de suas vivências políticas e experiências pessoais, refletindo diretamente no modo como o filme foi recebido pelos críticos.

No terceiro capítulo a dinâmica do texto segue pela apresentação do enredo do filme e dos personagens e por uma análise das opções da versão construída pelo diretor. Como já procuramos enfatizar, a análise de um filme para a compreensão de um

determinado momento histórico depende de uma atenção às especificidades de tal tipo de documento e de suas condições de produção. Dada a especificidade do filme enquanto documento, é necessário considerarmos as etapas, o contexto e as condições de sua produção, as intenções do roteirista, do diretor e do produtor e o perfil do público, ou seja, há várias características a serem analisadas em um mesmo objeto, para que possamos compreender sua historicidade.

No quarto e último capítulo procuramos descrever brevemente como, no início dos anos 1980, momento em que *Pra Frente* foi produzido e lançado, a Embrafilme caminha para sua dissolução e o cinema se apropria intensamente das lutas políticas em suas temáticas, refletindo as transformações econômicas e também políticas do momento da "abertura", pois esses fatores também nos pareceram importantes para dimensionarmos nosso objeto.

CAPÍTULO I

DO GOLPE AO "MILAGRE" (1964-1973): O CONTEXTO DA NARRATIVA DE PRA FRENTE BRASIL E UM BREVE BALANÇO DA MILITÂNCIA

1.1 - O GOLPE MILITAR, A LUTA ARMADA E A ORGANIZAÇÃO DA REPRESSÃO

O contexto histórico da narrativa do filme *Pra Frente Brasil* é marcado por temas que a película procurou resgatar através de uma forma própria de representação, surgida a partir do diálogo que o autor realizou com algumas fontes de pesquisa (reportagens de jornais do ano de 1970 e narrativas memorialísticas sobre o período), com seu próprio tempo, experiências pessoais e sua postura ideológica. Através do filme podemos visualizar temas como repressão, tortura, modernização conservadora e ufanismo. De todos os aspectos abordados, sem dúvida os mais importantes estão relacionados à conjuntura política e por isto são os que oferecem maiores possibilidades de rendimento interpretativo.

Pra Frente Brasil deve ser compreendido em um contexto de contradições sociais que caracterizaram a sociedade brasileira entre os anos 1964 e 1973, período que compreende a primeira metade da ditadura militar e que abarca um momento marcado pela ascensão política dos militares, pela organização de uma repressão sistemática às movimentações oposicionistas, pela emergência de uma oposição empenhada na luta armada contra o regime, e pelo "milagre" econômico. O período da ditadura militar foi marcado pela forte repressão a qualquer forma de oposição, mas também pelo surgimento de uma combativa reação, caracterizada pelos diversos movimentos de contestação ao regime.

Segundo Gorender[15], no campo político tradicional, as raízes do golpe que instalou a ditadura remontavam ao governo do presidente Jânio Quadros, que tomou posse em 31 de janeiro de 1961, pela União Democrática Nacional (UDN). Seu vice,

[15] GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas*. A esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

João Goulart, havia sido candidato pela chapa do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB). Os ministros nomeados por Jânio eram comprometidos com as empresas multinacionais e, por isso, nada foi feito que contrariasse os interesses desse setor. No entanto, Jânio condenou a invasão de Cuba pelos Estados Unidos, na crise da Baía dos Porcos, e reatou relações diplomáticas com o Leste Europeu, em plena Guerra Fria, tendo ainda condecorado o astronauta soviético Iúri Gagárin e o líder da revolução cubana Che Guevara. Essas ações despertaram a desconfiança e o descontentamento do governo norte-americano e dos setores internos ligados ao capital internacional. Ignorando também a influência dos partidos, Jânio perdeu o apoio político e renunciou em 28 de agosto do mesmo ano. Os ministros militares vetaram a posse do vice-presidente João Goulart, prevista na Constituição. Jango era herdeiro político de Getúlio Vargas e estava na China comunista quando Jânio renunciou. Depois de uma intensa mobilização popular, ele conseguiu tomar posse, mas teve que se submeter ao regime parlamentarista até 1963, quando o mesmo foi derrubado por um plebiscito onde a maioria da população brasileira votou pela volta do presidencialismo.

Em seu governo, Jango criou o projeto das reformas de base que propunha mudanças para as áreas eleitoral, administrativa, tributária, urbana, cambial, universitária e agrária, despertando uma maior aversão dos setores conservadores que as tomavam como uma ameaça à sua estabilidade. Tendo atraído a oposição de governadores, da imprensa, de oficiais militares do alto escalão e do clero, Jango sofreu o golpe militar, que começou na madrugada do dia 31 de março de 1964. Ele havia perdido o apoio da classe média e não soubera arregimentar a classe proletária para além da retórica. O governo de João Goulart parecia caminhar para um rompimento com o modelo dependente do país, o que poderia resultar numa ruptura significativa na ordem internacional, ameaçando a hegemonia de dominação do Estados Unidos sobre os países da América Latina. Por isso, ele sofreu um cerco internacional, que foi apoiado por setores internos de direita e pela classe média temerosa do comunismo. Sem bases de apoio para a resistência, Goulart fugiu então para o Rio Grande do Sul, o Congresso declarou sua deposição e empossou seu substituto legal, Ranieri Mazzilli, presidente da Câmara. Com a queda de Goulart e sua posterior retirada para o Uruguai, tomou o poder um Comando Supremo da Revolução, composto por militares e, em seguida, foi eleito para a substituição de Mazzilli o Marechal Castelo Branco, por um Congresso transformado pelas cassações advindas do primeiro ato institucional. Castelo Branco, na ocasião do golpe, era chefe do Estado-Maior do Exército e tornou-se em

poucos dias um dos líderes do movimento organizado pelos militares. Nos estados, as guarnições do Exército haviam aderido.

Segundo Chagas[16], os militares que assumiram o poder em 1964 pertenciam a diferentes facções das Forças Armadas. O grupo que articulou o golpe, liderado pelo General Castelo Branco, se comprometeu a reinstituir a democracia assim que as movimentações sociais e políticas esquerdistas estivessem controladas. Antes mesmo da posse de Castelo Branco, os ministros militares editaram o Ato Institucional nº 1 que suspendia temporariamente a imunidade parlamentar, as garantias constitucionais da estabilidade e a vitaliciedade, e permitiu a criação do Serviço Nacional de Informações (SNI), órgão de inteligência destinado a articular a repressão à oposição. Imediatamente após a tomada do poder houve ainda a cassação de centenas de deputados e suspensão de direitos políticos dos principais líderes da situação deposta. Em seguida, os partidos existentes foram extintos e as eleições presidenciais passaram a ser indiretas. Além das medidas citadas, após empossado Castelo realizou uma reforma tributária transferindo recursos dos governos estaduais para o federal; restringiu o crédito ao setor privado; adotou uma política de achatamento dos salários; estimulou a entrada de capital externo e a concentração de renda; prorrogou seu próprio mandato após ter fechado o Congresso Nacional e substituído-o por outro, que transformou em Assembléia Nacional Constituinte. A partir de Castelo, o cargo de Presidente da República foi ocupado ininterruptamente por mais outros quatro militares, até o ano de 1985, quando foi entregue novamente aos civis.

Ainda de acordo com Chagas[17], em 1965, obedecendo à premissa de retorno à normalidade pregada em 1964, o governo realizou eleições para governador em onze estados, mas vários candidatos da oposição foram impedidos de concorrer. Ainda assim políticos oposicionistas venceram em alguns estados, provocando uma crise nas Forças Armadas. Os militares mais radicais, chamados de "linha-dura", exigiram o cancelamento das eleições e substituição dos eleitos por interventores. A crise foi resolvida através de um acordo que permitiu a posse dos eleitos em troca da edição do Ato Institucional nº 2, que reduziu ainda mais os poderes do Legislativo e Judiciário. Mais adiante, em 1966, o Ato Institucional nº 3 transformou as eleições para governador em indiretas, instituiu a nomeação de prefeitos para as capitais e várias cidades foram

---

[16] CHAGAS, Carlos. *A Guerra das Estrelas*: Os bastidores das sucessões presidenciais. Porto Alegre: L&PM Editores, 1985.
[17] Ibid.

ocupadas por tropas do Exército. Apesar dessas medidas o grupo castelista, considerado ineficiente na repressão das movimentações esquerdistas, acabou sendo substituído por militares mais radicais e em 1967 assumiu a presidência do país o ministro da guerra, general Costa e Silva, representante do setor "linha-dura".

O golpe militar e os atos institucionais vieram amputar o ensaio de transformação social e política que poderia se desenvolver no governo de João Goulart, caso as reformas planejadas se concretizassem. Quando ocorreu o golpe militar, em 1964, foram abortadas grandes promessas do governo Jango. A própria esquerda política tradicional, representada pelo Partido Comunista, acreditava nas reformas propostas por João Goulart como um caminho para o fim do subdesenvolvimento e para sua própria chegada ao poder. O golpe pôs fim a essas ilusões. A partir dali entraram em cena organizações e entidades políticas que surgiram como reação ao governo militar.

No campo artístico os primeiros anos de governo militar foram especialmente marcantes, tendo se verificado um intenso engajamento político de esquerda, de artistas que debateram sobre o papel da arte no combate à ditadura. O movimento do Cinema Novo e o teatro – representado especialmente pelos grupos Arena e Oficina – assim como a literatura e a música, se inserem nessa tendência artística. Durante quase toda a década de 1960, nossa produção artística refletiu no campo cultural a efervescência social e política vigente, buscando um encontro com a realidade vivida pelo povo. A produção cultural persistiu atuante, nos campos do cinema, teatro e música, mas toda a ebulição cultural ali surgida foi sufocada em 1968, pela promulgação do Ato Institucional nº5 (AI-5), através da repressão e da censura instalada. Tanto a música quanto o teatro e o cinema passaram a recorrer às metáforas, na tentativa de driblarem os censores.

No campo educacional, o governo Castelo celebrou, através do ministério da Educação e Cultura, um dos acordos mais lesivos à soberania nacional, o MEC-USAID, com a agência de desenvolvimento cultural do governo americano, sob o pretexto de agilizar o ensino universitário brasileiro. Verbas, auxílios materiais e recursos para a contratação de professores foram prometidos, em troca da mudança de concepção da universidade brasileira, que deveria se transformar em mera matriz formadora de mão-de-obra e não mais se caracterizar como um centro de debates e de contestação de idéias, teorias e métodos impostos. Contra esse acordo e reclamando por mais vagas e melhores condições de ensino, o movimento estudantil irrompeu nas ruas. Inicialmente, os estudantes reclamavam do aumento das anuidades e taxas de matrícula, do custo da

alimentação nos restaurantes estudantis e por vagas para matrículas dos candidatos excedentes, aprovados nos vestibulares, mas impedidos de estudar por falta de vagas suficientes. Em junho de 1968 morreu o estudante secundarista Edson Luís, ferido em uma manifestação no restaurante Calabouço, no centro da cidade do Rio de Janeiro, em que houve reação policial. A morte sensibilizou não apenas os estudantes, mas amplos setores populares que engrossaram as movimentações estudantis nas ruas clamando não mais apenas por melhores condições de ensino, mas também pelo fim da ditadura. De estudantil o movimento passou a político e foi reunindo mais pessoas, conseguindo até o apoio da Igreja Católica.

Para Ridenti[18], ao serem abortadas pela repressão do AI-5, as oposições dos movimentos artístico e estudantil tornaram-se inviáveis e os setores sociais descontentes com o governo se viram impossibilitados de resistir pelas vias legais. Nesse quadro, muitos militantes de esquerda resolveram tentar uma resistência armada e fundaram diversos grupos como a VPR (Vanguarda Popular Revolucionaria) e a ALN (Aliança Libertadora Nacional), com o intuito de viabilizar a derrubada do governo. Com o objetivo de angariar recursos e armas para essa luta e de pressionar o governo a libertar companheiros detidos, esses grupos realizaram, entre 1968 e 1972, diversos assaltos a bancos e quartéis e seqüestro de chanceleres estrangeiros. No meio rural foram montadas as guerrilhas do Vale do Ribeira e do Araguaia, na tentativa de avançar com a revolução do campo para as cidades, vertente mais identificada com a teoria do foco irradiada com o sucesso da Revolução Cubana, de 1959.

Durante a década de 1960, a agitação estudantil havia se alastrado por todo o país e de todos os setores - artísticos, intelectuais, clérigos - da sociedade, surgiram focos de oposição à ditadura instalada à partir do golpe militar de 1964. No momento imediato após o golpe, o Partido Comunista, que acreditava na tomada do poder pelas vias institucionais, perdeu sua hegemonia dentro da esquerda. Dos vários rachas que o Partido sofreu, surgiram diversos agrupamentos nacionalistas e organizações políticas clandestinas que viam o enfrentamento armado como caminho para o fim do regime autoritário. A busca pela compreensão da opção pela luta armada, tomada pelos participantes dessas organizações requer uma atenção sobre como se formaram na

[18] RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora UNESP, 1993.

esquerda brasileira os ideais socialistas[19] e ainda uma análise teórico-metodológica das conjunturas econômica, social e política do período.

Os atos institucionais lançados a partir do golpe ampliaram a centralização do poder militar, buscando legitimar juridicamente as exigências políticas da classe governante. Em 1968, com a decretação do mais repressivo desses atos, o AI-5, os movimentos estudantil e artístico se desarticularam e muitos de seus militantes partiram para a luta clandestina. O AI-5 tornou as manifestações de oposição extremamente arriscadas, pois através de suas determinações, a repressão podia efetuar prisões sem mandado judicial. Esse ato representou a reafirmação da ditadura, "*um regime político no qual o governo se encontra monopolizado [...] por um reduzidíssimo grupo de pessoas que efetivamente detém o poder*".[20] A alternativa para a continuidade da resistência, para muitos, foi a luta armada. Para Konder, o processo de formação da resistência armada se deu porque:

> *Com a repressão desencadeada pela ditadura militar, os movimentos das organizações socialistas se aceleraram e a busca de novas formas de atuação se tornou mais nervosa. As decisões eram tomadas num clima tenso, dramático, que não deixava tempo para que as convicções se definissem com seriedade.*[21]

---

[19] As idéias socialistas no Brasil não se originaram da mesma forma como ocorreu nos países europeus. Essas idéias foram originalmente elaboradas nas sociedades européias, onde os socialistas tinham acompanhado de perto o avanço e também o agravamento dos problemas surgidos com a industrialização. Naquelas sociedades, a ideologia socialista ganhou espaço quando o liberalismo começou a ser considerado insatisfatório por setores cada vez mais amplos da sociedade. Portanto, aqui no Brasil, assim como em outros países da América Latina, o ideal socialista não poderia ter surgido pelos mesmos caminhos. Quando Marx e Engels publicaram o Manifesto Comunista, em 1848, aqui ainda existiam poucos intelectuais republicanos e estes eram influenciados pelas idéias democráticas européias. As idéias socialistas custavam a chegar por estarem expostas em livros importados e caros, e quando chegavam, não era fácil interpretá-las conhecendo uma realidade tão diferenciada daquela em que haviam se originado. Tal quadro começou a mudar quando, na passagem do século XIX para o século XX, o incipiente proletariado em formação no Brasil passou a absorver a experiência de trabalhadores estrangeiros, vindos para cá como imigrantes. Já nas primeiras décadas do século XX, os anarco-sindicalistas, influenciados pelas idéias anarquistas, assumiram o comando dos setores mais combativos do movimento operário brasileiro que se iniciava. Com as idéias socialistas desempenhando um papel significativo nas ainda modestas movimentações dos trabalhadores, elas atraíram o interesse de intelectuais que passaram a observar suas concepções. Assim, em março de 1922, foi criado o PCB (Partido Comunista Brasileiro), personificando a esquerda brasileira e constituído a partir de discussões de trabalhadores ex-anarquistas e intelectuais, que reviram suas posições anteriores e converteram-se ao leninismo soviético, num reflexo da recém ocorrida Revolução Russa. Quando ocorreu o golpe militar de 1964, entretanto, o PCB não foi capaz de organizar qualquer resistência, o que decepcionou muitos de seus militantes, que romperam com o Partido e se inclinaram para a luta armada. Os grupos de esquerda optantes pela resistência armada ao regime acreditavam que o país vivia uma crise econômica e política sem precedentes, resultante de sua trajetória histórica. (KONDER, Leandro. As *idéias socialistas no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Moderna, 1995).

[20] SPINDEL, Arnaldo. *O que são ditaduras.* São Paulo: Abril Cultural/Brasiliense, 1985, p. 7.

[21] KONDER, Leandro. *As idéias socialistas no Brasil.* 2. ed. São Paulo: Moderna, 1995, p. 58.

Assim, parece-nos que à oposição não restou tempo para uma análise profunda das possibilidades de sucesso da guerrilha.

O movimento estudantil foi um meio de concentração dos futuros quadros da guerrilha. Quando, dentro das faculdades e nas ruas, a organização estudantil entrou em refluxo com o afastamento de setores menos politizados, alguns estudantes começaram a se ligar diretamente às organizações clandestinas. Com o aumento da repressão, as formas tradicionais de militância – passeatas, assembléias, discursos em locais de concentração de operários – haviam se tornado muito difíceis e a única forma de dar continuidade a ela pareceu ser responder a violência repressiva com mais violência, o que fez surgir, em fins de 1968, a guerrilha urbana com ações de assaltos a bancos e roubos de armas e explosivos com o objetivo de se obter financiamento para a guerrilha e de se preparar a guerra contra a ditadura.

As primeiras ações guerrilheiras foram amplamente divulgadas pelos jornais. Havia, já nessa época, organizações de destaque atuando na guerrilha. A ALN, originada de um racha do PCB e comandada por um de seus ex-dirigentes, Carlos Marighella, optou pelo modelo revolucionário cubano – o foquismo ou a tomada da cidade através da formação de focos guerrilheiros no campo, com o aliciamento de camponeses. Suas ações, ocorridas principalmente nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro buscavam angariar fundos para o financiamento da guerrilha rural. Outro grande grupo era a VPR, formada por alguns ex-sargentos do Exército expurgados em 1964 e por membros do movimento operário da cidade de Osasco, em São Paulo. Geralmente, a formação dessas organizações havia se dado com a reunião de pessoas perseguidas desde 1964. Os optantes pela luta armada se viam freqüentemente numa situação contraditória, tendo que optar entre a clandestinidade e a vida familiar, o estudo e, em alguns casos, o trabalho. O rompimento com essa vida normal era necessário para manter a segurança contra o cerco policial.[22]

A primeira grande ação da guerrilha urbana foi o seqüestro do embaixador dos Estados Unidos, Charles Burke Elbrick, em setembro de 1969. Em troca de sua libertação, a repressão liberou 15 presos políticos que foram levados de avião para o México. O sucesso do seqüestro incentivou o movimento revolucionário, porém, logo em seguida, os suspeitos de terem participado da ação começaram a ser presos. A ressaca dessa ação acarretou num fechamento ainda maior do cerco contra a oposição e

[22] SIRKIS, Alfredo. *Os Carbonários* – Memórias da guerrilha perdida. 6. ed. São Paulo: Global, 1980.

a perda de simpatizantes da guerrilha, que ficaram temerosos da repressão. Ao seqüestro do embaixador norte-americano seguiu-se o do cônsul japonês Nobuo Okushi, em março de 1970, trocado por mais cinco presos. Em seguida, foram também seqüestrados o embaixador alemão Von Holleben – em plena Copa do Mundo de 1970 – e o embaixador suíço Giovanni Enrico Bucher, garantindo a libertação de mais 40 e 70 presos, respectivamente, que foram banidos do país pelo governo. Outra grande ação da luta armada no Brasil foi o roubo de um cofre com 2,5 milhões de dólares, em julho de 1969.[23] O dinheiro pertencia ao ex-governador do Estado de São Paulo, Adhemar de Barros, que havia falecido quatro meses antes e deixado parte de sua fortuna em poder de sua companheira Ana Guimol Benchimol Capriglione. A operação, preparada em seus mínimos detalhes, foi feita por um comando de 13 guerrilheiros da VAR-Palmares (Vanguarda Armada Revolucionária Palmares).

Além das organizações citadas, participaram da luta armada dezenas de outros grupos clandestinos com orientações diferentes quanto à forma que deveria assumir o processo revolucionário. Segundo Ridenti[24], a clandestinidade de seus membros era uma maneira de tentar escapar às perseguições e torturas da repressão militar. Tendo suas fotos estampadas em cartazes com o título "Terroristas Procurados", eles tinham que viver com codinomes e documentos falsos, em casas que eram denominadas "aparelhos".

O governo militar não tardou em organizar um aparato repressivo contra as organizações. Politicamente, o governo instalado em 1964 já havia cassado o registro de partidos políticos e cerceado liberdades individuais em nome da segurança nacional. Em 1968, através do AI- 5, ele acabou com dispositivos constitucionais - como *o Habeas Corpus*, que dava direito ao acusado de responder em liberdade -, dissolveu organizações classistas e mais uma vez fechou o Congresso Nacional. Após o golpe de 1964 já houve uma preocupação imediata em criar um órgão de informações eficiente, cuja ausência no governo Jango foi apontada como uma das principais contribuições para a vitória da conspiração militar. Assim, em junho de 1964 foi criado o SNI (Serviço Nacional de Informações) que, além de uma Agência Central e de agências regionais espalhadas pelo país, contava ainda com as DSIs (Divisões de Segurança Interna) em cada ministério e com assessorias em outros órgãos públicos. Além do SNI,

---

[23] VILLAMÉA, Luiza. A verdadeira história do cofre do Dr. Rui. *Isto É*. São Paulo, 21 jul. 1999, p. 46-51.

[24] RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira.* São Paulo: Editora UNESP, 1993.

em reação ao crescimento das movimentações sociais e preparando-se para a oposição armada, uma estrutura de guerra foi construída através da criação de um sistema repressivo organizado com o propósito de destruir qualquer oposição existente ao regime. Órgãos policiais, como os DOPS (Departamento de Ordem Política e Social), e mais tarde os DOI-CODI (Destacamento de Operações e Informações e Centro de Operações e Defesa Interna) foram legitimados para prenderem, torturarem e assassinarem em defesa da segurança nacional, poder também delegado à OBAN (Operação Bandeirantes)[25], órgão paralelo à estrutura policial oficial criado em São Paulo, dentro da unidade máxima do Exército daquele Estado, e tendo como diretor o delegado Sérgio Paranhos Fleury. A OBAN era mantida por empresários e reunia policiais civis, militares e federais dedicados ao combate da subversão, tendo rapidamente se espalhado por todos os estados. O trabalho dos sistemas de segurança tinha como alvos imediatos os inimigos ideológicos do regime, principalmente os adeptos da luta armada. Entretanto, seus procedimentos de controle atingiam também a sociedade civil. A repressão se voltou contra políticos, sindicalistas, estudantes, cônegos e outros cidadãos que foram submetidos a prisões, torturas e processos. Cada ministério militar contava ainda com seu órgão próprio de informações: o CIE (Centro de Informações do Exército); o CISA (Centro de Informações da Aeronáutica); e o CENIMAR (Centro de Informações da Marinha). Os CODIs (Centros de Operação e Defesa Interna), criados em 1970, eram compostos de representantes de todas as forças militares e da polícia. Entre as funções dos CODIs incluíam-se fazer o planejamento coordenado das medidas de defesa interna, inclusive as psicológicas, controlar e executar essas medidas, fazer a ligação com todos os órgãos de defesa interna e coordenar os meios a serem utilizados nas medidas de segurança. Subordinados aos CODIs estavam os DOIs (Destacamentos de Operações e Informações), também compostos por membros das três Forças Armadas e por policiais. Estes órgãos estavam ligados hierarquicamente ao comandante de cada Exército.

Analisando os depoimentos de alguns militares, percebemos que, ao final da década de 1960, com o início dos seqüestros e dos assaltos a bancos, para a grande maioria daqueles que possuíam papéis determinantes no governo, parecia não haver

[25]A Operação Bandeirantes (OBAN) foi criada em 29 de junho de 1969, por iniciativa conjunta do general Canavarro Pereira, comandante do II Exército, e da Secretaria de Segurança Pública do governo paulista Abreu Sodré. Tratava-se de uma entidade centralizadora de homens e materiais na luta contra-revolucionária e uma vez que não constava de nenhum organograma do serviço público, a OBAN tinha

outra saída a não ser livrar a pátria do iminente perigo comunista, e apenas eles - os militares - seriam capazes de tal empreitada:

> *É missão do Exército, das Forças Armadas, defender a Constituição, defender a ordem legal. Quando aparecem grupos querendo derrubar a ordem legal, não precisa haver ordem para contra-atacar. Já está implícito na missão. [...] Os grupos subversivos foram montados, organizaram-se, e começaram a atuar mesmo no final do governo Costa e Silva, começo do Médici. Foi então que começaram a botar as manguinhas de fora e nós tivemos que entrar duro em cima deles*.[26] (José Luiz Coelho Neto, subcomandante do Centro de Informações do Exército durante o governo Médici e agente do SNI no governo Geisel.)

Muitos militares teriam saído do Brasil, naquele momento, para receberem treinamento em outros países, onde adquiriram técnicas aperfeiçoadas para debelarem as organizações de esquerda:

> *A partir de 72 passamos a implementar processos mais inteligentes, fruto de estudos feitos no exterior por vários oficiais. A experiência dos outros nos permitiu ver que não se consegue acabar com movimentos subversivos através de interrogatórios que, além de inócuos, na maioria das vezes, eram desgastantes. [...] Verificamos que o trabalho teria sucesso somente na base de infiltrações*.[27] (Cyro Guedes Etchegoyen, atuou quando major no gabinete do ministro do Exército, general Orlando Geisel, na área de informações e contra-informações, entre 1970 a 1974.)

Países como os Estados Unidos e Inglaterra, tidos como paradigmas da democracia, e que seriam mais tarde, quando eclodiram as denúncias de tortura durante o governo militar, críticos severos da violação dos direitos humanos no Brasil, eram tidos como modelos para as práticas repressivas:

> *Os americanos ensinam, os ingleses são mestres em ensinar como se deve arrancar confissões sob pressão, sob tortura, de todas as formas*.[28] (Ivan de Souza Mendes, que permaneceu no gabinete do ministro do Exército, general Lira Tavares, durante todo o governo Costa e Silva, e no gabinete do general Ernesto Geisel, quando este era presidente da Petrobrás, ao longo do governo Médici.)

---

caráter extralegal, agindo através de métodos extremamente violentos. (GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas*. A esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada. 2 ed. São Paulo: Ática, 1987.)

[26] D'ARAÚJO, Maria Celina; SOARES, Gláucio Ary Dillon e CASTRO, Celso. *Os anos de chumbo*: A memória militar sobre a repressão. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994, p. 234.

[27] Ibid., p.117-118.

[28] Ibid., p. 175.

Externamente a organização da estrutura repressiva contava com um organizado sistema de intercâmbio entre os serviços de informações dos países latino-americanos[29]. Internamente, a Lei de Segurança Nacional, promulgada em 1967, pôs a subversão sob a alçada da Justiça Militar e também regulou a pena de morte para crimes políticos, que poderia ser comutada pelo presidente e executada pelo pelotão de fuzilamento das unidades militares onde o réu se encontrasse preso. A Justiça Militar estava organizada para servir de apoio à estrutura repressiva, recebendo a atribuição de julgar todos os crimes a ela relacionados, ou seja, todos aqueles caracterizados como realizados contra a segurança nacional.

Por volta de 1970, ano em que se passa a trama do filme *Pra Frente Brasil*, as ações dos guerrilheiros urbanos e rurais já se encontravam em declínio e se achava em curso o processo de liquidação terminal da esquerda armada, como resultado da ação do aparato repressivo governamental, principalmente através da utilização da tortura como meio de extermínio das organizações políticas clandestinas. A descrição dos instrumentos, técnicas de suplício e das formas com que eram aplicados é chocante.[30] Ao torturar, os agentes buscavam a degradação humana do preso, procurando humilhá-

---

[29] No Programa de Propostas da Primeira Reunião de Trabalho da Inteligência Nacional Chilena, de 1975, verificamos no texto introdutório do documento a idéia cultivada pelos órgãos de inteligência latino-americanos, de que a subversão não reconhecia fronteiras nacionais e tratava-se de uma guerra "psicopolítica". Diante de tal contexto, fazia-se necessário um intercâmbio de informações entre os países a fim de se combater a subversão, através das seguintes ações: estabelecimento de um banco de dados constituído de um arquivo centralizado de antecedentes pessoais e de organizações ligadas direta ou indiretamente à subversão, algo parecido com a Interpol de Paris, mas relacionado aos crimes de subversão, sendo que tal banco de dados deveria ser mantido, administrado e alimentado pelos serviços de segurança dos países interessados, de acordo com um regulamento de funcionamento aprovado pelos delegados representantes; manutenção de um sistema de comunicações que permitisse cumprir com os princípios de segurança de forma rápida na distribuição de informações, através, por exemplo, de transmissão por telex, criptografia, telefones com inversores de voz e correios; realização de reuniões de trabalho, para discussões sobre o aperfeiçoamento das formas de repressão. Segundo o documento podiam participar da reunião todos os países interessados, desde que não alinhados à idéias marxistas, e a sede da referida reunião seria a capital Santiago do Chile. (INTELIGÊNCIA NACIONAL CHILENA. Programa de propostas da primeira reunião de trabalho da Inteligência Nacional Chilena. Assunção, Paraguai, 1975. Centro de de Documentacion y Archivo do Poder Judicial da Republica del Paraguay.)

[30] Vejamos alguns dos principais modos e instrumentos de tortura utilizados:
- O "pau-de-arara": consistia numa barra de ferro que era atravessada entre os punhos atados e as dobras dos joelhos do torturado, que ficava pendurado de cabeça para baixo a alguns centímetros do solo;
- O choque elétrico: era dado através de dois fios ligados a partes variadas do corpo como os órgãos sexuais, ouvidos e língua;
- A geladeira: o preso era colocado nu em um local de proporções muito reduzidas com temperatura baixíssima, podendo ali permanecer por vários dias, escutando sons altamente estridentes;
- Insetos e animais: os torturadores usavam insetos e animais como baratas, cobras e cães, colocando-os em contato com os presos durante os interrogatórios.

Além destas, outras formas de tortura eram utilizadas durante os interrogatórios como o afogamento, a palmatória e torturas psicológicas. (ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. *BRASIL:* Nunca mais. Petrópolis: Vozes, 1985.)

lo ao máximo, tocando suas fraquezas físicas e psicológicas. Para torturar, usavam-se técnicas cientificamente aperfeiçoadas para causar o máximo de dor e sofrimento ao preso. Essas técnicas eram aprendidas pelos agentes da repressão em aulas de tortura onde se usavam os próprios presos como cobaias. A dinâmica dessas aulas também está representada em uma das cenas do filme, que comentaremos mais adiante.

O objetivo dos agentes da repressão militar que praticavam a tortura era retirar o máximo de informações do torturado. A maior parte das prisões e desmantelamento das organizações foi resultado de informações arrancadas durante sessões de tortura. Um dos casos exemplares de tortura foi a morte do militante Chael Charles Schreier, que dois dias após ser preso em uma ação policial, teve seu cadáver encontrado e sua morte anunciada no *Jornal do Brasil*, com a insinuação de que a mesma ocorrera em conseqüência de um ferimento que ele já apresentava na ocasião da prisão. Entretanto, a versão difundida por informes de outros presos foi a de que Chael fora torturado durante horas, ocasião em que o torturador pulou em cima de sua barriga com os dois pés, fazendo com que seus intestinos rompessem.[31] Outro triste caso de morte por questões relacionadas à tortura foi o de Tito de Alencar Lima, mais conhecido como Frei Tito, que morreu na França, onde estava exilado em 1974. Frei Tito cometera suicídio por não conseguir se livrar de traumas psicológicos advindos das torturas que sofreu quando esteve preso como subversivo no Brasil.

Pedro Corrêa Cabral, coronel da reserva e ex-capitão aviador que atuou no combate a grupos guerrilheiros na região do rio Araguaia, entre 1973 e 1975, narrou em seu livro de memórias[32] o prazer que alguns oficiais demonstravam quando estavam prestes a realizar mais uma sessão de tortura dos guerrilheiros que eram capturados, e descreveu o assassinato de vários desses guerrilheiros mortos após sessões de tortura e interrogatórios, até mesmo depois de colaborarem com os oficiais em suas ações. Cabral ressalta que isso ocorria sob uma tentativa de se esconder tais práticas do conhecimento público, naquela época e para a posteridade, a fim de se preservar a imagem do governo militar. Mesmo assim os aspectos da tortura repressiva foram amplamente revelados na pesquisa realizada pelo projeto Brasil: Nunca Mais em vários processos judiciais, que revelou quase uma centena de modos diferentes de tortura, mediante agressão física, pressão psicológica e utilização dos mais variados instrumentos, aplicados aos presos políticos brasileiros durante o governo ditatorial militar. E a repressão se dava também

---

[31] SIRKIS, Alfredo. *Os Carbonários* – Memórias da guerrilha perdida. 6. ed. São Paulo: Global, 1980.
[32] CABRAL, Pedro Corrêa. *Xambioá:* Guerrilha no Araguaia. Rio de Janeiro: Record, 1993.

ideologicamente na tentativa de desarticular as organizações optantes pela luta armada através de sua desmoralização perante a sociedade e perante seus próprios membros. A respeito disso Frei Betto escreveu:

> *Na tentativa de separar companheiros e de desmoralizar um perante o outro, a repressão sempre transfere a responsabilidade de seus atos para as suas vítimas. Se estudantes são espancados nas ruas, é porque exorbitaram em suas manifestações; se sindicalistas são presos numa greve, é porque deram caráter político ao movimento reivindicatório; se um militante morre na tortura, é porque matou-se em decorrência de desequilíbrio psíquico. [...] Lamentável é quando ela consegue interiorizar num companheiro a sua visão das coisas e a sua versão dos fatos*.[33]

E ainda ressaltou:

> *Para certos militares, todo réu é culpado, até prova em contrário – princípio emanado da Doutrina de Segurança Nacional. [...] Parte-se da idéia de que ninguém confessa os seus 'crimes', a menos que seja forçado a falar. E para isso só há um recurso: a tortura. A dor física, o pânico psíquico e o medo desencadeiam, no prisioneiro, o instinto de sobrevivência, sob ameaça de levá-lo a dizer ou assinar o que querem seus carrascos. Troca-se a dignidade pela preservação da vida*.[34]

A técnica da tortura psíquica ou ideológica consistia, além de outras formas, em separar os companheiros, a fim de debilitá-los e jogá-los uns contra os outros; em dar ao prisioneiro a impressão de que os órgãos de segurança não ignoravam nenhum detalhe de sua vida; e em interrogá-lo até a completa exaustão e perda total do domínio de seus sentidos, raciocínios e palavras.

Os aspectos dessa repressão pautada na tortura são explorados no filme *Pra Frente Brasil*, servindo como um dos fios condutores da narrativa. Com sua prática disseminada as organizações armadas oposicionistas foram sistematicamente desmanteladas, dando espaço para a continuidade da ditadura.

---

[33] BETTO, Frei. *Batismo de Sangue*: os dominicanos e a morte de Carlos Mariguella. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982, p. 100.
[34] Ibid., p. 229.

1.2 – O "MILAGRE" ECONÔMICO, A PROPAGANDA E A CENSURA CONSTROEM O UFANISMO

O aparelho repressivo, através do incentivo às delações e de torturas e assassinatos respaldados pelo Estado se mostrou um mecanismo eficaz no combate à resistência, rechaçando as organizações de esquerda até meados da década de 1970. Ao lado da política de repressão uma outra campanha era empreendida pelo Estado com o mesmo furor. Era a propaganda nacionalista ufanista, amparada na expansão da mídia televisiva, no "milagre" econômico, na censura, na construção de grandes obras representativas do desenvolvimento, e até mesmo no sucesso da seleção de futebol na Copa do Mundo de 1970.

O dinamismo da economia brasileira alcançado entre os anos 1969 e 1973 fez com que tal período passasse à História como os anos de "milagre" econômico, e o mesmo não pode ser explicado sem uma referência aos sacrifícios impostos à maioria da população do país, pois embora o Brasil tenha crescido no setor econômico e tenha havido a criação de empregos e uma rápida urbanização, a dívida externa também cresceu e a distribuição de renda não avançara no mesmo sentido desse crescimento. Entretanto, não podemos negar o desenvolvimento sem precedentes ocorrido no período, tanto na indústria quanto na agricultura. Segundo Furtado[35], no início do processo de desenvolvimento, sendo um sistema periférico, a economia brasileira dependia principalmente de fatores internos para crescer. Nosso setor industrial havia se constituído a partir da década de 1930, mas foi o modelo político populista de João Goulart que deixou uma herança significativa para a economia com a criação de um parque industrial sólido e de uma burguesia estabelecida já desde o governo de Juscelino Kubitschek (1956 a 1961), quando iniciou-se uma forte presença do capital estrangeiro na indústria nacional, levando à diversificação do mercado de consumo de bens duráveis e ao rápido crescimento da economia. No processo inicial de crescimento da indústria nacional, sem dúvida sempre coube ao Estado papel fundamental, tanto assumindo e reunindo os recursos financeiros necessários para empreendimentos de longo prazo, quanto financiando as vendas dos bens produzidos. Sobre esse aspecto os anos 1950 foram decisivos para a industrialização. Naqueles anos o Estado se empenhou fortemente em ampliar a base do sistema industrial, criando meios de atração do capital e das técnicas externas e, ao mesmo tempo, incentivando a indústria local

com subsídios consideráveis, avançando onde a iniciativa privada relutava. Em contrapartida, exigia uma progressiva nacionalização da produção, na tentativa de reduzir o conteúdo de insumos importados e de integrar o sistema industrial em função do mercado interno. No final daquela década, entretanto, o aumento considerável dos gastos públicos não reprodutivos que financiaram a construção de Brasília, reduziu a capacidade de incentivos do seu início, levando a uma queda das possibilidades de crescimento da atividade industrial.

Além das dificuldades financeiras para o empreendimento de uma efetiva industrialização, o Estado sempre enfrentou problemas estruturais, tais como a falta de hidrelétricas capazes de produzir energia suficiente e a desintegração das diferentes regiões do país. Para resolver estes problemas era necessário, por exemplo, integrar as regiões em um só mercado, com base no transporte rodoviário, o que exigia consideráveis investimentos. Atendendo a essa necessidade foram efetivados avanços na infra-estrutura e, em 1970, já durante o governo militar de Médici, anunciou-se a construção da rodovia Transamazônica – que entretanto não obteve sucesso nessa integração – e o Brasil e o Paraguai firmaram o acordo para construção da usina hidrelétrica de Itaipu.

Entretanto, apesar do crescimento industrial e do melhoramento da infra-estrutura, as empresas transnacionais com interesses no Brasil foram as principais beneficiadas pelas modificações institucionais introduzidas no país após o golpe de 1964. O crédito ao consumo e a ampliação da capacidade de importação favoreceu o consumo de bens duráveis. Nesse setor, a taxa média de crescimento anual entre 1967 e 1973 foi de 23,8 por cento, duplicando o ritmo de expansão da produção.[36] Mas esse crescimento se deu sem que houvessem aumentos significativos na capacidade de auto-transformação do sistema e, em contrapartida, "*a dívida externa, que em 1964 era da ordem de 3 bilhões de dólares, já se aproximava dos 13 bilhões em 1973*."[37] O coeficiente de importação do setor de bens de capital praticamente duplicou durante esse período, mas graças ao endividamento externo e não à capacidade interna de crescimento, como aponta Furtado:

> *No decênio compreendido entre 1964 e 1973, não obstante um considerável aumento do produto interno, não se assinala na*

---

[35] FURTADO, Celso. *O Brasil pós-milagre*. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
[36] Ibid.
[37] Ibid., p. 41.

> *economia brasileira nenhum ganho de autonomia na capacidade de autotransformação, nem tampouco qualquer reforço da aptidão da sociedade para autofinanciar o desenvolvimento.*[38]

Assim, o efeito social da política econômica implementada no período foi uma concentração de renda que, ao invés de estimular a poupança entre os seus beneficiários, significou apenas a transferência de recursos de consumidores de baixo nível de vida para os de rendas médias e altas, num modelo de desenvolvimento de caráter extremamente anti-social.

Mesmo com o aumento da desigualdade social, o quadro de crescimento rápido do "milagre" contribuiu para a estabilização do governo militar. Muitas vezes, historicamente se constróem impressões que se vinculam a países, conferindo-lhes personalidade. Assim, quando pensamos em Estados Unidos, somos remetidos à idéia de poder e, ao contrário, quando pensamos em África, somos levados à idéia de exploração e sofrimento. O mesmo ocorreu com o Brasil no período de 1969 a 1973, quando, diante do quadro do chamado "milagre" econômico, muitas pessoas o identificaram como o país do futuro. Esta associação não ocorreu por acaso e se fundamentou em dados efetivos, porém filtrados pela subjetividade de quem produziu essa idéia – o próprio governo -, utilizada para dissimular as intenções e esconder defeitos como a falta de democracia e a tortura. O instrumento mais utilizado pelo governo militar para a introdução desse otimismo alienante na sociedade foi a propaganda por ele implementada. Para a construção da idéia de país destinado ao progresso, a propaganda foi utilizada como ferramenta de manipulação ideológica que surgiu como uma reação da ditadura a movimentos sociais mobilizadores, buscando neutralizar tais movimentos. Mas a propaganda política militar não foi uma simples reação aos movimentos contestatórios da sociedade à ditadura, mas ergueu-se sobre um ponto de vista doutrinário que vinha tentando se impor desde o golpe, e que parecia indispensável para a difusão de uma imagem positiva de seus governos e para o desvio da atenção da maioria da população dos aspectos negativos do regime.

A criação de um sistema de propaganda da ditadura militar se deu no primeiro ano do governo Costa e Silva, em 1967, quando já havia uma preocupação com a manipulação da opinião pública, pois o regime vinha sofrendo críticas que o estavam tornando impopular. Mas admitir esse objetivo certamente causaria desconforto e

---

[38] FURTADO, Celso. *O Brasil pós-milagre*. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 43.

lembraria as experiências dos sistemas de propaganda das ditaduras nazi-fascistas, com as quais a brasileira não queria ser identificada. Isso pode servir como explicação para o fato da AERP (Assessoria Especial de Relações Públicas) ter sido criada como uma assessoria e não como serviço nacional[39], com o objetivo declarado de motivar a vontade coletiva para o esforço nacional de desenvolvimento.

Desde o golpe de 1964, os militares passavam uma imagem soturna, marcada pela sisudez, que foi amplamente divulgada pela imprensa. Num primeiro momento, essa imagem pode até ter remetido à idéias de segurança e ordem, para aqueles setores que os apoiavam. Mas, com o transcorrer do processo chamado de revolucionário pelos próprios militares, episódios sombrios como as cassações, as decretações de banimento e da pena de morte e as denúncias de torturas, acabaram por despertar a sensação de excesso. Com tal imagem, era difícil atrair simpatizantes que se identificassem como solidários a um regime que inspirava temor e transparecia o uso da força. Provavelmente a percepção dessa degenerescência foi um dos motes da criação da AERP e da busca por uma forma de propaganda que não parecesse oficial e que estabelecesse em novos moldes a relação entre o governo e a sociedade. O contato entre as autoridades militares e a sociedade durante a ditadura foi marcado pela instabilidade sócio-política, muito diferente daquele estabelecido pelos governos anteriores de Getúlio Vargas ou Juscelino Kubitschek. Com poucas exceções presentes em momentos raros de euforia durante os anos do "milagre" e principalmente na conquista da Copa do Mundo, durante o governo Médici, as aparições dos governos militares sempre foram carentes de calor popular. Segundo Fico[40], na posse desse presidente, por exemplo, uma ocasião que comumente contava com a presença de um grande número de populares, a Praça dos Três Poderes em Brasília estava praticamente vazia.

Em 1971 o lançamento de um plano global de comunicação social[41] divulgou os objetivos da propaganda governamental, que seriam: mobilizar a juventude, fortalecer o caráter nacional, estimular o amor à pátria, a coesão familiar, a confiança no governo e a dedicação ao trabalho, e ainda atenuar as divergências que sofria a imagem do país no exterior. A ditadura buscava uma possibilidade de fazer propaganda sem que tal empreendimento assumisse uma postura explícita de veículo enaltecedor do regime,

---

[39] A AERP foi criada através do Decreto nº 62.119, de 15 de janeiro de 1968.

[40] FICO, Carlos . *Reinventando o otimismo*: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil (1969-1977). Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997.

[41] OCTÁVIO Costa diz que a AERP não pretende ser o antigo DIP e nem mudar opiniões. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 abr. 1970. Primeiro Caderno, p. 3.

o que certamente encontraria rejeição popular. Embora se tratasse de um governo ditatorial, ele não queria ser interpretado de tal modo. Certamente foi também essa pretensão que levou os militares a realizarem eleições e troca de presidentes, na tentativa de dar uma aparência de legitimidade a seu poder. A idéia era fazer uma propaganda não política, mas baseada em valores morais que visavam a utilidade pública e que assim pretendia se passar por inofensiva, dirigida para o interesse comunitário e para a formação de uma consciência nacional fundada em valores éticos e morais. Tentar construir uma imagem positiva e popular em torno de um governante foi sempre um traço marcante de qualquer propaganda oficial. Mas os militares brasileiros negavam essa preocupação em patrocinar um culto à personalidade como nos modelos clássicos. Buscaram então uma regeneração dessa imagem na tentativa de projetarem uma imagem de líder que não cortejava a opinião pública, buscando-a por merecimento através do trabalho em prol do desenvolvimento do país, pretendendo criar uma imagem de homem digno, diferente dos políticos comuns, e que agia com prudência e seriedade. Conseguindo o apoio da população, os governos militares teriam enfim a legitimidade que as eleições indiretas e manipuladas não podiam lhes oferecer.

A propaganda levada a cabo pela ditadura visava construir uma realidade que o regime pretendia difundir e que era a imagem que esse regime tinha de si mesmo. Sua preocupação era formar um novo padrão de comportamento social - compatível com um nível de desenvolvimento econômico que desejavam - sugerindo que a recompensa para esse comportamento compensaria o esforço de seguir certas regras de conduta e civilidade supostamente fundamentais para a segurança nacional, mas principalmente para sua manutenção no poder.

Durante os governos militares a preocupação com a identidade foi obsessiva e foi através da sua ótica que os valores ideais ao brasileiro se expressaram pela imprensa, em propagandas veiculadas pela televisão ou através da distribuição de adesivos. Na imprensa escrita, foi marcante na época de Médici a atenção dada à arquitetura futurista de Brasília, ao desenvolvimento das metrópoles Rio de Janeiro e São Paulo, às riquezas naturais da Amazônia, ao sucesso futebolístico do país e ao avanço das telecomunicações. Acreditamos que o trabalho de construção da idéia de otimismo através desses enfoques, feito pela ditadura, baseou-se numa tendência preexistente, pois a idéia do Brasil como um país destinado ao sucesso não se constituiu originalmente com os militares, mas eles apenas a resgataram num vasto material histórico. Corrigir defeitos, trabalhar contra uma suposta crise moral e pela formação de

uma imagem positiva do Brasil foram temas recorrentes na trajetória histórica brasileira e que, recebendo novos significados na propaganda militar, assumiram características particulares. Sempre se verificou no país um estado de tensão entre as noções de atraso e progresso, arcaico e moderno, riquezas naturais e desenvolvimento industrial. A notável abundância de recursos naturais sempre chamou a atenção de poetas, políticos e analistas que previam para o país um futuro de glórias. Um sem número de poemas, músicas e textos registraram ao longa da História tais perspectivas, mas em nenhum momento houve indícios materiais tão concretos da possibilidade de inserção do Brasil no grupo dos países considerados desenvolvidos quanto nos anos do governo Médici. Não é difícil então compreender porque o contexto do "milagre" econômico foi propício ao desenvolvimento das idéias que os militares queriam transmitir. Seu sucesso foi amparado pela estabilização econômica, meta por tanto tempo perseguida e afinal atingida em seu governo, ainda que provisoriamente. Os militares e seus partidários projetaram no futuro um quadro de êxito e assim conseguiram sua aceitação por um público acostumado à idéia de que a capacidade de superar obstáculos é traço comum da brasilidade. Outro dado útil para a propaganda política foi a idéia da paisagem natural brasileira como sinônimo de fonte potencial de riquezas, o que sempre contribuiu para a construção de uma leitura positiva sobre o país e negativa sobre os pessimistas que, num país com tantos motivos para ser fadado ao sucesso só podiam ser impatrióticos. No mesmo contexto, a construção de obras faraônicas como a ponte Rio-Niterói e a rodovia Transamazônica aspiravam colocar o país entre os maiores construtores do mundo. Milhares de imagens de canteiros de obras de construção de usinas e estradas eram divulgadas na imprensa, colaborando com a construção da idéia de otimismo, pautada no discurso sobre o combate à inflação, à corrupção e à subversão.

A idéia de "milagre" econômico sempre foi controvertida. A oposição e muitos analistas econômicos buscaram, desde o início, apontar à sociedade o seu caráter ilusório, mas foram impedidos pela censura. Apesar disso, o período do "milagre" coincidiu com uma trajetória de modernização desenvolvimentista que havia atraído a classe média e as elites desde a década de 1950, com o alargamento das possibilidades de consumo conferidas a esses grupos. Situar o Brasil entre as grandes potências sempre foi um desejo das elites nacionais. Baseando-se nesse princípio, os governos militares divulgavam como um dos seus principais objetivos realizar esse desejo, uma idéia otimista que consolidou-se como meta plausível durante os anos do "milagre". Parecia haver por parte do governo, uma crença profunda na capacidade de avaliação e

planejamento de seus próprios economistas. Auxiliado por esses burocratas, seu papel seria cumprir uma missão civilizadora de construção de uma nova e próspera realidade política, moral e econômica para o país. Mas essa idéia de que os militares estavam imbuídos da missão de sanar a crise moral que assolava o país, era na verdade uma forma de isolarem os problemas reais enfrentados em seu contexto político e de justificarem a concentração de poder em suas mãos.

Uma das idéias principais que nortearam a propaganda durante a ditadura militar foi a suposição de que algumas alterações precisavam ser feitas para que o objetivo do desenvolvimento fosse alcançado. E como se tratava de buscar um futuro certo, esses sacrifícios exigidos eram justificáveis. As tais alterações eram tidas como indispensáveis à transformação do Brasil em grande potência. Tais sacrifícios nunca eram claramente identificados na propaganda, se apresentando implícitos em mensagens que pregavam o cultivo de valores como solidariedade, a cooperação, a união familiar, etc., mas certamente se referiam às restrições políticas e econômicas (as primeiras impostas a todos e as segundas à parcela mais pobre da população) mantidas pela ditadura. Essas restrições eram tidas como necessárias para o sucesso do combate à inflação e da instauração da credibilidade externa. Tais empreendimentos requeriam ainda a instalação de um clima de estabilidade e ordem, somente possível com a dedicação de todos ao trabalho e uma forte confiança no futuro e no governo. Assim as diretrizes explícitas da propaganda da ditadura eram, principalmente, o cultivo do respeito à ordem moral; o fortalecimento da nacionalidade e do amor à pátria (forma de se combater o comunismo como uma ideologia estrangeira); a coesão familiar; e a dignificação do trabalho. Tal ênfase esteve constantemente presente no discurso dos militares, como demonstra trecho de reportagem do Jornal do Brasil que cita declaração do general Octávio Costa, que chefiou a AERP durante o governo Médici: "*Existe no Brasil de nossos dias um modelo vitorioso de desenvolvimento que interessa ao mundo comunista contestar para que não sirva de exemplo a outras nações.*"[42] Percebe-se aí a tentativa de associação da defesa do "milagre" à defesa do regime ditatorial, necessário para o combate à ameaça comunista.

Por coincidir com um período de modernização dos meios de comunicação de massa no país, a propaganda política do regime militar não se amparou basicamente em jornais e revistas, mas na televisão como seu suporte principal, veículo que era uma

[42] OTÁVIO Costa diz que a AERP obteve entendimento entre o povo e o governo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 jul. 1971. Primeiro Caderno, p. 4.

novidade na época e cujas mensagens se baseiam em imagens. Então, os ideólogos dessa propaganda tiveram que se adaptar às regras do veículo. Mas já havia uma percepção clara do poder das imagens, devido à presença marcante da fotografia nos veículos de imprensa do país desde a década de 1920. Os primeiros filmes dessa propaganda foram veiculados no início de 1970 e começaram a chamar a atenção em março do mesmo ano, quando um deles mostrava um gol do jogador da seleção Tostão, na Copa do Mundo, ao mesmo tempo em que o locutor dizia que tanto na vida quanto no futebol, o sucesso do conjunto dependia do esforço individual. Mas a maioria dos filmes tratava de questões comuns do cotidiano dos brasileiros como a vida em família e o trabalho. Por trás de uma fachada aparentemente apolítica, havia mensagens sutis que não se baseavam em discursos ou programas de partido, mas em recursos alegóricos e figurados, bem adaptados à linguagem televisiva. A comunicação social estava preocupada, na verdade, com a criação de um clima de estabilidade e ordem num país abalado pela luta de guerrilhas, induzindo o telespectador a identificar como desajustados aqueles que não vislumbravam o mesmo futuro de sucesso previsto pelo governo, mas principalmente tentando fazer transparecer um clima de paz. Infelizmente, a análise histórica revela muito pouco das múltiplas recepções que devem ter tido essa propaganda.

Um dos mais marcantes exemplos da propaganda governamental militar foi o emprego do slogan “Brasil: ame-o ou deixe-o”, divulgado pela OBAN, que também era o órgão responsável pela ida de guerrilheiros presos à televisão, para dizerem, sob pressão, que se sentiam arrependidos de suas ações, uma outra forma de uso da televisão como instrumento de repressão da luta armada contra a ditadura. Os dizeres do slogan, uma versão do original americano “Love it or leave it”, eram radicais e fugiam aos princípios da sutileza pregada pela AERP. Embora provavelmente nem toda a população fosse envolvida por essa propaganda, a mobilização pelo otimismo possuía uma forte atração que, aliada a outros fatores, como o desenvolvimento econômico momentâneo, contribuiu para que até pessoas presumivelmente críticas tenham sido cooptadas pela crença de que um futuro promissor estava se tornando real.

O General Médici governou num período de grandes obras (1969-1973), de crescimento do consumo e da vitória do futebol nacional na Copa do Mundo. A respeito desse contexto o jornalista Carlos Chagas, que foi assessor de imprensa do governo Costa e Silva, comentou:

> *O país é todo euforia, proselitismo, fanfarronice. Somos a potência emergente do ano 2000, a ilha de paz e de tranqüilidade incrustada num mundo conturbado. Médici comenta sua satisfação ao ver que, todas as noites, chegando cansado do trabalho e ligando a televisão, o noticiário do exterior só mostra greves, atos de terrorismo, violência e confusão, enquanto o noticiário nacional apresenta inaugurações de grandes obras, oportunidades abertas a todos, o povo trabalhando e feliz. Mentira. [...] O presidente não chegava em casa cansado do trabalho, pois pouco trabalhava. [...] Depois, porque o noticiário nacional não mostrava greves, violência, protestos e miséria simplesmente por causa da censura.*[43]

Durante o governo Médici também os problemas fundamentais continuaram e até se ampliaram, como a fome, a miséria e as doenças, e a dependência estrangeira aumentou consideravelmente, mas tais fatores não chegavam facilmente ao conhecimento popular, impedidos pela censura à imprensa, que havia sido instalada desde o golpe.

As fórmulas já citadas que levaram à construção do ufanismo ocultaram ou disfarçaram a existência de contradições, a serviço dos interesses da classe dominante. Ao invés de dar visibilidade e transparência às estruturas do governo, a propaganda institucionalizada servia para ocultar seus atos. Naquele momento, ter um posicionamento político ou ideológico diferente do que era admitido pelos militares era estar sujeito à repressão violenta, o que efetivamente se deu contra os opositores mais radicais. Nesse contexto, várias vezes se veiculou uma visão homogênea do país, onde todos os sacrifícios se justificavam pela perspectiva de um futuro promissor. Os episódios da conquista da Copa do Mundo, em 1970, e do campeonato mundial de Fórmula 1, em 1972, certamente serviram como confirmadores das previsões da propaganda política militar acerca do destino de desenvolvimento do Brasil. Mas se durante algum tempo haveria fatos que facilitariam os projetos da AERP, ao final do "milagre", em 1973 já se apresentavam os fracassos da política econômica com a inflação e a crise mundial do petróleo, e a idéia de otimismo e do Brasil como grande potência foi sendo pouco a pouco abandonada.

---

[43] CHAGAS, Carlos. *A Guerra das Estrelas*: Os bastidores das sucessões presidenciais. Porto Alegre: L&PM Editores, 1985, p. 204.

1.3 - O UFANISMO E O COMPORTAMENTO DA CLASSE MÉDIA

Herbert Marcuse, em Contra-Revolução e Revolta[44], tomando como parâmetro a sociedade norte-americana, discutiu a derrota revolucionária das esquerdas durante a década de 1960 e as bases pelas quais o mundo ocidental iria se redimensionar a partir daquele momento. O filósofo viu aqueles anos como de grande potencialidade revolucionária, enxergando ali possibilidades de transformações radicais. Mas segundo Marcuse, os setores da esquerda norte-americana daquele período não possuíam uma ideologia definida, marxista ou socialista, e não consideravam a classe trabalhadora como força potencialmente revolucionária. Nos Estados Unidos, a luta das esquerdas foi empreendida naquele momento contra uma sociedade democrática e desenvolvida economicamente, mais atraente para uma sociedade conservadora e estável do que a imprevisibilidade do socialismo, e por este motivo foi fadada ao fracasso. Para Marcuse, o fracasso da esquerda norte-americana se deu porque ela não foi capaz de mudar a consciência das pessoas, isto é, sua maneira de pensar e ver o mundo. Para ele, o processo revolucionário implicaria numa necessária mudança da lógica capitalista que estava bastante introjetada naquela sociedade, até mesmo nos setores menos privilegiados. Marcuse fez também uma contraposição à interpretação da esquerda ortodoxa que só qualificava como revolucionárias pessoas diretamente envolvidas no processo de trabalho. A classe operária estava de tal modo integrada ao modo de produção capitalista, que já havia absorvido seus valores e criado uma consciência anti-revolucionária. É marcante nas sociedades capitalistas desenvolvidas o predomínio de uma consciência anti-revolucionária devido aos benefícios que lhes são conferidos nesse sistema. Em termos mundiais, o que se pode observar é que, com o aumento da produção dentro dos moldes do sistema capitalista, também ocorre uma maior intensificação do trabalho alienado e um aumento constante da competitividade, perpetuando o alto padrão de vida de alguns e aumentando assustadoramente o empobrecimento da maior parte da população mundial, que porém ainda luta por se enquadrar no estilo de vida burguês e passa ao longe de uma consciência revolucionária socialista. Aí encontra-se um paradoxo quanto à concepção revolucionária de Marx, que encontrava na classe operária a vanguarda do movimento transformador da sociedade. Com o desenvolvimento cada vez maior da industrialização e tecnologias, a excessiva

---

[44] MARCUSE, H. *Contra-Revolução e Revolta*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

produção de artigos diversos garante imagens de um mundo de facilidades, satisfação, deleite e conforto causados pelo trabalho alienante. Todas essas qualidades, antes privilégios das classes abastadas, com o desenvolvimento industrial tornam-se acessíveis às massas que, carentes de uma conscientização das formas de exploração e opressão empregadas pelo sistema vigente, têm um cotidiano distante de revoltas políticas.

No Brasil, no mesmo momento histórico, civilização do automóvel e civilização da televisão em cores podiam ser nomes bastante adequados para denominarmos a sociedade brasileira que vivenciava o período do "milagre" econômico, especialmente a classe média. Aquele momento trouxera benefícios econômicos inéditos, apesar de transitórios. O avanço da industrialização e das facilidades de crédito impulsionaram o consumismo, beneficiando principalmente a classe média. Esse avanço, aliado à repressão da censura levou grande parte da sociedade a um sentimento de satisfação com o sistema político vigente. Dessa forma, naquele momento a ditadura pôde reprimir violentamente os movimentos de contestação armada sem enfrentar grande crítica social. Em tal contexto, a maior parte da sociedade preferia se manter alheia às perseguições, torturas e assassinatos realizados pelo governo contra os seus opositores que lutavam, geralmente, pela derrubada do governo militar e instalação de um governo socialista. Em uma sociedade atraída por um desenvolvimento capitalista que prometia colocar o Brasil numa posição de destaque internacional, não havia um espaço favorável à divulgação das idéias socialistas revolucionárias. A ideologia revolucionária só conseguira arregimentar um estreito grupo constituído essencialmente por estudantes, intelectuais e artistas, setores tradicionalmente críticos da sociedade de consumo e do trabalho alienante e os mais atingidos pelo regime ditatorial em suas realidades cotidianas[45].

Na intenção de combater a ideologia comunista e não apenas os militantes de esquerda, o governo militar procurava mostrar que o comunismo era menos interessante para o país do que o crescimento capitalista. O ano de 1970 foi particularmente propício para esse empreendimento, quando a seleção brasileira de futebol conquistou o

[45] No estado de ditadura implantando a partir de 1964, sem generalizações, parece-nos que setores que se colocaram num engajamento oposicionista foram principalmente aqueles que, de alguma forma, se sentiram atingidos em suas realidades cotidianas, pois a censura dificultava sobremaneira o trabalho de alguns artistas e intelectuais - para os quais a liberdade de expressão era inerente às suas produções -, e políticos de partidos considerados esquerdistas também tiveram suas carreiras sumariamente prejudicadas. Este pensamento, entretanto, não pretende ser injusto com alguns que se tornaram oposição lutando exclusivamente em defesa de suas próprias ideologias.

tricampeonato mundial. Sob as benesses das conquistas esportivas, do “milagre” e da emergência de uma fase de desenvolvimento sem precedentes, o governo militar defendeu o sistema capitalista através de uma contra-revolução interna e, a partir dessa postura, foi desencadeada uma fortíssima repressão sobre os seus opositores com o intuito de afastar a ameaça comunista. A partir da ameaça dos grupos armados, a contra-revolução foi organizada para enfrentar aquela que seria a mais radical de todas as oposições.

Através do progresso tecnológico e das reformas internas, o poder de compra da classe média foi aumentado e isso contribuiu para a diminuição do potencial revolucionário da sociedade e para a criação de um certo sentimento de indiferença à repressão, vista por muitos como necessária para a defesa do país contra o comunismo ou mesmo como semelhante - e não pior - que aquela que os grupos oposicionistas armados pretendiam implantar.

1.4 – UM BREVE BALANÇO DAS VERSÕES DA HISTORIOGRAFIA, DOS MILITANTES E DOS MILITARES

Assim como ocorreu com *Pra Frente Brasil* na época em que foi lançado, qualquer discussão sobre o período da ditadura militar brasileira é um exercício delicado, pois lida-se com o cerne de memórias de um dos temas mais sensíveis e polêmicos na História do país. Há versões fragmentadas e controversas sobre o período, presentes nos discursos memorialísticos das esquerdas, em depoimentos de ex-militares e em estudos acadêmicos, muitas vezes invocadas para apoiar posicionamentos políticos.

Fontes orais são precárias por sua característica subjetividade e, assim como outras fontes de pesquisa, podem induzir a erros factuais e principalmente interpretativos. Ainda assim, são fontes imprescindíveis numa pesquisa sobre fatos dos quais alguns participantes ainda sobrevivem. Por isso, os depoimentos de pessoas que participaram, tanto da repressão institucionalizada quanto das organizações clandestinas optantes pela resistência armada, mostram a natureza dos discursos desses grupos, que se constituem como os principais instrumentos de defesa e ataque numa disputa de memórias que se instalou no país desde o fim da ditadura militar. Dentro do próprio

grupo militar há diversidade de opiniões - porém, a diversidade nos discursos aumenta ainda mais quando comparadas com abordagens de outros grupos -, mas um aspecto homogeneizador é a predisposição em afirmar que o passado não deve ser mais discutido. A exemplo da memória de qualquer grupo, a dos militares também foi formada num processo seletivo e omissor. Há um outro ponto comum em seus depoimentos, que é a idéia da existência de uma guerra, naquela época, desencadeada pela esquerda contra o governo, com intenção de instalar no país um Estado comunista, e que gerou a necessidade de reação em defesa desse governo. Mais outro ainda é uma menção de que os militares foram injustiçados pela sociedade, cuja opinião pública foi formada por uma imprensa que não se prestou a esclarecer quanto à atuação das Forças Armadas durante a repressão. Suas versões demonstram uma revolta com o fato de terem sido derrotados numa luta pela construção da memória do período, o que se revela uma exceção à regra de que costuma prevalecer historicamente a versão dos vencedores. Entretanto, esse rancor dos militares e a corrente disputa pela memória contribui para que muitos aspectos relacionados à atuação dos órgãos de repressão e mesmo das organizações de esquerda permaneçam obscuros. Os militares não mencionam que violaram a Constituição através de reformas desencadeadas por um golpe de Estado, e que também restringiram os canais de expressão instituindo a censura antes mesmo do início das ações armadas pelos grupos de esquerda. Para explicarem tais fatos, recorrem geralmente à justificativa de que se tratava de um regime de exceção, e por isso legitimador de medidas autoritárias. Tal justificativa é usada também para o uso da tortura, banalizada nesses depoimentos como apenas mais uma das várias iniciativas necessárias na guerra contra a subversão. Para alguns, ela nem sequer existiu, sendo citada como uma invenção da esquerda para justificar seu comportamento delator. E mesmo quando admitida sua existência, ela aparece como incipiente e resultante do descontrole inevitável de membros de baixo escalão das Forças Armadas, como efeito comum de uma guerra e nunca como prática institucionalizada.

Abaixo encontram-se alguns trechos de depoimentos que discutem a responsabilidade sobre a violência da guerrilha e sobre a repressão, ressaltando o aspecto da tortura praticada contra os presos políticos no período, para exemplificarmos a disputa entre as versões contadas por militares e oposicionistas. Inicialmente, vejamos o discurso dos militares:

Interrogatório é a coisa mais crucial que existe. A mais difícil. Porque é preciso tirar informações de um camarada que não quer dizer. [...] Quando se tem tempo, há os métodos psicológicos, sala escura, essas coisas todas, que funcionam. Mas quando não se tem, ou se desiste do interrogatório, ou se aplicam métodos violentos. [...] Eu acreditava que, para as informações imediatas, era preciso uma certa dose, pelo menos, de tortura psicológica. [...] Na minha opinião, pelo menos, o responsável era o presidente da República. Porque, de acordo com os regulamentos militares, o chefe é responsável por tudo o que acontece ou deixa de acontecer na unidade sob o seu comando. [...]
O comandante-em-chefe das Forças Armadas é o presidente da República.[46] (Adyr Fiúza de Castro, que chefiou a Divisão de Informações do Gabinete do ministro da Guerra entre 1965 e 1969, e foi um dos criadores do CIE e ainda, entre 1972 e 1974, chefiou o CODI.)

O objetivo da Revolução não era durar vinte anos. Agora, quando começou a luta armada, a revolta armada contra a Revolução, a coisa mudou de figura. Foi isso que nos fez mudar. [...] Não havia liberdade, porque eles queriam um excesso de liberdade. [...] Quem nos pôs no governo? O povo. [...] Quem nos levou foi o povo. O povo foi na frente e nós o seguimos. Não há dúvida: sem povo não se faz nada. [...] Ele [Médici] fez duas ou três reuniões com o pessoal de segurança. Aí entravam os ministros militares, o Ministério todo, dizendo que se devia aceitar a existência de uma guerra, na qual se mata ou se morre dos dois lados. Mas ele dizia: "Não aceito tortura, nem que se maltrate ou se mate preso. Não aceito de jeito nenhum." Na luta armada, sim. [...] Mas nunca mandou torturar, nunca mandou matar. [...] Quem não pegou em armas contra o governo não foi molestado – talvez um ou outro tenha sido, indiretamente. Talvez. Mas não era o nosso propósito.[47] (Carlos Alberto da Fontoura, que em 1969 foi nomeado chefe do SNI.)

Talvez o AI-5 pudesse ter sido um pouco mais brando. Mas, em princípio, foi necessário. Porque a repressão tinha que ter certos meios. É como um estado de guerra. O estado de guerra é um estado de exceção. [...] Hoje, tudo isso acabou. Mas naquela época havia a exaltação do problema da guerra fria, aquele anticomunismo exaltado. Em todas as correntes de opinião há os exaltados, os que se exacerbam. Isso é inevitável, tanto de um lado como do outro.[48] (Deoclecio Lima de Siqueira, que entre 1967 e 1970 comandou a ECEMAR (Escola de Comando e Estado-Maior da Aeronáutica) e em 1971 chefiou a Comissão de Estudos Relativos à Navegação Aérea Internacional.)

Eu realmente não posso afirmar que não houve torturas, [...] mas estávamos em estado de guerra. Então, é muito difícil impedir o sujeito de fazer determinada coisa.[49] (Enio dos Santos Pinheiro, que durante o governo Costa e Silva, organizou a Agência Central do SNI

em Brasília, e criou a EsNI - Escola Nacional de Informações, tornando-se seu primeiro diretor.)

De todas as informações que tive dos interrogatórios feitos pelo Serviço de Informações da Aeronáutica, não houve nenhuma de que tivesse havido algum excesso, alguma tortura ou qualquer coisa semelhante. [...] No sistema que nós aprendemos, o interrogatório era feito com a pessoa vestida normalmente, e o objetivo era levá-la à contradição. Interrogá-la continuamente para levá-la ao cansaço e à contradição, para desmoralizá-la moralmente e poder tirar dela o máximo de informações. [...] Guardo, sim, a convicção de que esses subversivos, na sua maioria, estavam bastante enxertados das idéias, muito comuns na época. [...] Essas idéias começaram a perturbar a mocidade brasileira, e os subversivos marxistas se aproveitaram delas para fazer o combate à suposta ditadura militar, que de ditadura não tinha nada, pois o governo estava apenas defendendo e procurando evitar que houvesse tumulto e desordem no país.[50] (João Paulo Moreira Burnier, que foi um dos organizadores do CISA, chefiando o órgão até 1970.)

Começaram a falar em tortura, e o nosso pessoal não podia provar que não tinha havido. [...] Agora, a imprensa ajudou muito esse estado de coisas, como até hoje ajuda muito o banditismo. Estou cansado de ver transformarem bandido em herói. [...] Nunca, dentro do Centro [CIE], se insinuou sequer que não se respeitassem os direitos humanos. Agora, acontece que a atuação operacional era feita por grupos organizados dentro das seções de informação. Em todo grupo há os mais exaltados, os mais radicais. [...] Não era hábito da 2ª Seção de São Paulo matar ninguém, nem fazer tortura. Bom, dar uns encontrões ou uns cascudos... Mas isso não é tortura. Tortura é outra coisa. Nunca houve tortura.[51] (José Luiz Coelho Neto, que foi subcomandante do CIE, durante o governo Médici e serviu na Agência Central do SNI no governo Geisel.)

Considero traidores da pátria os raptores de embaixadores, porque dilapidaram nossa imagem no mundo. [...] Assaltar banco, matar gente, matar oficial estrangeiro, raptar embaixador, isto é crime contra a pátria. [...] Nunca fizemos guerra suja. Defendemos, com a maior convicção e denodo, o que pensávamos que era correto. E o número de mortos foi até econômico, do ponto de vista de um país que tem essa população toda. [...] Eu acho que são mortes de guerra. [...] Toda ação em que dois inimigos se digladiam até a morte é guerra. E na guerra não se pode lamentar as conseqüências. [...] Nunca foi política, nem ordem, nem norma torturar ninguém. Houve tortura? Houve. Mas quem pode controlar uma pessoa na ponta de linha que não teve uma educação moral perfeita, e de origens as mais

---

[46] D'ARAÚJO, Maria Celina; SOARES, Gláucio Ary Dillon e CASTRO, Celso. *Os anos de chumbo*: A memória militar sobre a repressão. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994, p. 39-73.
[47] Ibid., p. 83-98.
[48] Ibid., p. 122-124.
[49] Ibid., p. 143.
[50] Ibid., p. 205-209.
[51] Ibid., p. 236-238.

> *variadas?*[52] (Leônidas *Pires* Gonçalves, era tenente-coronel do Exército em 1964, e participou da conspiração que resultou na derrubada do governo João Goulart. Em 1969 recebeu o comando do 2º Regimento do Exército, de Obuses, em Itu, São Paulo e em 1971 foi assistente do general Reinaldo de Almeida do Estado-Maior do Exército, cargo que ocupou até 1973, quando foi promovido a general-de-brigada e designado para a chefia do Estado-Maior do 1º Exército, cujas atribuições incluíam a responsabilidade pelo CODI.)

> *A sociedade brasileira foi uma das responsáveis pela revolução de 64, e hoje em dia a mídia não se cansa de nos jogar na cara que nós somos torturadores, que somos matadores, que somos isso, somos aquilo. [...] Nós, que afinal entramos nessa luta para livrar o Brasil de concepções que eu acho que não coadunam com a índole do brasileiro, hoje somos sistematicamente acusados. [...] Agora, o Exército é intrigado pela mídia de esquerda que faz dele um Exército de matadores, torturadores, isto é uma safadeza histórica.*[53] (Leônidas Pires Gonçalves)

Estes depoimentos apontam para a intenção de construção de uma memória que isente o governo e as instituições políticas da responsabilidade pela violência praticada durante a ditadura militar, período que para esse grupo nem pode ser de fato considerado uma ditadura, mas sim um governo representativo da sociedade e com a função de garantir a segurança do país. A repressão violenta sobre a oposição é vista pelos setores militares como algo necessário para o desenvolvimento do país naquela época. Para eles, os militantes eram traidores da pátria e precisavam ser punidos. Mais de vinte anos após o fim do regime militar os oficiais possuem um discurso de vítimas da ingratidão de uma sociedade cujo desenvolvimento foi proporcionado por eles. As cicatrizes da guerra entre o governo militar e a oposição armada ainda estão abertas e são vez ou outra remexidas no campo de disputas pela construção de uma memória sobre o período. Como exemplo da atualidade dessa disputa tomemos um episódio ocorrido em 2004, quando o Exército Brasileiro emitiu duas notas oficiais a respeito da repercussão de pretensas fotos do jornalista Vladimir Herzog, morto em 1975 no DOI-CODI. A primeira delas, justificando os métodos da repressão, assinada pelo Centro de Comunicação do Exército, foi emitida em 18 de Outubro de 2004. No dia seguinte, o

---

[52] D'ARAÚJO, Maria Celina; SOARES, Gláucio Ary Dillon e CASTRO, Celso. *Os anos de chumbo*: A memória militar sobre a repressão. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994, p. 240-249.

[53] D'ARAÚJO, Maria Celina; SOARES, Gláucio Ary Dillon e CASTRO, Celso. *Visões do Golpe:* A memória militar sobre 1964. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993, p.127-128.

então comandante do Exército, General Francisco Roberto de Albuquerque assinou uma segunda nota, que desautorizava a primeira. Vejamos a íntegra das duas notas:[54]

Primeira nota:

> *Desde meados da década de 60 até início dos anos 70 ocorreu no Brasil um movimento subversivo, que atuando a mando de conhecidos centros de irradiação do movimento comunista internacional, pretendia derrubar, pela força, o governo brasileiro legalmente constituído. À época, o Exército Brasileiro, obedecendo ao clamor popular, integrou, juntamente com as demais Forças Armadas, a Polícia Federal e as polícias militares e civis estaduais, uma força de pacificação, que logrou retomar o Brasil à normalidade. As medidas tomadas pelas forças legais foram uma legítima resposta à violência dos que recusaram o diálogo, optaram pelo radicalismo e pela ilegalidade e tomaram a iniciativa de pegar em armas e desencadear ações criminosas. Dentro dessas medidas, sentiu-se a necessidade da criação de uma estrutura, com vistas a apoiar, em operação e inteligência, as atividades necessárias para desestruturar os movimentos radicais e ilegais. O movimento de 1964, fruto de clamor popular, criou, sem dúvidas, condições para a construção de um novo Brasil, em ambiente de paz e segurança. Fortaleceu a economia, promoveu fantástica expansão e integração da estrutura produtiva e fomentou mecanismos de proteção e qualificação social. Nesse novo ambiente de amadurecimento político, a estrutura criada tornou-se obsoleta e desnecessária na atual ordem vigente. Dessa forma, e dentro da política de atualização doutrinária da força terrestre, no Exército brasileiro não existe nenhuma estrutura que tenha herdado as funções daqueles órgãos. Quanto às mortes que teriam ocorrido durante as operações, o Ministério da Defesa tem, insistentemente, enfatizado que não há documentos históricos que as comprovem, tendo em vista que os registros operacionais e da atividade de inteligência da época foram destruídos em virtude de determinação legal. Tal fato é amparado pela vigência, até 8 de janeiro de 1991, do antigo Regulamento para a Salvaguarda de Assuntos Sigilosos (RSAS), que permitia que qualquer documento sigiloso, após acurada análise, fosse destruído por ordem da autoridade que o produzira caso fosse julgado que já tinha cumprido sua finalidade. Depoimentos divulgados pela mídia, de terceiros ou documentos porventura guardados em arquivos pessoais não são de responsabilidade das Forças Armadas.*
>
> *Coerente com seu posicionamento e cioso de seus deveres constitucionais, o Exército brasileiro, bem como as Forças co-irmãs, vêm demonstrando total identidade com o espírito da Lei da Anistia, cujo objetivo foi proporcionar ao nosso país um ambiente pacífico e ordeiro, propício para a consolidação da democracia e ao nosso desenvolvimento, livre de ressentimentos e capaz de inibir a reabertura de feridas que precisam ser, definitivamente, cicatrizadas.*

[54] As duas notas foram transcritas integralmente de material disponível em: <Http://www.cabracega.uol.com.br/sobre.htm>. Acesso em: 16 abr. 2005.

> *Por esse motivo considera os fatos como parte da História do Brasil. Mesmo sem qualquer mudança de posicionamento e de convicções em relação ao que aconteceu naquele período histórico, considera ação pequena reavivar revanchismos ou estimular discussões estéreis sobre conjunturas passadas, que a nada conduzem. (Centro de Comunicação Social do Exército, 18/10/2004.)*

Segunda nota:

> *O Exército Brasileiro é uma instituição que prima pela consolidação do poder da democracia brasileira. O Exército lamenta a morte do jornalista Vladimir Herzog. Cumpre relembrar que, à época, este fato foi um dos motivadores do afastamento do comandante militar da área, por determinação do Presidente Geisel. Portanto, para o bem da democracia e comprometido com as leis do nosso país, o Exército não quer ficar reavivando fatos de um passado trágico que ocorreram no Brasil. Entendo que a forma pela qual esse assunto foi abordado não foi apropriada, e que somente a ausência de uma discussão interna mais profunda sobre o tema pôde fazer com que uma nota do Centro de Comunicação Social do Exército não condizente com o momento histórico atual fosse publicada. Reitero ao Senhor Presidente da República e ao Senhor Ministro da Defesa a convicção de que o Exército não foge aos seus compromissos de fortalecimento da democracia brasileira. (General Francisco Roberto de Albuquerque, Comandante do Exército, 19/10/2004.)*

Do outro lado, ou seja, entre aqueles que lutaram contra o regime militar, verificamos um discurso contrário. Sua versão, largamente divulgada em narrativas memorialistas é marcada pela autocrítica, porém ressalta aspectos que dão legitimidade à postura assumida por eles. Vejamos trechos que sintetizam essa versão:

> *Se a ditadura estava no poder, se a ditadura tinha destruído o Congresso, fechou o Congresso, se ela rasgou a Constituição, qual a ilusão que eu vou ter que essa ditadura através de eleição permita que eu eleja alguém para ser governador de um governo democrático! As vias democráticas haviam desaparecido. O único caminho era a luta armada*.[55] (Carlos Eugênio Paz, que foi líder da ALN.)

> *A gente vai ver os embates da época, o que eu acho é que uma coisa leva à outra. O autoritarismo estava no dia a dia, era a ditadura [...] O que faltava era justamente o espírito de tolerância, dentro da sociedade como um todo. [...] Nós estávamos vivendo uma ditadura. Então não tinha a menor condição de haver uma revolução na época. O que a gente tinha era mais um gesto de indignação e de coragem, de se contrapor a uma situação em que grande parte das pessoas se acomodavam, por covardia ou pra levar vantagem. Porque você não tinha nenhuma vantagem pessoal em dizer que era contra a ditadura.*

[55] Depoimento disponível em: <Http://www.cabracega.uol.com.br/sobre.htm>. Acesso em: 16 abr. 2005.

> *Pelo contrário. E a gente partiu às últimas conseqüências sem pensar, em absoluto, em algum benefício próprio.*[56] (Afonso Celso Lana Leite, que foi membro do grupo guerrilheiro COLINA - Comando de Libertação Nacional, e sofreu tortura na prisão entre 1969 e 1971.)

> *Foram as forças armadas, com todas as letras, que estiveram à frente dos trabalhos de tortura. É preciso que se reafirme: foi o Estado o responsável.*[57] (Vera Sílvia Magalhães, que foi membro da Dissidência Comunista e participou da primeira ação política de seqüestro no Brasil, do embaixador norte-americano Charles Burke Elbrick, em 1969.)

No campo das produções acadêmicas historiográficas sobre o período, existe também uma militância que elege um lugar a partir do qual se fala sobre a ditadura. Jacob Gorender[58], jornalista que foi membro do comitê central do PCB até 1967, quando rompeu com ele e ajudou a fundar o PCBR (Partido Comunista Brasileiro Revolucionário) analisa a questão da violência do governo e das organizações de esquerda durante o regime militar, a partir de suas próprias experiências e recordações, mas também de uma vasta pesquisa em documentos de organizações e do recolhimento de entrevistas. Ele analisa o período imediatamente anterior ao golpe, o abandono do PCB por muitos militantes após o mesmo e procura reconstituir a trajetória de partidos e grupos de esquerda, principalmente no período entre 1964 e 1974, mostrando como modificaram-se as condições de luta e concluindo em seu trabalho que:

> *É perda de tempo discutir sobre a responsabilidade de quem atirou primeiro. A violência original é a do opressor, porque inexiste opressão sem violência cotidiana incessante. A ditadura militar deu forma extremada à violência do opressor. A violência do oprimido veio como resposta [...] O balanço dos golpes sofridos pela esquerda entre 1964 ainda não se acha concluído. Vejamos o quadro com as informações hoje disponíveis e aproximações calculadas por baixo: cerca de 50 mil pessoas com passagem pelas prisões por motivos políticos; cerca de 20 mil pessoas submetidas a torturas físicas também por motivos políticos; 320 militantes de esquerda mortos pelos órgãos repressivos, incluindo 144 dados como 'desaparecidos'; centenas de baleados em manifestações públicas, com uma parte incalculável de mortos; 8 mil acusados mais 11 mil indiciados em 800 processos judiciais por crimes contra a segurança nacional; centenas de condenações a penas de prisão; 4 condenações a pena de morte; 130 banidos do território nacional; milhares de exilados; 780*

[56] Depoimento colhido pela autora em Uberlândia, MG, em 15 mai. 2001.
[57] PATRIOTA, Rosângela. Vera Sílvia Magalhães: estrangeira em seu próprio país. *Revista Cultura Vozes.* Petrópolis: Vozes, n. 92(1), jan./fev. 1998, p. 102-103.
[58] Gorender foi preso em 1970 e torturado.

> *cassações de direitos políticos por dez anos com base em ato institucional; incontáveis reformas, aposentadorias e demissões do serviço público por atos discricionários.*[59]

Sua reflexão e as informações fornecidas por ele permitem entender a maneira como a luta armada foi liquidada pelo governo no início da década de 1970 e indicam como culpado pela violência que se instalou a repressão militar que desencadeou como reação uma resistência armada ao regime ditatorial. Mas faltou a Gorender enfatizar mais a idéia de que essa derrota da esquerda deveu-se menos à repressão do que à diluição das organizações, seu distanciamento da maior parte da sociedade e à ausência de uma reflexão mais profunda sobre o problema da democracia. Ele o faz algumas vezes, mas não se aprofunda na questão de que uma grande parte da sociedade não apoiava o projeto revolucionário dessas organizações.

Marcelo Ridenti é outra referência na historiografia da esquerda brasileira que apresenta um estudo da composição social e das bases ideológicas das organizações e partidos de esquerda do período.[60] A respeito da composição dessa esquerda, Ridenti apresenta números da participação de operários, estudantes, mulheres, ex-militares e camponeses, baseando-se em números recolhidos nos processos movidos pela Justiça Militar e em depoimentos de ex-militantes. Ridenti também constata um distanciamento entre a sociedade e as organizações de oposição ao governo, revelando contradições pouco difundidas no campo da esquerda:

> *A partir de 1969, exauriam-se as forças alimentadoras das esquerdas: desapareciam as sobrevivências da representação política até 1964 e esgotavam-se os movimentos sociais de 1967-1968, quer pela repressão policial generalizada; quer pela recuperação econômica com o 'milagre brasileiro'; quer pela manipulação ideológica desses e de outros fatores pelo regime civil-militar; quer pela atuação política dos movimentos sociais e das próprias esquerdas em geral e, em particular, das armadas. Estas caminhavam para a extinção, ao insistirem em enfrentarem abertamente a repressão sem capacidade de reciclar seus quadros e suas bases, numa conjuntura de refluxo dos movimentos sociais. Ao invés de ganharem representatividade, as organizações clandestinas iam perdendo aquela com que contavam, marginalizando-se socialmente, entrando numa dinâmica ambígua de sobrevivência política e de autodestruição, no rumo certo do desaparecimento.*[61]

---

[59] GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas*. A esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987, p. 235.
[60] RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira.* São Paulo: Editora UNESP, 1993.
[61] Ibid., p. 248.

Em vez de derrubarem a ditadura, as organizações estavam se destruindo e a guerrilha fracassava, como aponta Ridenti, pois a esquerda armada não realizou estratégias de sucesso para a inserção na sociedade mas, ao contrário, se isolou desta. O que Ridenti também não discute com maior profundidade é que essa inserção não ocorreu devido à desinformação de alguns e também pela não solidariedade de muitos ao seu projeto revolucionário. A ditadura militar somente assumiu o poder e nele se manteve, porque havia o apoio de parte considerável da sociedade.

No livro Versões e Ficções[62], uma reunião de textos sobre a resistência à ditadura militar escritos por vários autores (alguns ex-participantes de organizações armadas), há uma intenção declarada de questionamento de versões conciliadoras a respeito do período, principalmente aquelas colocadas à mostra no filme *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997). Esses textos demonstram uma não aceitação de versões amenas daquele momento, como a apresentada por Fernando Gabeira no livro homônimo cuja história foi adaptada para o filme. O historiador e ex-militante Reis Filho e os outros autores vêm a público com o objetivo de situarem o leitor e os espectadores do filme no estudo da oposição armada ao regime da ditadura e para evitarem que "*as novas gerações tenham uma noção errada dos fatos históricos*"[63]. Para Reis Filho, a versão mais difundida do momento apresenta os movimentos revolucionários como uma aventura inconseqüente, confundindo papéis e acontecimentos, ao invés de apresentarem as organizações comunistas armadas como uma contra-elite revolucionária, movida por ideais impulsionados pelo contexto político mundial e baseada num programa revolucionário construído a partir da descrença na vanguarda dos partidos de oposição existentes.[64]

A distância cronológica entre os acontecimentos e a análise dos fatos é, do ponto de vista histórico, muito pequena e os envolvidos se mostram dispostos a lutar pela memória dos processos de que participaram. Esses sujeitos não se voltam inocentemente sobre o passado mas, ao contrário, suas abordagens refletem uma luta acerca da perpetuação de suas memórias. Assim, a memória acerca do período está em permanente disputa. E memórias partem sempre do presente, de percepções e sensações orientadas por interesses atuais. Assim a memória está relacionada à realidade social de

---

[62] REIS FILHO, Daniel Aarão. (e outros). *Versões e Ficções:* o seqüestro da História. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997.
[63] Ibid., p. 6.
[64] REIS FILHO, Daniel Aarão. *A revolução faltou ao encontro* – Os comunistas no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1989.

quem a procura manter. Para uma análise dos discursos de grupos antagônicos disputantes na fixação das memórias da ditadura, deve-se considerar a relação entre a História e a memória. A memória é uma função biológica que proporciona ao homem atualizar informações do passado, mas além de biológica ela é também uma função social quando se torna coletiva e se constitui memória histórica.

Jacques Le Goff reconstruiu o percurso da memória desde as comunidades primitivas marcadas pela tradição oral até a contemporaneidade.[65] Nas comunidades primitivas que não desenvolveram a escrita a memória coletiva confundia História e mito e atuava como fator de coesão do grupo. Com o aparecimento da escrita houve uma grande transformação da memória coletiva, e surgiram os monumentos e documentos escritos, depositários de memória, assim como os arquivos, museus e bibliotecas. A escrita veio registrar e apoiar a memória. A invenção da imprensa no século XV revolucionou a memória, ampliando a noção de memória coletiva. Após a Primeira Guerra Mundial cresceu o número de monumentos comemorativos e guardiães da memória que, ao lado da fotografia, se constituíram como importantes catalisadores da memória. Le Goff nos mostra que ao longo do tempo, a História se desenvolveu através da rememoração e da construção de memórias. Um exemplo de trabalho que lida com a memória e tem nela seu conteúdo fundamental na discussão sobre um tema histórico é o de Primo Levi que discute a questão da memória através do prisma dos sobreviventes ao holocausto nos dois lados, vítimas e opressores, e coloca em cheque também esta dicotomia a partir de suas próprias memórias. Segundo Levi:

> *É natural e óbvio que o material mais consistente para a reconstrução da verdade sobre os campos [de concentração] seja constituído pelas memórias dos sobreviventes. À parte a piedade e indignação que suscitam, elas devem ser lidas com olho crítico. [...] A maior parte das testemunhas [...] dispõe de lembranças cada vez mais desfocadas e estilizadas; freqüentemente sem que o saibam, lembranças influenciadas por notícias havidas mais tarde, por leituras ou por narrativas alheias.* [66]

Levi afirma que as memórias são provas ricas para a reconstrução desse passado, entretanto devem ser analisadas num postura crítica para que cumpram este

---

[65] LE GOFF, Jacques. Memória. In: *Enciclopédia Einaudi* – V. 1, Memória-História, Einaudi, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984, p. 11-47.

[66] LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes* – Quarenta anos depois de Auschwitz. São Paulo: Paz e Terra, 1989, p. 4-6.

papel, pois as recordações que podemos ter de fatos ocorridos conosco muitas vezes se transformam, incorporando narrativas alheias e interferências de outras recordações. Nesse movimento, as linhas entre verdade e realidade fabricada tornam-se difíceis de reconhecer, por isso deve-se tomar como parâmetro num esforço de compreensão, a idéia de memória como reconstrução engajada do passado, a fim de servir a grupos sociais como estratégia de domínio de outros grupos. Quando a busca da rememoração é voluntária, quase sempre está ligada a interesses pessoais ou de grupos sociais determinados e as lembranças se formam num processo em que são construídas socialmente. Assim, os depoimentos de ex-militares e de ex-militantes são reconstruções/versões do passado apoiadas em memórias conflituosas que lutam por se afirmar. Mas há uma parte da sociedade brasileira que não aparece nessa disputa relatando sua versão dos acontecimentos em livros ou depoimentos à imprensa. E quem não era militante ou militar e durante a ditadura continuou numa luta diária pela própria sobrevivência? Onde encontra-se o discurso, a visão deste grupo?

CAPÍTULO II

PRA FRENTE BRASIL: UM FILME POLÊMICO

"Um filme sempre vai além de seu próprio conteúdo."
(FERRO, 1979)

2.1 – O BRASIL DA "ABERTURA": O CONTEXTO DO LANÇAMENTO DE PRA FRENTE BRASIL

A força narrativa da representação que o filme *Pra Frente Brasil* fez dos aspectos da ditadura militar é capaz de despertar no espectador algumas indagações. Em 1982, quando foi lançado, a sociedade brasileira já não vivia sob o avanço econômico do "milagre" e estava deixando pra trás os "anos de chumbo", pois caminhava-se para a volta da democracia. Sob esse aspecto, o filme, a partir de seu potencial crítico, agiu enriquecendo a manutenção de uma memória histórica ou, em outras palavras, reavivando lembranças e retirando a sociedade - e principalmente setores do governo - de um confortável esquecimento.

Pra Frente Brasil não é apenas um filme histórico que serve como fonte de informações sobre as duas temporalidades que reúne – 1970 e 1982 -, mas é também um recurso didático para aqueles que simplesmente desejam saber mais sobre a ditadura militar. O filme representa um tema histórico nos moldes da estrutura cinematográfica. Tendo como assunto principal o seqüestro e a morte de um cidadão comum por membros da repressão do governo militar, o filme o faz sob a estrutura de filme típico de ação, produto da indústria cultural[67]. Por isso ele deve ser visto criticamente, mas reconhecido como um bom documento de análise da época, por trazer à tona, a partir de

[67] Theodor W. Adorno e Max Horkheimer elaboraram o conceito de "indústria cultural", identificando a exploração comercial e a vulgarização da cultura. O conceito foi criado em um ensaio onde os autores descrevem os processos industriais e a política mercadológica nas áreas culturais, com exemplos tirados principalmente do cinema e do rádio. Adorno e Horkheimer procuram mostrar como a tecnologia de produção em série dos artigos culturais reduzidos à condição de produtos leva à padronização e ao esmagamento do sentido crítico sobre as obras de arte e a cultura em geral. Não é nossa intenção discutir neste trabalho com profundidade a inserção de *Pra Frente Brasil* no mercado cinematográfico sob o enfoque deste conceito. (Para saber mais sobre o assunto, consultar: ADORNO, Theodor W. *Indústria Cultural e Sociedade*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.)

uma releitura própria, fatos que representam um contexto histórico, como a luta armada, a repressão militar, e os papéis da burguesia e da classe média em tal quadro.

No estudo da História é necessário que saibamos abarcar a noção de relações de poder no universo de nossos objetos e de nossa pesquisa, pois esta mesma se inicia e se desenvolve marcada por escolhas - de personagens, fontes, discursos, etc. Ao se fazer um filme, também são feitas escolhas próprias de quem o construiu e da sociedade e contexto em que ele se insere. As fontes cinematográficas possuem a capacidade de estabelecerem diálogos com a sociedade, veiculando informações selecionadas e construindo realidades e significações. Portanto, não podemos desprezar as condições e o contexto em que estas construções são realizadas e devemos nos perguntar o que um filme pode nos dizer sobre seu tempo. Um trabalho artístico sempre tem suas raízes na realidade à sua volta e nenhuma produção é totalmente individual, mas construída a partir de influências diretas ou indiretas. Então, na pesquisa histórica, ao admitirmos qualquer filme como fonte documental, é necessário estarmos atentos quanto ao contexto histórico em que ele foi produzido. Devemos atentar sempre para a forma como o filme relaciona passado e seu presente e para as marcas que ele traz de seu tempo de produção, pensando historicamente as intenções e características de quem o produziu, pois cada momento histórico suscita discussões próprias, o que leva toda obra a ser também um produto de seu tempo.

Num filme, todas as escolhas, como cenários, locações e personagens, são resultantes de uma postura ideológica própria de quem o constrói, e as informações transmitidas são aquelas significativas para a sociedade do momento em que a obra foi produzida, muito mais que para aquela do passado que a mesma busca representar. O cinema é uma expressão do imaginário de sujeitos sociais. Por isso, os filmes constituem testemunhos também sobre o imaginário da época em que foram feitos e assim *Pra Frente Brasil* tem muito a nos dizer sobre a sociedade que o produziu. Este filme reflete sobre aspectos sociais e políticos através de uma expressão elaborada e comprometida com as posições ideológicas do seu tempo, numa relação de influência do real sobre a produção cinematográfica. Num filme histórico, o passado está intimamente ligado ao presente e ao seu campo de disputas políticas e ideológicas, como afirma Nova:

> *Qualquer representação do passado existente no filme está intimamente relacionada com o período em que este foi produzido.*

> *Por exemplo, a escolha de um tema histórico e a forma como ele é representado em uma película são sempre ditadas por influência do presente. Em muitos casos o retorno ao passado funciona como instrumento de ocultação de um conteúdo presente que se deseja passar para o espectador. O que dizermos, por exemplo, da relação passado/presente existente no filme "Alexandre Nevsky" de Sergey Eisenstein? O retorno ao século XIII (durante um episódio histórico no qual a "grande Rússia" é atacada de surpresa pelos cruéis exércitos germânicos, mas, que pela mobilização popular, consegue defender-se e rechaçar os alemães, consolidando sua força) é um instrumento ideológico que visava claramente agir sobre a consciência dos indivíduos de seu tempo. Ou seriam pura coincidência as semelhanças entre as conjunturas político-militares de 1242 e1938? A resposta nos parece bastante clara e pode ser comprovada pelos fatos que se seguiram à finalização do próprio filme: ele foi censurado até 1941, em conseqüência da assinatura do Pacto Germânico-Soviético, e só foi liberado após a invasão do território russo pelos exércitos nazistas. Mas, na maioria das vezes, a relação passado/presente se dá de forma menos direta e consciente. Por isso, a utilização de "filmes históricos" não pode prescindir de uma leitura histórica.*[68]

As interferências entre cinema e História sempre foram múltiplas. O cinema surgiu como resultado do progresso científico e passou a ser utilizado por muitas instituições com fins diversos, influenciando a História. "*Desde que os dirigentes de uma sociedade compreenderam a função que o cinema poderia desempenhar, tentaram apropriar-se dele e pô-lo a seu serviço*"[69]. Conscientes ou não, os cineastas estão sempre a serviço de uma ideologia, explicita ou implicitamente. Transportando tal idéia para nosso objeto, *Pra Frente Brasil* pode ser tido com um filme político moderno, porque inova politicamente por não propor uma visão maniqueísta e tradicional dos acontecimentos narrados. Mas o filme só pode ser compreendido a partir de um olhar sobre os anos 1980, e da análise de questões e preocupações de sua própria temporalidade.

Como se tratava, em 1982, de um momento ainda muito recente para aqueles que viveram os fatos de 1970, em *Pra Frente Brasil* a relação entre o passado representado e o presente se tornou especialmente delicada visto que, como a distância cronológica era muito pequena, muitos dos que viveram os fatos narrados ainda estavam vivos e lutavam por apropriações da memória do processo no qual estiveram inseridos. Farias fez seu filme em um momento de profundas transformações políticas e sociais,

---

[68] NOVA, Cristiane. O cinema e o conhecimento da História. *Olho da História*. Salvador: UFBA, 2000.n. 03. Disponível em: <Http://www.ufba.br/~revistao/o3cris.html>. Acesso em: 20 dez. 2006.

[69] FERRO, Marc. *Cinema e História.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 13-14.

que vinham se desenhando desde meados dos anos 1970. Durante o governo de Ernesto Geisel (1974-1979) teve início um processo político que visava promover um retorno gradual à democracia. Esse processo ficou conhecido como “abertura” e foi marcado por avanços e retrocessos. O modelo econômico que havia proporcionado o “milagre”, neste momento já começava a apresentar sinais de crise, potencializados pela crise internacional que suspendia os preços do petróleo, e alguns setores da burguesia começaram a se opor ao governo e à estatização da economia. No setor político, as eleições para as assembléias legislativas estaduais e para o Congresso Nacional ocorreram num grau maior de liberdade, proporcionando uma vitória expressiva de candidatos de oposição. Isto ampliou divergências já existentes entre os castelistas e o setor “linha dura” e este passou a pressionar por medidas de fechamento político. A censura à imprensa diminuiu, mas a repressão persistia, com a continuidade das prisões e mortes de opositores, como as do jornalista Vladimir Herzog e do operário Manuel Fiel. Os excessos da repressão eram controlados por Geisel, mas a extrema direita respondia com atos terroristas contra jornais, políticos e membros do clero defensores da “abertura”. Nesse quadro, o governo Geisel oscilava entre medidas progressivas e autoritárias.

Já nos primeiros anos da década de 1970 haviam se aberto frentes de luta contra a ditadura bem diferentes da opção pela guerrilha. Nessas frentes a oposição foi se engajando e reestruturando uma nova resistência, contestando o regime através da mobilização gradual da sociedade civil. A partir de 1974, o “milagre” econômico já tinha dado lugar à recessão, fator que contribuiu para o descontentamento, não só da classe média, mas da população como um todo. Entidades civis como a OAB (Ordem dos Advogados do Brasil) e a ABI (Associação Brasileira de Imprensa) empreenderam ataques contra o desrespeito aos direitos civis e contra a repressão à liberdade de expressão, respectivamente. A Igreja Católica também se mobilizou contra a tortura e o aumento da desigualdade social. A população foi se organizando em associações de bairros, sindicatos e clubes operários. Na segunda metade dos anos 1970, o movimento estudantil também voltou às ruas, reivindicando a redemocratização. A partir de 1975 a democracia era o maior objetivo a ser atingido e o MDB (Movimento Democrático Brasileiro) obteve um crescimento considerável nas eleições. Junto aos segmentos citados ele começou a pressionar o governo pela concessão de anistia aos presos e exilados políticos. Entre 1978 e 1979 o setor trabalhista organizou greves e manifestações, operando sob um sindicalismo combativo. Esses fatos contribuíram para

agravar a crise do regime militar e aceleraram a transição para a democracia. No fim de seu governo, Geisel revogou o AI-5.

Com a anistia e o fim do AI-5, em 1979, os militares procuraram criar uma aparência de normalidade para a vida social e política que impedisse o reconhecimento do regime a partir da excepcionalidade e do arbítrio, e para isso foram efetivando um desmantelamento do aparelho repressivo. O movimento pela anistia marcou ainda mais o desgaste do governo militar e estimulou também ainda mais a reorganização das manifestações oposicionistas. No mesmo ano ocorreu a liberação de novos partidos e no campo cultural, o escritor e ex-militante Fernando Gabeira lançou o livro O que é isso, companheiro?, descrevendo sua trajetória como oposicionista à ditadura e criticando o regime militar, denunciando temas como a tortura e a corrupção dentro dos órgãos de repressão. Em 1982 foram restabelecidas as eleições diretas para governadores, e em 1984 a campanha pela realização de eleições diretas para presidente se tornaria o maior movimento popular brasileiro, mobilizando vários setores da sociedade.

Nesse contexto, Roberto Farias produziu e lançou seu filme. Ele afirmou em muitas das entrevistas que concedeu na ocasião que só se animou a fazer o filme por acreditar que ele não teria problemas com a censura, já que vivia-se um momento de "abertura" política: "*Acho que desde o momento em que Geisel resolveu instituir ou implantar a chamada distensão lenta e gradual, começou a se fazer terreno para se realizar um filme desses*."[70] Farias acreditava até que seu filme auxiliaria o processo de "abertura". Mas a proibição de Pra Frente Brasil demonstrou que vivia-se numa falsa democracia. Em 1980 ainda havia no Brasil manifestações de familiares de desaparecidos e, com a censura de um filme que remetia ao tema, houve intensa mobilização da classe artística em favor da liberação e contra o restabelecimento de uma censura política. Os jornais de grande circulação noticiaram insistentemente informações sobre a proibição do filme pela censura e o processo de recurso para a liberação, atuando sistematicamente a favor da película, criticando a censura. Mas, nos meses que intermediaram o lançamento do filme e sua liberação, a sensação geral era de que, apesar da superação da ditadura, ainda não havia se atingido o estágio de uma democracia efetiva. Elementos fascistas ainda ocupavam cargos de poder e ofereciam resistência à democratização. A proibição do filme demonstrava que a "abertura"

[70] SCHILD, Susana. *Pra Frente Brasil*, de Roberto Farias: Quando ninguém segura a violência. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 mar. 1982, Caderno B, p. 4.

política não se faria sem crises e sem a repressão das tentativas de exposição dos crimes do regime que fossem levadas a cabo na produção cultural.

Entre 1975 e 1984 – período de transição da ditadura militar rumo ao governo civil, em que a crítica ao regime voltou a se ampliar, apesar do medo e da incerteza permanecerem até o fim da ditadura – não havia parâmetros definidos para o que era tolerável ou inaceitável pelos órgãos de censura. Arbitrária e imprevisível, a censura imprimia uma grande incerteza no universo de quem produzia cultura, e principalmente de quem fazia cinema. Tudo aquilo que aos olhos dos militares atentasse contra os valores cultivados pela sociedade cristã ocidental, era vetado pelos censores, que faziam uso constante da expressão "liberdade com responsabilidade", nesse período de relativa democracia. E *Pra Frente Brasil* veio recuperar o terror em meio a um processo de transição negociada para a democracia. Já havia eleições para governadores, pluripartidarismo, anistia. Para a censura, tocar no assunto da tortura naquele momento era remexer velhas feridas que o governo lutava para cicatrizar. Mas para alguns críticos, o assunto já vinha fora de hora, tarde demais. Farias então tinha nas mãos um filme que antes não poderia ter feito por tocar fundo nas questões mais cruciais do regime, mas no início dos anos 1980, para alguns já não merecia mais atenção, estava ultrapassado.

2.2 - O PERCURSO DE PRA FRENTE BRASIL: A CENSURA COMO OBSTÁCULO

Regime ditatoriais sempre tiveram no controle sobre as formas de expressão uma de suas principais bases de sustentação. Durante o regime militar brasileiro a censura foi exercida sob o pretexto de uma "necessária proteção" à ordem social, cujo objetivo era zelar pela moral nacional e foi aplicada contra indivíduos e idéias, cerceando a liberdade de expressão, manipulando a circulação e difusão de informações e controlando dessa forma a vida nacional, pois sem a censura dificilmente o regime de exceção teria conseguido se sustentar por tantos anos[71]. Mesmo as tão comentadas

[71] Apesar da forte censura empreendida pelo governo militar, o modo pelo qual este se relacionou com a cultura não se restringiu à repressão. Se no ângulo político e econômico o governo pretendeu viabilizar a todo custo a inserção do Brasil no mundo das economias capitalistas desenvolvidas – o que já se desenhava no desenvolvimentismo de Kubitschek, na década de 1950 – sua estratégia na área cultural foi além da aniquilação das expressões contestadoras do regime, promovendo uma crescente

limitações intelectuais dos censores, tidos como incultos e incapazes de identificar adequadamente mensagens revolucionárias nas obras artísticas, não conseguiram impedir sua eficácia. Editada durante o regime militar, a Emenda Constitucional nº 1, de 1969, incluiu a censura de diversões públicas entre as atribuições da Polícia Federal e foi criada uma carreira de censores que ingressavam no cargo através de concurso público específico (o último deles foi realizado em 1985, momento já de "abertura").

Entre os anos de 1964 a 1968 a oposição ao governo ainda encontrava espaço na imprensa, nas universidades e escolas, e principalmente na área cultural – especialmente no teatro e na música. Após o AI-5, entretanto, vieram os anos mais apertados da ditadura, em que ocorreu um estabelecimento da censura à imprensa e às produções culturais, acompanhado da exacerbação da violência repressiva contra os grupos oposicionistas e de um aprofundamento da ditadura até cerca de 1974, momento inicial da "abertura". Foram tempos de uso corrente da tortura e em que registrou-se o maior número de desaparecimentos de militantes políticos. Nesse período muitos artistas optaram pelo exílio para continuarem trabalhando, pois qualquer crítica contra o regime era tida como subversiva e vinculada ao comunismo, desencadeando e justificando a punição. Muitos artistas foram ameaçados e presos temporariamente pela polícia e por organismos paramilitares e alguns sofreram tortura. Em tal ambiente, criou-se um clima favorável inclusive a arbitrariedades de funcionários miúdos em várias esferas do poder, que contribuíam ainda mais para a banalização e o desrespeito aos direitos humanos.

Aqueles que ficaram conhecidos como os "anos de chumbo" foram marcados pela dimensão máxima da ditadura. Foi este também, como apontamos no primeiro capítulo, um momento de crescimento acelerado do conforto da classe média, o que contribuía para dar ao país uma aparência de normalidade. Nesse período a censura era clara, e foi nele que o regime mais atacou a produção artística do país. São imprecisas as estatísticas do confisco cultural durante toda a ditadura mas, segundo Almeida e Weiss[72], dez filmes foram censurados apenas no ano de 1969. Em alguns casos a proibição era total, em outros extirpavam-se cenas e falas. O convívio com a censura

---

institucionalização da produção artística e intelectual tanto sob o patrocínio do Estado – como com a criação da Embrafilme - como na organização de uma indústria cultural privada e moderna, representada exemplarmente pela Rede Globo. Nesse sentido, o regime viabilizou a passagem de uma cultura nacional antimercadológica, marcada pela atitude revolucionária, para uma cultura voltada essencialmente para o mercado.

exigia dos profissionais da arte uma resignação necessária àqueles que pretendessem informar e levar a sociedade à reflexão.

A ação da censura não era aleatória, ao contrário, era bem estruturada e cumpria uma função estratégica no regime militar. Se na década de 1970 o conteúdo político era o mais preocupante para a censura, no início dos anos 1980, as obras eram analisadas minuciosamente pelos censores com mais ênfase sob os aspectos da moral e bons costumes, acerca do uso de drogas e até quanto a possíveis sugestões subliminares favorecedoras de mudanças de comportamento dos espectadores. Os anos de censura política se concentraram principalmente entre 1967 e 1975, quando os censores faziam cursos onde assistiam filmes de cineastas europeus considerados subversivos, como Godard e Antonioni, a fim de se prepararem para identificar nos filmes brasileiros mensagens políticas. No período posterior, entre 1975 e 1985, a censura se voltou mais para a programação da televisão que do cinema, pois o público deste último era bem mais restrito.[73] O lançamento de *Pra Frente Brasil* situa-se nesse momento, mas ainda assim o filme foi censurado antes mesmo de chegar aos cinemas comerciais, só sendo liberado quase um ano depois de seu lançamento. A explicação para isso está no fato de que 1982 era um ano politicamente conturbado, por nele se realizarem eleições e o campeonato mundial de futebol. Apesar de não condenar diretamente o Estado militar em sua narrativa, na visão de muitos militares o filme trazia uma noção errada e perigosa da ditadura, capaz de estimular a sociedade a se voltar contra o governo, comprometendo assim a opção feita em 1979 por uma anistia "ampla, geral e irrestrita", que absolvia aqueles militares que haviam perseguido e assassinado oposicionistas.

A partir de 1975 eram comumente considerados livres os filmes cujos roteiros e imagens despertassem responsabilidades cívicas, combatessem o egoísmo e a rebeldia, exaltassem a lealdade, o heroísmo e o amor à pátria, enquanto deveriam ser proibidos os que contivessem cenas de violência; de uso de bebidas alcóolicas; que mostrassem dissolução de casamentos, da família ou do lar; de adultério, manifestação sensual, atos de rebeldia ou inconformismo. Havia ainda a consideração de atenuantes para o efeito de classificação, como temas que enfocassem a vitória do bem sobre o mal e a punição de malfeitores, inclusive a intensidade dessa punição. Mas deveriam ser principalmente proibidas quaisquer comunicações de interação social que pudessem atentar contra a

---

[72] ALMEIDA, Maria Hermínia T. de & WEIS, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Orgs.) *História da Vida Privada no Brasil*: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, Vol. 4.

[73] DE olhos bem fechados. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 abr. 2005, Caderno Ilustrada, p. E1.

segurança nacional e o regime supostamente democrático; contra a moral, os bons costumes e a instituição familiar; contra a ordem pública e as autoridades; e que induzissem ao desprestígio dos heróis nacionais.[74] A censura somente foi extinta a partir da Constituição de 1988, que definiu que o conteúdo exibido ao público deve passar apenas por uma classificação indicando os horários adequados para programas de televisão e as idades permitidas para a entrada em salas de cinemas, de acordo com os conteúdos dos programas e filmes exibidos, respectivamente.

Nos primeiros anos da década de 1980, os tempos de guerrilha tinham ficado para trás, a anistia já havia sido implantada, e os focos de oposição ao governo despontavam nos setores populares, mais voltados para o diálogo do que afeitos a reações extremistas. A transição de um governo militar para um governo civil já vinha se desenhando em 1982, quando *Pra Frente Brasil* foi lançado e censurado. A exibição do filme foi proibida porque era um ano de realização de eleições, tema delicado para um tipo de governo que as havia driblado e transformado por tantas vezes. Setores de esquerda participantes da luta armada empreendiam sua luta em prol do não esquecimento da tortura, perseguições e assassinatos praticados pelo regime militar. Mostrar a ação da repressão tendo como pano de fundo o campeonato mundial de futebol de 1970, em um ano de outra Copa do Mundo, competição que tradicionalmente mobiliza emocionalmente os brasileiros era, para os órgãos de censura, alarmante e prejudicial ao processo de "abertura", por trazer à tona fatos que o governo trabalhava para que fossem esquecidos. Apesar de setores da crítica acadêmica esquerdista não avaliarem o filme sob tal ponto de vista, foi assim que os militares o viram, como aponta o depoimento feito na época de sua proibição, pelo então chefe do Centro de Comunicação Social do Ministério do Exército, general Octávio Luiz de Rezende:

> *O filme Pra Frente Brasil é de baixo padrão moral e faz a apologia do terror. [...] Trata de subverter a História, isto é, de apresentar como heróis os seqüestradores, assassinos que, friamente, disparavam na cabeça de gerentes de bancos; assaltantes que deixaram escola para o banditismo que hoje se pratica. [...] Como se o terror fosse praticado por quem tinha a responsabilidade de dar segurança.*[75]

---

[74] Os depoimentos de muitos militares demonstram que vários deles viam-se como heróis nacionais, por terem livrado o país, em 1964, da forte ameaça comunista estrangeira.

[75] EM debate, o filme proibido. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 7 abr. 1982, p. 14.

A primeira apresentação pública do filme deu-se em março de 1982, no Festival de Cinema de Gramado, no Rio Grande do Sul, e foi seguida de uma imediata proibição, sendo liberado apenas em dezembro daquele ano. A tramitação do processo pedindo a liberação do filme durou quase um ano, período em que muito se discutiu sobre ele. Sua trajetória através de um processo jurídico marcado por debates, opiniões contrárias e a favor, também faz parte do filme enquanto objeto histórico, pois esse percurso por ele percorrido atua como informação paralela a seu respeito, influenciando também na maneira como os espectadores o viram quando foi finalmente liberado, já concebidos de idéias acerca de seu conteúdo capaz de causar tanta polêmica. Seu percurso, desde o lançamento até a liberação, acabou por incitar um debate longo e intermitente entre vários setores sociais acerca da memória do regime militar, mostrando-se por isso corajoso e oportuno, tendo em vista o momento histórico de transição do governo militar para um novo governo civil, o que se daria efetivamente em 1985.

Em 8 de março de 1982, antes da decisão de proibição, o filme recebeu do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Rio de Janeiro uma autorização especial para ser exibido no XXXV Festival Internacional de Cannes, porém o filme foi retirado do evento antes da exibição, pela Embaixada do Brasil na França, a mando da Embrafilme. *Pra Frente Brasil* teve sua estréia adiada pelos censores do Estado, receosos do impacto negativo que poderia trazer ao governo militar. Em 31 de março de 1982, quatro dias após o filme ser premiado em Gramado, um dos chefes do movimento militar que retirou o presidente João Goulart da presidência da República, em 1964, o almirante Sílvio Heck, fez um pronunciamento à imprensa, se referindo ao filme, em que denunciava a suposta ação de grupos marxistas radicais que tentavam apropriar-se da abertura política concedida pelas Forças Armadas para incitarem a população contra o governo, difamando os militares e enaltecendo as ações de guerrilheiros que haviam lutado contra o regime. Seis dias depois do pronunciamento, o filme teve sua exibição proibida pela censura federal. A proibição foi anunciada por Euclides Mendonça, então chefe de gabinete do Ministério da Justiça e presidente do CSC (Conselho Superior de Censura), sob a justificativa de que a interdição se dera porque o filme era propenso a provocar o incitamento contra a ordem pública, as autoridades e seus agentes, tomando como base de apoio o Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946.

Em 26 de agosto de 1982, exatamente um dia antes da segunda reunião do CSC para julgar o recurso que solicitava a revogação da interdição, o jornal *O Estado de São*

Paulo revelou o desaparecimento de pareceres emitidos pelos censores em abril, favoráveis à liberação da película para um público adulto, de espectadores maiores de dezoito anos, restrição necessária em razão do caráter da problemática nela abordada e das cenas de violência mostradas. Nos pareceres, tomava-se a obra inclusive como necessária como ponto de distensão na conjuntura político-econômica vigente. A diretora da DCDP/DPF (Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento da Polícia Federal) na época, Solange Maria Teixeira Hernandes, admitiu a retirada de quatro dos pareceres do processo, de técnicos que opinaram pela liberação da obra, e justificou sua atitude alegando que aquela comissão de censores já tinha sido desativada quando o filme foi julgado e só haviam sido incorporados seus pareceres por uma falha de comunicação interna, pois a comissão já não existia oficialmente. O próprio Roberto Farias recebeu, na época, uma correspondência anônima contendo os laudos dos censores, que não haviam sido aceitos pela diretora. Apenas dois, em seis, haviam emitido parecer contrário à liberação. Com o fim da censura houve a liberação dos documentos relativos ao filme e neles é possível constatar que alguns censores realmente consideraram viável a sua exibição, como demonstra, por exemplo, o parecer da técnica da DCDP/DPF, Sélia Natália Stolte Rouver, emitido em 18 de março de 1982, que classifica o filme de forma isenta, afirmando:

> *A mensagem principal é uma chamada à conscientização e, obrigatoriamente, leva a meditar na perniciosa insegurança em épocas de convulsão intestina e governos de exceção, bem como, que a neutralidade é maléfica. Mensagens secundárias do "kafkiano" drama levam a interferir tendenciosidades. Todavia, percebe-se o esforço feito em isentar de crítica direta os militares e os órgãos oficiais constituídos. Assim como, não houve denominações e, qualquer coincidência é mera casualidade. As mensagens, portanto, estimulam mais a reflexão do que são explicitamente negativas ou positivas. [...] Diante da abertura política e o tratamento dado, sem ofensas diretas, não há como negar sua desobrigação censória. Embora, a temática seja uma inovação, suscetível de prolongamentos futuros. Pelo exposto, sugerimos sua LIBERAÇÃO para a maior chancela etária, pelas violências e torturas, que assim exigem DEZOITO ANOS. Brasília, 18 de março de 1982.*[76]

A liberação apenas para maiores se justificava por haver no filme a pronúncia de palavras impróprias - tais como "porra", "puta que pariu", "puto" -, e cenas de forte violência. Entretanto, apesar dos pareceres favoráveis, em 5 de abril de 1982 a diretora

da DCDP/DPF, Solange Hernandes, negou a liberação, alegando que o filme contrariava o que dispunha o Decreto nº 20.493/46, em seu artigo 41, que negava a autorização sempre que a representação, exibição ou transmissão radiotelefônica fosse "*capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades e seus agentes*"[77].

Em 4 de maio a produtora do filme, R.F. Farias, entrou com o pedido de reconsideração da proibição, alegando que o filme retratava situações já superadas no contexto de "abertura" democrática e que em nenhum momento pretendia incitar a coletividade contra as autoridades constituídas ou o regime vigente. Ainda assim, a DCDP/DPF negou a liberação, com base nos mesmos preceitos legais anteriores. Então, em 26 de maio, o advogado Manuel Alceu Affonso Ferreira, em defesa da R.F. Farias, entrou com recurso ao CSC alegando, entre outros, que a clandestinidade do aparelho repressivo era acentuada no filme, distanciando-o do Estado e de seus agentes e afirmando que, por mostrar pessoas que agiam erroneamente, sem autorização, realizando atribuições que não receberam, o filme era "*um hino de louvor ao Estado de Direito*"[78].

Mas para o governo aquele não era um momento propício para a exibição da película. Era um período pré-eleitoral e por isso o conselheiro Pedro Paulo Wandeck, do CSC, recomendou que Farias reapresentasse o filme para novo julgamento após o pleito. O filme só foi finalmente liberado pelo CSC em 15 de dezembro de 1982, que acatou recurso apresentado pela R.F. Farias. A liberação se deu sem cortes, para maiores de dezoito anos, porém com a obrigatoriedade de inserção, no início da película, do seguinte 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.*
> *Seqüestros, mortes, excessos. Momentos de dor e aflição. Hoje, uma página virada na história de um país que não pode perder a perspectiva do futuro.*

---

[76] BRASIL. *Parecer nº 1121/82*. Brasília, DF: Divisão de Censura de Diversões Públicas da Polícia Federal, 1982.

[77] BRASIL. Decreto-lei nº 20, de 24 de janeiro de 1946. *Diário Oficial da República Federativa do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 jan. 1946.

[78] Trecho da defesa do recurso apresentado ao CSC, p. 14, Disponível em: <Http://www.memoriacinebr.com.br>. Acesso em: 20 dez. 2006.

Pra Frente Brasil é um libelo contra a violência.[79]

A primeira cena do filme apresenta este letreiro em cor branca, num fundo azul, que fica na tela por quase 30 segundos, tempo suficiente para informar a idéia de que trata-se de um filme que busca deixar no passado o fantasma da ditadura, sem ressentimentos. O prólogo, que Roberto Farias foi obrigado a redigir e a acrescentar, tinha como função localizar o filme na época em que se desenrola a narrativa, dando os temas tratados ali como pretéritos e superados.

No relatório da reunião do CSC em que deliberou-se pela liberação do filme, analisou-se que nele não havia nenhuma referência, clara ou velada, de que os torturadores pertencessem à polícia, pois não havia intervenção de qualquer autoridade de forma culposa ou condenável. Assim, não se reconheceu no filme nenhum incitamento contra o regime e os crimes praticados na narrativa haviam sido punidos, pois o agenciador das milícias clandestinas, o torturador e os terroristas morriam todos, pagando pelos seus desacertos e demonstrando que a violência não resultava em nenhum benefício. Diante disso, recusar a liberação ao filme seria constatar no personagem do torturador Doutor Barreto o retrato da polícia brasileira.

Além dos problemas sofridos com os órgãos de censura e de sua difícil liberação, *Pra Frente Brasil* também causou enorme polêmica e discussões em outros setores do governo. Em 1º de abril de 1982, poucos dias antes do comunicado da proibição do filme, o diretor geral da Embrafilme, Celso Amorim, se afastava de seu cargo. Celso Amorim exonerou-se sob as pressões da reação militar ao filme. Ministros do Exército e da Aeronáutica solicitaram ao ministro da Educação, Rubem Ludwig, a exoneração de Amorim, após assistirem a uma exibição do filme na EsNI (Escola Nacional de Informações). Os ministros argumentaram que filmes contendo críticas ao governo federal não podiam contar com recursos originários de agências oficiais. A queda de Amorim era uma espécie de aviso e ao mesmo tempo demonstrava os limites da "abertura" política. A repressão violenta à oposição e a tortura eram dogmas intocáveis do regime militar, mas apareciam no filme.

Esse episódio demonstra claramente que eram muitos os limites da "abertura" política, pois a Embrafilme tinha como função oficial estimular a produção

[79] Trecho retirado do ofício que publicava a decisão do CSC pela obrigatoriedade de inserção do letreiro rotativo, redigido em 6 jan. 1983 e assinado pela secretária executiva do CSC Janete Melasso Garcia. (Disponível em: <Http://www.memoriacinebr.com.br>. Acesso em: 20 dez. 2006).

cinematográfica nacional sem dirigismo ou controle de opinião, e por isso não podia ser responsável pelo conteúdo dos filmes nos quais tinha participação. Devido às pressões de setores do governo, quando o filme foi lançado, em 1983, a Embrafilme já não tinha vínculos com a produção. A estatal vendeu sua parte para a produtora R.F. Farias pelo valor de 53 milhões de cruzeiros. A venda foi efetuada após uma negociação que durou mais de um ano, tendo se iniciado desde o momento em que o filme foi interditado, ocasião em que, Roberto Parreira, o diretor da Embrafilme – substituto de Celso Amorim – havia declarado o mesmo como perdido. Para Farias, ter a Embrafilme como co-produtora era fator de dificultação da liberação, por isso ele propôs a compra:

> *Eu sabia que mais cedo ou mais tarde a compra seria efetuada, porque a própria diretoria da empresa acabaria concluindo que seria muito melhor vender sua parte para se ver livre do 'calo' que o filme provocou. Afinal, até um diretor foi demitido em conseqüência da polêmica criada.*[80]

Após a liberação e o lançamento no mercado, então possível, Pra Frente Brasil se tornou um grande sucesso de bilheteria, sendo exibido em cinemas de todo o país.

Caracterizar o filme como não revanchista foi o principal argumento utilizado por Farias para justificar seus pedidos de liberação. Ao final, ao admitir a inclusão do letreiro, comprometeu-se a deixar explícito que o enredo era coisa do passado. Farias, para conseguir lançar seu filme, agiu dentro das possibilidades, mas a experiência o fez desiludir-se de produzir outras obras do gênero. Sentindo que não havia condições para profundas discussões políticas no contexto da "abertura", ele afirmou: "*Histórias excelentes não faltam, como o episódio do Riocentro ou o caso Baumgarten, mas para não contar tudo me parece que não adianta. E se contar é fazer para ficar prateleira proibido pela censura.*"[81] Apesar da consciência sobre a necessidade de se produzir obras comprometidas com o seu contexto social e político, Farias construiu sua crítica dentro do que acreditava ser possível:

> *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*

---

[80] PETRONE, Lígia. *Pra Frente Brasil*: depois da tempestade, só lucros. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 13 mar. 1983, p. 42.

[81] MARCONI, Celso. Filme B foi a escola de cinema de Farias. *Jornal do Comércio*, Recife, 1º abr. 1983, p. 25.

> *amolação seria bem maior do que a que estava disposto a enfrentar. Não faria isso. Não tenho vocação para ser exilado. [...] Não posso negar, por exemplo, que naquela época havia diferença, havia um setor comprometido com a democracia. Não poderia culpar o governo por atos de pessoas. [...] Procuro, de uma maneira bastante suave, fazer uma crítica às pessoas de classe média que, naquele período, faziam questão de ficar à margem de tudo o que ocorria. Mas é uma crítica muito leve porque, no fundo, estas pessoas demonstraram uma grande sabedoria política: elas sobreviveram.*[82]

Mas apesar da trajetória de perseguição sofrida, a proibição do filme pode ter tido efeito contrário, tendo aguçado o senso crítico dos espectadores que o veriam após a liberação. A proibição deu ao filme uma dimensão que, sem a controvérsia e a polêmica então gerada, ele poderia jamais ter alcançado. O percurso que *Pra Frente Brasil* realizou para chegar aos olhos do público fez dele um filme singular e histórico, não apenas por ser representativo do conturbado ano de 1970 e de suas características, mas porque, ao final desse percurso, tornou-se um importante documento para a compreensão também do período de "abertura' - o início dos anos 1980 - e abrindo ainda possibilidades de análise da própria dinâmica do cinema nacional nesse mesmo contexto.

2.3 - AS RECEPÇÕES DO FILME

Qual é a diferença entre um historiador que trabalha um objeto artístico e um historiador que exuma um documento desconhecido? Quando o objeto é uma obra artística, lidamos com um tipo de documento que já recebemos categorizado e hierarquizado, pois não somos os primeiros leitores desse documento.[83] Um filme, antes mesmo de ser lançado ao mercado comercial, já recebe as opiniões dos críticos que exercem no meio comercial cinematográfico um papel de conselheiros do público, seres supostamente capazes de indicar se um filme é bom ou ruim. Alguns filmes recebem também o tratamento da crítica acadêmica, preocupada com a relação intrínseca entre cinema e sociedade. *Pra Frente Brasil*, na ocasião de seu lançamento, levantou discussões polêmicas ao retratar o tema da repressão ditatorial e chegou até nós

---

[82] LEITE, Paulo Moreira. O cinema da coragem: Entrevista com Roberto Farias. *Veja*, São Paulo, 16 fev. 1983, p. 4

[83] PARIS, Robert. "A imagem do operário no século XIX pelo espelho de um vaudeville". In: *Revista Brasileira de História*, n. 15, v. 8, set-1987/fev-1988, p. 85-112.

categorizado e hierarquizado. Aclamado pelo público do Festival de Gramado de 1982, foi proibido pela censura, retirado do Festival de Cannes, rendeu uma luta pela sua liberação, e as discussões sobre ele ocuparam por vários meses páginas inteiras de jornais e revistas de grande circulação no país. No meio da classe de profissionais do cinema despertou um movimento ferrenho contra a censura. Entre alguns críticos cinematográficos foi tido como inadequado, "*por tratar de questões políticas e por enfatizar mais a ação policial*"[84].

Os efeitos de um filme histórico só podem ser compreendidos a partir também do estudo de sua interação com a sociedade, das reações que despertou. Dessa forma, procuramos informações sobre *Pra Frente Brasil* em textos publicados em livros, jornais e revistas, na tentativa de visualizarmos o filme a partir do olhar dos seus contemporâneos, no momento de seu lançamento, procurando tomá-los como construções de significados diversos para nosso objeto. Quando assistimos a um filme construímos um significado para ele, de acordo com nossas concepções e experiências, que muitas vezes diverge daquele que pretendiam os envolvidos em sua produção. Os críticos também realizam esse trabalho de interpretação e construção de significados, porém os passa a outros espectadores que muitas vezes incorporam suas interpretações e construções.

Entre março de 1982 e fevereiro de 1983, notícias sobre o filme estiveram sempre presentes nos principais jornais e revistas do país, através de comentários e artigos críticos. A proibição pela censura federal e sua longa luta por liberação não impediu que algumas pessoas criticassem o filme considerando-o maniqueísta ou superficial, criticas às quais o diretor refutou argumentando não ter feito um documentário. As reportagens em jornais e revistas, entretanto, foram quase sempre favoráveis ao filme, talvez por sua originalidade em trazer um tema inédito no cinema e tão relevante no momento de "abertura". Tratava-se do primeiro filme brasileiro a falar diretamente sobre a violência, a repressão, a tortura e sobre o clima de insegurança e medo da década de 1970, colocando lado a lado em sua narrativa a atmosfera política angustiante e a euforia da Copa do Mundo, não de forma alegórica, mas claramente. Para muitos, *Pra Frente Brasil* surgiu naquele contexto como um importante instrumento fomentador de discussões em torno do caráter da "abertura" política e como elemento de fixação da realidade nacional, de análise da ditadura e de criação de um

[84] RAMOS, Fernão P. e MIRANDA, Luiz Felipe A. de. (Orgs.) *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Ed. do SENAC, 2000, p. 230.

ambiente com condições para a superação da mesma. Apesar dos ataques de militares e mesmo de alguns esquerdistas, num panorama geral o filme foi sempre defendido nas reportagens dos jornais da época, no que diz respeito à sua representação dos fatos:

> *O filme é um murro na memória do AI-5. Pra Frente Brasil envolve a platéia num abraço sinistro, devolvendo-lhe o medo, a insegurança, e até mesmo a pusilanimidade que o AI-5 irradiava. [...] Embora o diretor Roberto Farias defenda com unhas e dentes que se trata de obra de ficção, a história não se desprende daquilo que efetivamente acontecia, ou podia acontecer, no Brasil da época. [..] É o primeiro produto acabado de uma nova safra da filmografia brasileira.*[85]

> *Não é um grande filme e até exagera nos esquematismos cinematográficos e ideológicos. Mas é o tipo do filme que todo brasileiro deveria ser obrigado a ver para conhecer um pouco mais o país em que vive.*[86]

> *Não hesito em afirmar que trata-se de um grande filme. Curiosamente tecido com um enredo nem sempre convincente, seguindo uma história com muitos furos claros e construídos com personagens excessivamente estereotipados, alguns tendendo para a caricatura pelo exagero. Parece fácil, por exemplo, assinalar que a história de Roberto Farias apelou para a simplificação maniqueísta dos heróis da subversão e bandidos da repressão, sem conceder nada de errado e ruim nos rapazes e moças perseguidos pela implacável máquina policial, nem uma pitada de bondade, de caráter, até de sincera opção aos que compõem os quadros do combate ao terrorismo. [...] Mas a chave do filme, o seu segredo transparente, é o clima que ele consegue criar e transmitir. A atmosfera densa e tensa, de insegurança, de delação, de medo. [...] Mesmo quando peca por excesso ou por uma composição equivocada do tipo, quem viveu aquela época e sabe das coisas, sente que toda a história é um tricô de pedaços da verdade. [...] O empenho em apresentar um filme de aventuras nada dissimula. É a evidência de que tudo aquilo aconteceu muitas vezes e em muitos lugares.*[87]

> *Fazer um filme sobre a repressão no momento em que o governo militar ainda estava longe de acabar é, em si, um mérito. Pleitear que na época do governo Médici muitos inocentes foram torturados e, mais, juntar no mesmo saco o horror da tortura à euforia da Copa do Mundo de 1970, é uma idéia cativante.*[88]

Diante da censura, houve a defesa da liberação do filme:

---

[85] UM murro na memória. *Veja*, São Paulo, 31 mar. 1982, p. 72-76.
[86] MERTEN, Luís Carlos. Fitas do Brasil e do Chile denunciam autoritarismo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 18 set. 1993, Caderno 2, p. D9.
[87] CORRÊA, Villas-Bôas. A marca de um período de horror. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 mar. 1982, Caderno B, p. 5.
[88] ARAÚJO, Inácio. 'Pra Frente' é passo pra trás. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18 set. 1993, p. 9.

> *Num tempo em que a cruzada governista pede a luta contra a pornografia, surpreende a proibição de um filme que não tem uma só cena de nudez. [...] Num tempo de abertura democrática "irreversível", cabe a pergunta: se o brasileiro maior de idade, cumpridor de seus deveres, pode ver um filme comercial de exploração do sexo, por que não poderia assistir a uma proposta diferente, que reflita sobre a história recente de seu país?*[89]

O autor Guido Bilharinho, crítico cinematográfico intelectualizado, também discorreu sobre a qualidade simbólica de Pra Frente Brasil:

> *Corajoso, lúcido e desassombrado ao tocar o nervo exposto da ditadura militar implantada no Brasil a partir de abril de 1964, o filme não se comporta no mesmo diapasão no que se refere à linguagem cinematográfica e à montagem. Sob o primeiro aspecto, dificilmente se encontra obra tão contundente e explícita sobre a arbitrariedade da ação dos gauleiters da ditadura que, no submundo policial-militar, prendiam quem quisessem e torturavam e matavam como lhe aprouvessem. [...] Se a ditadura militar não conhece limites, Pra Frente Brasil, o filme, não os conhece menos, expondo criticamente a estrutura e a prática da tortura no Brasil por volta de 1970, simultaneamente com o desenrolar da Copa do Mundo ocorrida naquele ano, sendo, como se sabe, seu título extraído de letra de música atinente ao fato. Se o torturador mói e descarna sua vítima, o filme faz o mesmo com a ditadura e seus métodos quando ainda se está sob o governo do último dos presidentes militares, mas a situação (e saturação) política já são outras, porque nos negros anos de chumbo nada era permitido e possível.*[90]

Outros defenderam o filme dos ataques de esquerdistas, enfatizando que, para Farias, era um filme sobre a repressão clandestina e não sobre a repressão oficial. Em dezembro de 1982, por ocasião da liberação do filme, o crítico Rubens Ewald Filho escreveu:

> *Pra Frente Brasil foi atacado pelas alas mais radicais da esquerda, porque nunca chega a acusar os militares como culpados pela repressão pós-68. Na verdade, quem age são organizações paramilitares, financiadas por industriais. É claro que se deve supor uma conivência. Mas a denúncia nunca é aberta. Farias fez um filme na linha de thriller de ação e suspense de Costa-Gravas, até mesmo com semelhanças fortes com Desaparecido. Tudo o que o filme mostra já foi discutido antes em peças de teatro ou livro. Mas,*

---

[89] MENGOZZI, Frederico. Uma censura que "luta" contra a pornografia e proíbe temas políticos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25 jun. 1982, p. 19.

[90] BILHARINHO, Guido. *O cinema brasileiro nos anos 80.* Uberaba, Brasil: Instituto Triangulino de Cultura, 2002, p. 22-25.

> *realizando um filme basicamente policial, Farias consegue manter a atenção do público.*[91]

Para Farias nem todos os membros das Forças Armadas eram a favor da ditadura. Na época em que fez o filme, ele acreditava que os responsáveis pelas atrocidades praticadas contra a oposição eram grupos paralelos não autorizados pelo governo. Apenas com o passar dos anos ele foi mudando seu posicionamento. O filme trata de torturas, mas em nenhum momento sugere diretamente que as violências praticadas contra o personagem Jofre fossem determinadas pelo governo, chegando a separar torturadores e policiais. Ele também não sugere o envolvimento de militares. O único personagem fardado, um general de divisão, aparece por poucos segundos, empenhado em tentar ajudar o sobrinho Rubens, também seqüestrado. Apesar disso, ainda que não haja sugestões que envolvam militares, a analogia entre o chefe dos torturadores, o Dr. Barreto, vivido pelo ator Carlos Zara, com o falecido delegado Sérgio Fleury é gritante. Até mesmo porque o policial paulista, famoso pelo combate ao terrorismo, usava o codinome Dr. Barreto. Por essas referências, o filme pagou caro com a sua proibição e sofreu vários ataques de setores do governo. O chefe do Centro de Comunicação Social do Ministério do Exército, em 1982, o general Octávio Luiz de Rezende, atacou o filme por retratar um período do governo Médici como se fosse de terror praticado por quem tinha a responsabilidade de dar segurança:

> *Como se aqueles terroristas convivessem pacificamente com a classe média, como se a insegurança viesse de quem tinha que proporcionar segurança, quando, na verdade, era gerada pela existência do terrorismo. [...] Foi por causa do terrorismo que se criaram órgãos de segurança, para proteger a população contra os terroristas. [...] Procura-se mostrar a classe média simpática ao terrorista, do qual ela tinha pavor.*[92]

Além de atacado por militares, na imprensa também houve apontamentos severos:

> *Destino ingrato o de Roberto Farias. De adesista, intelectual respeitosamente integrado aos circuitos do poder, tornou-se, aos olhos dos radicais de direita, um súbito subversivo. E nem por isso Roberto Farias ganhou as simpatias dos radicais da esquerda. Seu filme, impecavelmente realizado do ponto de vista formal,*

---

[91] EWALD FILHO, Rubens. Um fato positivo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 dez. 1982, p. 23.
[92] FILME faz apologia do terror, afirma general. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 3 abr. 1982, p. 22.

> *terrivelmente cruel do ponto de vista conceitual, já foi chamado até de ingênuo e reacionário. Houve inclusive quem assegurasse que Pra Frente Brasil apenas fez o jogo daqueles que, aparentemente, procurou denunciar.*[93]

> *Embora próximo, Farias nunca se integrou realmente à forma narrativa do Cinema Novo. Glauber Rocha o considerava na época (início dos anos 60) como o maior artesão do cinema brasileiro, o que em outras palavras significa um diretor muito competente, mas dentro do estilo narrativo clássico. [...] Apesar de seu estilo linear e de passagens com bastante emoção Pra Frente Brasil não é um filme de visão aconselhável a qualquer hora, em qualquer dia da semana. O clima baixo astral que ele exala exige uma certa reserva emocional para colocá-lo dentro de casa, na telinha.*[94]

Mas a obra artística, num momento específico, recebe determinadas interpretações que em outras circunstâncias poderiam não lhe ser dadas e adquirir novos significados. Segundo Ramos, no período entre entre 1980 e 1987, o cinema brasileiro esteve abalado por incertezas:

> *Pressões políticas que ocasionam o fim do regime militar, afrouxamento da censura e crise da economia encontram um cinema com tradições na abordagem de grandes questões nacionais e carregando um segmento marcado pelo erotismo. Os elementos compõem um quadro explosivo, sendo inevitáveis as fraturas numa cinematografia.* [95]

A censura dava sinais de recuo, o sexo explícito proliferava como tema ocupando grande fatia do mercado e muitos produtores abandonavam a atividade cinematográfica ou aderiam ao gênero pornô. Outros buscavam apoio na Embrafilme, mas o Estado já não se interessava em intervir na produção cultural. Ainda assim, muitos filmes com temáticas políticas pontilharam o início da década, apresentando temas reprimidos anteriormente como greves, luta armada e tortura. Um deles é *Pra Frente Brasil* sobre o qual José Ramos comenta, comparando alguns filmes do período:

> *O confronto dilacerante com a ditadura voltaria em outros filmes. Travestida, diluída na ficção policial, acabou por gerar* ***obras***

---

[93] LANCELLOTTI, Sílvio. Roberto Farias, num e noutro lado da cerca. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 4 abr. 1982, Caderno Ilustrada, p. 68

[94] RAMOS, Fernão. 'Pra Frente Brasil' mostra o lado sombrio da tortura. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 3 mar. 1988.

[95] RAMOS, José M. O. O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987). In: RAMOS, Fernão. (Org.) *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987, p. 438.

> ***mornas**, num estilo que Ismail Xavier chamou de 'naturalismo da abertura', presente em filmes como Pra Frente Brasil. [...] Inventividade cinematográfica só apareceria em obras que investigaram com nova visão estética as danosas conseqüências do período, lendo no mapa das subjetividades os traços dos descaminhos políticos. É o caso do primoroso NUNCA FOMOS TÃO FELIZES (direção de Murilo Sales, 1983) e de EXTREMOS DO PRAZER (direção de Carlos Reichenbach, 1983) [...] São dois filmes que resgatam, com dignidade e talento, sonhos e **práticas políticas heróicas**, constantemente criticas e vilipendiadas. [...] O público, talvez ansioso por **bons tratamentos do passado recente**, respondeu com inesperada receptividade a duas obras carregadas de sinceridade e emoção: JANGO (direção de Sílvio Tendler, 1984) e CABRA MARCADO PARA MORRER (direção de Eduardo Coutinho, 1984). [...] Superados os entraves colocados pela década de 1970, Nelson parte para um filme há muito sonhado, MEMÓRIAS DO CÁRCERE. [...] O cineasta pôde então dar vazão a certas concepções com talento e sem sufocantes pressões externas, construindo um filme arrebatador, límpido, costurando com seriedade a discussão da relação arte-política.*[96] [Grifos em negrito nossos]

Enquanto *Nunca Fomos tão Felizes*, *Extremos do Prazer*, *Jango*, *Cabra Marcado para Morrer* e *Memórias do Cárcere* são tidos como primorosos e como "bons tratamentos do passado recente", pelos quais o público, carente de bons filmes nesse sentido (todos são contemporâneos ou posteriores à *Pra Frente Brasil*), aguardava ansioso, Ramos qualifica o filme de Farias como morno e sem inventividade cinematográfica, retomando Xavier quando este o qualifica como pertencente a um "naturalismo da abertura". Mas não surpreende tal crítica de quem também vê como "*exemplo de anacronismo e falta de vitalidade cinematográfica*"[97] - acrescentando ainda a expressão adjetiva "nada feliz"- o filme *Com licença eu vou à luta* (Lui Farias, 1986), e ainda, na mesma obra, avalia as músicas de Cazuza como descartáveis, ao comentar o filme *Bete Balanço* (Lael Rodrigues, 1984) da seguinte forma:

> *Mesmo com um certo cacoete de crítica social, presente no episódio do trombadinha assassinado, o filme de Lael Rodrigues é na verdade um descartável como a maioria das músicas de sua trilha sonora.*[98]

Mas a estrutura da narrativa de *Pra Frente Brasil* – tão adaptada ao *thriller* norte-americano nos leva a crer que Farias não fez um filme apenas para um público de

---

[96] RAMOS, José M. O. O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987). In: RAMOS, Fernão. (Org.) *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987, p. 441-445.
[97] Ibid, p. 448.
[98] Ibid.

iniciados nas complexas questões que aborda, tampouco para um público acadêmico ou acostumado à linguagem cinematográfica. Segundo o próprio Farias, sua produção tinha como propósito atingir o maior público possível, em todas as camadas sociais, e por isso ele procurou fazer um filme capaz de atrair o interesse de qualquer tipo de espectador. Para alcançar tal objetivo, ele utilizou uma linguagem simples no roteiro e convidou atores que já trabalhavam em novelas televisivas - como Antonio Fagundes e Natália do Valle - e por isso já eram conhecidos do grande público. Usando esses artifícios, que entretanto sozinhos não justificam o sucesso do filme, Farias construiu uma narrativa baseada nas ações da repressão ditatorial militar, assunto que até aquele momento havia sido pouco divulgado no cinema brasileiro. O sucesso de bilheteria alcançado pelo filme é um indício de que amplos segmentos da sociedade estavam interessados no assunto. Mas mesmo contando com tal interesse, a missão de Farias era difícil na tentativa de trazer à tona aspectos de uma História recente e de suscitar a reflexão acerca dessa História, pois o repertório do espectador brasileiro comum não era suficiente para o acompanhamento exaustivo dos aspectos críticos de sua narrativa. Apesar do interesse em atingir grandes públicos, Farias não simplifica as questões tratadas no filme, apenas as coloca sob uma roupagem de mais fácil compreensão, através de ações, temas e diálogos inteligíveis ao público em geral. Nestas circunstâncias, Farias construiu uma representação com significados próprios, tentando unir duas temporalidades – as de 1970 e 1982.

Para entendermos a forma como se estruturou essa representação é importante discutirmos o modo como o próprio autor se posicionou nela. O resultado que se vê na tela como obra acabada é fruto de uma série de tarefas parceladas que ao final pôde se transformar em algo não previsto pelos envolvidos na produção, a partir da passagem pelo crivo da montagem, quando foram selecionadas um conjunto de imagens compondo o produto final. Aquilo que não foi intencional também adquiriu sentido no filme e se comunicou com o espectador. Ao ser acusado por alguns críticos de não denunciar diretamente o Estado pelas torturas e mortes no filme, ao mesmo tempo em que seu filme era proibido pelo governo, Farias se considerou duplamente pressionado e se defendeu:

> *A direita me considera comunista, a esquerda me acusa de governista. Viver em Paris fazendo filmes sobre outros países ou mesmo sobre o seu próprio é uma coisa. Há um distanciamento e impunidade fora do alcance de qualquer repressão. Outra é você vivendo no próprio país*

> *resolver assumir a crítica mais contundente à sociedade em que vive. É preciso ter precisão cirúrgica para cortar até o ponto de não matar o doente. Também não quero cometer suicídio, não quero deixar de fazer cinema, não sou radical. Eu acho que foi possível fazer este filme porque existem outras forças importantes também querendo o que quero: a liberdade.*[99]

Os filmes não possuem um sentido estático, mas transformam-se ou agregam novos significados entre sua proposição e a recepção do público, ainda que seus criadores tenham a intenção de fixarem uma interpretação prévia adequada aos seus interesses. O sentido de uma obra acabada deixa de pertencer ao seu produtor e passa a pertencer à sociedade. Entretanto, os resultados dessa interação entre filme e sociedade dependem da bagagem cultural que essa mesma sociedade possui e da capacidade crítica do público em analisar as mensagens transmitidas pelos filmes, mas também das ideologias de quem recebe e analisa o filme à luz de sua próprias convicções. Os diferentes setores da sociedade recebem as imagens de acordo com suas próprias culturas e ideologias, por isto uma mesma obra pode ser lida de formas por diferentes grupos. *Pra Frente Brasil* foi lançado num momento peculiar, num limiar entre ditadura e "abertura" e se tornou uma importante fonte de conhecimento sobre as características e limites da ditadura militar, sendo que seu significado só se completa ao se estabelecer relações com a sociedade que o recebe. A representação feita em *Pra Frente Brasil* ressalta aspectos que podem levar o seu espectador a definir uma posição contrária ou simpatizante ao estado de coisas nele narradas. Seus primeiros espectadores – o lançamento do filme ocorreu em 1983 - ainda conviviam em seu cotidiano com o espectro da brutalidade do regime ditatorial, apesar da "abertura" política que encontrava-se em andamento, e construíram leituras próprias dessa representação. Mas a leitura dos críticos acadêmicos que o caracterizaram como naturalista, hierarquizando-o e desconsiderando-o do ponto de vista temático, do ponto de vista do público, e da efetividade do diálogo que ele estabeleceu com esse público, tem a ver com algo que vai além desse contexto e do próprio filme. Essa leitura carregada de parcialidade é resultante também da visão que esses críticos possuem do seu autor.

---

[99] FARIAS não quer provocar. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 6 abr. 1982, p. 24.

2.4 – A TRAJETÓRIA DO CINEASTA

Para uma análise dos motivos que fizeram de *Pra Frente Brasil* um filme polêmico, é importante que se volte o olhar também sobre o seu criador, o cineasta. É ele, antes de diretor, também um indivíduo singular e seu trabalho é um produto, direto ou indireto, de sua personalidade, de sua trajetória profissional, e de suas convicções.

Assistente de direção, roteirista, produtor, diretor de cinema e televisão, e articulador da política cinematográfica brasileira, Roberto Figueira de Farias nasceu em 27 de março de 1932, em Nova Friburgo, no estado do Rio de Janeiro. Teve um "s" adicionado ao seu sobrenome por um erro do cartório. Sempre interessado por filmes, quando criança, ele fugia de casa para ir ao cinema e fazia seu próprio "cineminha" brincando com caixas de sapatos. Quando jovem, após cursar Belas Artes, iniciou carreira na Companhia Atlântida de Cinema, estreando como assistente de direção no filme *Maior que o Ódio*, de José Carlos Burle, em 1950. Naquela época, pela ausência de escolas de cinema no Brasil, a formação dos cineastas se dava empiricamente, e daí em diante Farias aprendeu muito com os diretores das chanchadas, trabalhando ainda como assistente de direção em outros 14 filmes de longa metragem, junto aos diretores José Carlos Burle, Watson Macêdo e Carlos Hugo Christensen. Mesmo com a insipiência de escolas de cinema no Brasil, a convivência com estes diretores lapidou sua aprendizagem e as comédias carnavalescas das chanchadas lhe proporcionaram formação técnica. Ele passou também pelos estúdios da Maristela e Brasil Vita Filmes, até que o trabalho como assistente deu-lhe segurança para dirigir seus primeiros filmes, as chanchadas *Rico Ri à Toa* (1957), e *No Mundo da Lua* (1958).

Os primeiros dados sobre a trajetória profissional de Roberto Farias nos mostram que a mesma se confunde com parte da História do cinema brasileiro. As primeiras produções cinematográficas nacionais foram as chanchadas, por isso cabe-nos aqui uma breve descrição a respeito da importância desse gênero, que teve suas raízes no teatro de comédia. Segundo Piper:

> *Podemos afirmar que a chanchada foi apenas um tipo particular de cinema regional, predominantemente carioca, que, aproveitando a conjuntura favorável da época, representada pela melhoria técnica do equipamento e facilidades de distribuição, logrou agradar a boa parcela do público, que passou a encarar o gênero como uma diversão à altura das demais fitas estrangeiras. A infra-estrutura*

> *social, determinante da superestrutura cultural, ditava a qualidade dessas apresentações. Enfim, dava-se ao povo o que supostamente ele queria. Tal atitude só poderia mesmo redundar no pão e circo que aconteceu. Especialmente no circo.*[100]

A divulgação do que os críticos elitistas da época costumavam chamar de "filosofia barata" foi o aspecto cultural mais marcante dessas comédias. Sua divulgação encontrou terreno fértil no Brasil, num contexto em que muitos espectadores eram analfabetos e preferiam o cinema nacional por não conseguirem compreender as legendas dos filmes estrangeiros. Esse público, em geral, não tinha acesso a nenhuma forma de conscientização, faltando-lhe, portanto, capacidade de fazer uma crítica contundente às instituições, e inexistindo assim a possibilidade de uma avaliação também crítica de seu papel na sociedade. Suas formações não lhes forneciam bases para a compreensão de algo que fosse além do seu cotidiano. Provavelmente foi esta a causa de sua identificação com personagens como Mazzaropi e Oscarito, que passavam pelos seus mesmos problemas cotidianos, incorporados na comicidade cinematográfica das trapalhadas dos personagens. O espectador era levado a rir do personagem com o qual se identificava, rindo enfim de sua própria realidade.

A estrutura dos filmes da chanchada baseava-se sempre nas figuras centrais do galã, da mocinha e do cômico amigo do galã, e suas tramas tinham como referências o romance – sob um aspecto de comédia -, a disputa entre mocinhos e bandidos, e o desfecho feliz. Internamente, porém, podemos afirmar que eram filmes críticos, que tratavam com ironia os problemas do país através de sátira e paródia freqüentes, porém sugeridas sutilmente. Na chanchada dos anos 1950 já podemos identificar filmes com mensagens políticas implícitas. O filme *Nem Sansão Nem Dalila*, por exemplo, uma obra de grande orçamento que tem como protagonista Oscarito, traz a história de um homem que consegue obter a peruca do personagem bíblico Sansão ao sonhar com lendas bíblicas. A referida peruca lhe dá força para conquistar o cargo de primeiro-ministro de seu reino, apesar da oposição do monarca e de seu assessor militar. Aplicando uma série de medidas populistas, ele acaba provocando a ira da elite burguesa, sem conseguir o apoio das massas populares. Dalila descobre a origem de seus poderes e conspira um golpe para lhe roubar a peruca. Entretanto, ao realizar um atentado contra o primeiro-ministro, Dalila não consegue obter a peruca e esta acaba caindo nas mãos do assessor militar, que expulsa Oscarito do reino e depõe o monarca

[100] PIPER, Rudolf. *Filmusical Brasileiro e Chanchada.* 2. ed. São Paulo: Global, 1977, p. 29.

através de um golpe de Estado. *Nem Sansão Nem Dalila* caracteriza-se como um filme que expressa, tanto quanto um filme do posterior movimento do Cinema Novo, um conteúdo político, porém de maneira cômica e utilizando uma linguagem mais popular.

Podemos tomar o ano de 1959 como o marco final da chanchada. Na realidade, o gênero ainda sobreviveria por alguns anos, entretanto com realizações pautadas no apelo sexual, com exceção dos filmes de Mazzaropi, que se mantiveram fiéis ao estilo original. Assim, podemos dizer que somente o despontar do Cinema Novo, no início da década de 1960, encerrou efetivamente o ciclo, que porém reapareceria alguns anos depois sob denominações como pornochanchada, neo-chanchada e comédia erótica. Entre os fatores que podem ser apontados como responsáveis por seu declínio estão o processo social migratório do campo para as cidades, e das regiões periféricas para os grandes centros urbanos, o que funcionou como um catalisador do seu processo de desgaste, pois:

> *À medida que as tendências cosmopolitas foram aprofundando o processo de urbanização – e desumanização - de grandes camadas de nosso povo, perdiam-se os últimos vestígios de inocência e autenticidade, nos quais estavam assentadas as bases dessas comédias.*[101]

Tendo feito escola nas chanchadas, em 1960 Farias mudou o tom de suas produções dando vida ao filme policial *Cidade Ameaçada*, sua primeira oportunidade de dirigir um filme mais importante, que aconteceu quando o diretor Roberto Santos abandonou o projeto antes do início das filmagens. O filme, inspirado na vida do famoso bandido paulista Promessinha, lhe rendeu alguns prêmios e representou o Brasil no Festival de Cannes, na França. Em seguida, Farias retornou às comédias dirigindo *Um Candango na Belacap* (1961), em que teve sob seu comando grandes comediantes da época: Ankito e Grande Otelo. Sua volta às comédias, entretanto, foi passageira e, em 1962, ele realizou o filme com o qual chegaria ao primeiro ponto culminante de sua carreira, o clássico thriller *Assalto ao Trem Pagador*, que foi acolhido com entusiasmo por críticos, platéias e festivais, fixando um padrão para o estilo de filme policial brasileiro. Seu filme seguinte, *Selva Trágica* (1963), aproximou-o do movimento conhecido como Cinema Novo. Inspirado no romance homônimo de Hernâni Donato, Selva é um filme de denúncia social, abordando o problema da escravização nos

---

[101] PIPER, Rudolf. *Filmusical Brasileiro e Chanchada.* 2. ed. São Paulo: Global, 1977, p. 25.

latifúndios de erva mate na região do Brasil central. Em 1966, Farias voltou a fazer o gênero comédia comercial, dirigindo *Toda Donzela Tem um Pai que é uma Fera*. Nessa época, iniciou seu trabalho como produtor, fundando com os irmãos Reginaldo - o famoso ator Reginaldo Faria, conhecido nacionalmente por participação em várias novelas - e Riva Faria, a produtora R. F. Farias e, ainda nos anos 1960, participou da criação das distribuidoras independentes Difilme - com Luiz Carlos Barreto, Walter Lima Júnior e Glauber Rocha, entre outros cineastas - e Ipanema Filmes. A Ipanema Filmes era uma produtora liberada de padrões de estilo ou gênero de filmes e pode ser considerada a mais produtiva distribuidora no período compreendido entre 1970 e 1974, funcionando até Farias assumir a direção da Embrafilme. Com a direção da trilogia de filmes que tem como protagonista o cantor Roberto Carlos (*Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* – filme brasileiro de maior bilheteria em 1968; *Roberto Carlos e o Diamante Cor-de-Rosa* – 1970; e *Roberto Carlos a 300 Quilômetros Por Hora* – 1972), seu nome se firmou entre os mais populares do cinema nacional, porém seu padrão se tornou incompatível com a proposta de cinema da Difilme. Com a Ipanema Filmes lançou os sucessos *Toda Nudez Será Castigada*, de Arnaldo Jabor, e Vai Trabalhar, Vagabundo, de Hugo Carvana, entre outros. O documentário *O Fabuloso Fittipaldi*, de 1973, concluiu um ciclo na trajetória do cineasta, que se dedicaria por bom tempo a trabalhar pela estrutura da indústria cinematográfica brasileira.

Atuando no campo da política cinematográfica Roberto Farias foi presidente do Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica, lutando ativamente contra a censura e pela proteção do cinema nacional frente à concorrência estrangeira. Farias foi ainda o primeiro cineasta a dirigir a Empresa Brasileira de Filmes S.A., a Embrafilme, entre 1974 e 1979, instituindo critérios sólidos para a análise de custos e para o acesso de novos realizadores de filmes aos financiamentos da empresa estatal, além de promover a maior onda de sucessos de bilheteria do cinema nacional desde a época das chanchadas, por defender a produção interna frente à fortíssima concorrência com a produção norte-americana. Como diretor da Embrafilme, proporcionou a produção de mais de cem películas, entre elas *Dona Flor e seus Dois Maridos*, *Xica da Silva* e *A Dama do Lotação*, que alcançaram recordes de público nos cinemas do país. Ainda como diretor geral da Embrafilme, ele ampliou as funções do órgão, extinguindo o antigo INC (Instituto Nacional de Cinema) e, em sua gestão foi aprovado o Decreto 77.299, de 16 de março de 1976, que criou o Concine (Conselho Nacional de Cinema), órgão regulador da política cinematográfica nacional.

Em *Cidade Ameaçada* e *Assalto ao Trem Pagador* - seus filmes de assaltos e crimes - Farias tomou sutilmente o partido dos fora-da-lei contra a máquina policial. Seguindo uma linha similar, porém original, seu retorno ao trabalho de direção, em 1982, com o filme Pra Frente Brasil, buscou representar os porões do regime militar brasileiro, desafiando a censura. Mas poucos anos depois, ele voltou mais uma vez à comédia, realizando *Os Trapalhões no Auto da Compadecida*, tido por alguns críticos como o melhor dos filmes que tiveram como protagonistas os membros do quarteto televisivo.

Além do trabalho como diretor, Farias escreveu os roteiros de todos os filmes que dirigiu, tanto os criados originalmente para o cinema quanto as adaptações.

Em 1987 Farias assumiu a direção do Concine, e a partir daquela década se dedicou também a dirigir trabalhos para a televisão, trabalhando em minisséries da Rede Globo, como *As Noivas de Copacabana*, *Contos de Verão*, *Menino de Engenho* e *Memorial de Maria Moura*, além do programa semanal *Você Decide*, em que dirigiu mais de 30 episódios que alcançaram altos índices de audiência. Atualmente ele ainda vem atuando como produtor e tem também participação ativa em eventos ligados à produção cinematográfica nacional, sendo um dos mais habilidosos diretores brasileiros e se destacando como um ativo militante em diversos assuntos ligados à política cultural brasileira.

Como cineasta, Farias já em 1982, era um dos poucos a transitar por vários gêneros cinematográficos. Ele nunca participou do movimento estudantil, de partidos ou de movimentos identificados como subversivos, nem nunca sofreu diretamente qualquer tipo de repressão antes de lançar *Pra Frente Brasil*. Sua trajetória no cinema permite-nos afirmar que, apesar de seu flerte com o Cinema Novo, Farias não possui nenhuma tradição de contestação política efetiva. Seus filmes podem ser mais identificados como ferramentas de difusão e defesa do cinema nacional. Analisando-se seus trabalhos como diretor de filmes e de instituições ligadas ao cinema, percebe-se que a causa pessoal de Farias sempre foi a defesa do cinema nacional em si, e ele nunca se comprometeu seriamente a favor ou contra a ordem vigente em nenhuma de suas produções, com exceção de Pra Frente Brasil. E mesmo neste, Farias não acreditava estar efetivamente tomando tal postura, num contexto que se caracterizava como de “abertura” política.

Contextualizando o processo criador de Farias, procuremos compreender nosso objeto fugindo de visões cristalizadas e as desmitificando, colocando em xeque algumas análises do filme *Pra Frente Brasil* que promovem sua hierarquização e classificação

como sendo um filme do "naturalismo da abertura", morno e de magros resultados. Essa interpretação demonstra a existência de uma divergência de visões entre o autor e seus críticos e mais, uma autonomia do filme e de seu autor em relação às versões existentes para os fatos históricos que ele narra, questionando análises totalizantes. Além de divergências estéticas, há também divergências ideológicas entre Farias e seus críticos. Farias sempre foi um agente importante do processo histórico cinematográfico brasileiro, trabalhando em sintonia com o que vivenciou, com as adversidades sócio-políticas que envolveram a ditadura militar, e por isso ele estava autorizado a discutir os conflitos nela presentes, fazendo de seu trabalho também um instrumento de intervenção política e de conscientização do público. Por isso, qualificações que buscam desautorizar o filme de Farias se diluem por se mostrarem incapazes de perceber que suprimem a reflexão e o embate político característicos da obra, sufocando suas intenções e o desconsiderando como agente político. Tratemos então de repensarmos essas significações dadas ao filme por alguns críticos e de colocá-lo em um outro lugar. Roberto Farias, em 1982, era um diretor vindo de uma tradição de trabalho renegada pelos críticos adeptos do Cinema Novo – inicialmente ligado às chanchadas, depois ao cinema comercial. Era um diretor que havia produzido e dirigido vários filmes dialogando com seu público e trazendo temáticas sociais e políticas importantes, sem porém alcançar um lugar de reconhecimento há História do cinema nacional. Farias, enquanto diretor, foi hierarquizado por críticos que escrevem a História do cinema brasileiro e que não o apontam como um cineasta que possua uma grande contribuição histórica e política. Esses críticos não conseguem enxergar em seu filme elementos de positividade porque não o compreendem historicamente. Sua trajetória profissional e seu filme são desqualificados por ele ter alcançado altos índices de bilheteria sem se comprometer com nenhum agrupamento ou ideologia política, acadêmica ou social, e se mantendo numa posição de onde foi possível fazer um filme que justamente não vem defender a esquerda ou a direita, mas apresentar a sua própria versão dos fatos. Mas e se *Pra Frente Brasil* tivesse sido feito por diretores como Joaquim Pedro de Andrade ou Nelson Pereira dos Santos, cineastas já deslindados como fiéis representantes de um cinema engajado politicamente? Certamente as opiniões desses críticos a seu respeito teriam sido diferentes.

CAPÍTULO III

DESVENDANDO A TEMÁTICA DO FILME

3.1 – REPRESENTAÇÕES DO REAL: ESTRUTURA DO ENREDO E PERFIL DOS PERSONAGENS

A análise de *Pra Frente Brasil* e de sua compreensão histórica requer que se avance para além de uma leitura superficial sobre ele. O filme é um documento que como qualquer outro exprime sensibilidades que devem ser interpretadas através do estabelecimento de nexos e relações na reconstrução do imaginário, da cultura e do conjunto de significações próprios das sociedades do passado que buscamos compreender. *Pra Frente Brasil* é uma ficção que se refere à realidade, sob um jogo de referências feitas ao real, mas que continua sendo ficção artística. As referências a fatos e pessoas históricas são freqüentes, como podemos identificar com a semelhança entre o personagem Geraldo Braulen e o empresário financiador da OBAN, Henning Albert Boilesen[102]; entre Marta e a viúva do deputado desaparecido Rubens Paiva; ou entre os quase idênticos Doutor Barreto e o delegado Sérgio Paranhos Fleury. Alguns personagens secundários também são partes esquemáticas do quadro histórico focalizado, como o colega de trabalho Rubens, que não quer se envolver com o desaparecimento do amigo, e os jovens guerrilheiros que se dedicam à luta armada contra a ditadura. Mas o filme, com ares de documentário devido às referências ao real, não perde suas referências ao cinema ficcional, se apresentando como uma trama de ação policial envolvendo política e violência, própria da fórmula de filmes tão conhecida de um público acostumado às produções norte-americanas. A discussão política, apesar de clara, se mistura em ações intensas que se passam em primeiro plano e atraem a atenção do espectador.

A película procura mostrar uma conjuntura política sob a roupagem de um filme de ação, cuja narrativa segue os padrões hollywoodianos que determinavam a maior parte da produção cinematográfica estadunidense no início da década de 1980. Essas produções eram fiéis a uma estrutura básica que define o gênero ação, onde a

[102] Assim como o personagem Geraldo Braulen é morto no filme, na vida real o industrial Henning Albert Boilesen, tido como um dos financiadores da OBAN, foi metralhado por um grupo de esquerda, em 1971.

narrativa se desenvolve a partir de conflitos e relações amorosas das personagens, envoltas em contradições que remetem ao bom ou mal caráter das mesmas e em acontecimentos rápidos e ações que definem, num jogo de interesses, os destinos dessas personagens. Tendo alcançado desde a década de 1960, a posição de um dos principais produtos do cinema, o gênero ação se caracterizou em algumas produções brasileiras também como espaço de problematização de temas da realidade, misturando aspectos do documentário e do melodrama, porém mantendo a lógica da ação e das relações pessoais como condutores para as narrativas de problemas sociais e políticos. É o que ocorre em filmes como *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968) e *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia*, (Hector Babenco, 1977), assim como em *Pra Frente Brasil*. Por isso, é necessário enxergarmos o filme não apenas como a representação intencional de um tema histórico, mas também como um produto comercial do cinema que segue o modelo estrutural do gênero de ação.

Todo filme que aborda um tema histórico realiza uma apropriação da realidade histórica e é também uma reconstrução da História. O filme feito por Farias, por um lado, se aproxima do estilo naturalista comum aos filmes nacionais produzidos na década de 1980 e incentivado pelo governo mas, por outro, vai além das narrativas contidas nos manuais de História, procurando retirar o espectador de sua cômoda posição passiva diante dos fatos representados, através do estímulo a uma reflexão em relação a eles e dialogando, em diferentes níveis, com o passado e seu presente. Por ser um produto do cinema comercial, o filme incorporou novos elementos ausentes na realidade histórica, nos acontecimentos pesquisados em livros e jornais e também buscados na própria memória do autor, que no roteiro manteve fatos e situações, mas criou temas específicos da estrutura cinematográfica como os sentimentos de amor, raiva e vingança que movem os personagens, e a construção de tipos e dramas pessoais fictícios que se adequam ao modelo das narrativas cinematográficas. Para levar para a tela os relatos contidos em livros e jornais, o autor interpretou sua fontes adequando as informações nelas contidas de acordo com as convenções do cinema comercial de ficção. Assim, podemos dizer que em *Pra Frente Brasil* nota-se a influência, convenientemente assimilada, do *thriller* cinematográfico dos Estados Unidos naquilo que este contém de universalizante e não no que lhe é particular, pois nosso filme baseia-se em fatos próprios da História de nosso país. Pra Frente Brasil realiza uma profunda representação da repressão policial e da tortura sobre os cidadãos considerados subversivos durante o regime militar e traz em seus personagens a síntese dos tipos

sociais comuns no quadro retratado. Sua complexidade, que nos instiga a desfiá-lo em partículas inteligíveis, está justamente nessa articulação dos discursos político e cinematográfico que compõem uma construção que pretende refletir sobre um problema histórico e real, sob uma estrutura própria da ficção, cujos objetivos são também comerciais.

A forma como a narrativa é iniciada e conduzida em *Pra Frente Brasil* tem como chave a criação de um atmosfera romântica, mas ao mesmo tempo tensa, que é transmitida ao espectador com o desenrolar dos fatos da trama. O filme capta, como uma fotografia, uma fração de tempo num determinado espaço em que ocorrem acontecimentos históricos, construindo uma representação a partir de símbolos mais ou menos bem conhecidos. A trama ocorre na cidade do Rio de Janeiro, no mês de junho de 1970. Naquele tempo, falava-se baixo, sempre atento a olhares alheios, sobre prisões, torturas e desaparecimentos. Numa das cenas iniciais é mostrado o primeiro jogo da seleção brasileira de futebol contra a Tchecoslováquia, na Copa do Mundo daquele ano. Sob o signo do "milagre" econômico, os brasileiros vivem um momento de euforia e otimismo, caracterizado pela popularidade das expressões "Brasil, ame-o ou deixe-o" e "Pra Frente Brasil" - a primeira presente no adesivo que adorna o carro usado pelo torturador Doutor Barreto, e a segunda eclodindo a todo momento na música tema do filme[103], que serve como trilha sonora para as cenas de abertura e para as cenas reais dos jogos da seleção na Copa de 1970, que são utilizadas na película. Enquanto alguém está morrendo nos subterrâneos do submundo político, os gols da seleção futebolística vão conquistando o tricampeonato mundial de futebol. Paralelamente à euforia dos torcedores, há uma atmosfera tensa e marcada pela violência, composta de assaltos a bancos; ameaças e seqüestros de diplomatas e empresários; focos de guerrilhas urbana e rural; e prisões de estudantes e militantes partidários.

As primeiras cenas ocorrem num aeroporto em São Paulo, diante do balcão da ponte aérea para o Rio de Janeiro. Jofre, seu irmão Miguel e a esposa Marta estão indo para o Rio, mas só há uma vaga no vôo e Jofre pede para ir na frente, justificando que precisa chegar cedo. É 1970, auge da repressão policial desencadeada pelo governo

---

[103] A música que começa com os dizeres "90 milhões em ação, pra frente Brasil! Salve a seleção!" marcou como nenhuma outra o ideário dos anos 1970 de Brasil como o país do futuro e do futebol. Na década de 1980 o Brasil já havia aumentado muito sua população, mas o verso clássico, composto em 1970, por Miguel Gustavo, seguia como hino lendário do país do futebol, especialmente em anos de Copas do Mundo. "Pra Frente Brasil" não foi apenas a canção que embalou os brasileiros na Copa de 1970, quando o país conquistou o tricampeonato no México, mas se tornou hino de muitas copas seguintes.

contra as oposições, e no aeroporto todos os passageiros são revistados por policiais. Jofre, após passar pela revista olha para a esposa e beija-a através do vidro. Na cena seguinte Jofre está sentado no avião, ao lado de Sarmento, um homem simpático com quem troca algumas palavras sobre futebol e que, em seguida, chegando ao Rio, lhe oferece carona em seu táxi. Sarmento é na verdade um militante clandestino de oposição ao governo militar que, procurado pela repressão, é perseguido e morto durante o trajeto do táxi. Os homens que matam Sarmento seqüestram Jofre supondo que trata-se também de um militante de esquerda e vão torturá-lo até a morte, na tentativa de retirarem dele informações sobre as ações dos grupos armados de oposição ao regime.

Enquanto Jofre é preso e levado para um cativeiro onde começa a ser torturado, Miguel chega ao escritório onde trabalha e assiste com os colegas o primeiro jogo da seleção brasileira na Copa do Mundo. Marta, já em casa, recebe uma intimação da polícia feita à Jofre e, ao procurar a delegacia ,ouve do delegado informações sobre um suposto acidente no qual o marido estaria envolvido, que logo acaba descobrindo serem falsas. Ela realiza, ao lado de Miguel, uma peregrinação por hospitais e pelo Instituto Médico Legal. Aos poucos os dois vão tendo indicações de que o desaparecimento de Jofre está ligado a questões políticas, e se tornam também perseguidos pelos mesmos homens que torturam Jofre.

Miguel é querido por todos no escritório onde trabalha. Ele demonstra saber sobre coisas delicadas como a preparação da luta armada contra o governo, sobre a tortura e a censura e, em conversas informais, sem maiores preocupações, tece comentários sobre elas com os colegas de trabalho. Mas comenta assim como alguém que nada tem a ver com aquilo, alertando os colegas, mas ao mesmo tempo sem se envolver. Ele tem com a cunhada Marta uma relação profunda de companheirismo e solidariedade. Os dois estão juntos na procura por Jofre, jornada que os leva a descobrir uma organização de repressão contra militantes políticos subvencionada por empresários, entre os quais o patrão de Jofre e Miguel. Sem recitarem um só monólogo ou diálogo sobre a própria conversão, Miguel e Marta, à medida que compreendem o que está se passando, atravessam simultaneamente, mas cada um em seu íntimo, a vasta distância entre a neutralidade política e a atividade política armada.

Os fios condutores da narrativa podem ser divididos em três: a história de amor entre Miguel e Mariana; o desespero de Marta e sua odisséia em busca do marido desaparecido; e a mudança de postura de Miguel. Essas três temáticas principais se

desenrolam paralelamente e interligadas e têm como fator de coesão o seqüestro de Jofre, mola mestra ou espinha dorsal do filme.

Jofre – representado pelo ator Reginaldo Faria – é um pacato e apolítico cidadão, pai de duas crianças e casado com Marta – vivida por Natália do Vale. Seu irmão Miguel – representado por Antônio Fagundes – é tão apolítico quanto Jofre. Todos pertencem à classe média, a um círculo social em que as pessoas parecem ignorar a situação política de seu país. Sua única ligação com a oposição a tal estado de coisas é a personagem Mariana – representada por Elizabeth Savalla – namorada de Miguel, que o abandona para entrar na clandestinidade necessária à segurança dos participantes de ações armadas contra o governo. Esses personagens de Pra Frente Brasil vão sendo pressionados, ao longo da trama, a tomarem atitudes ao verem suas vidas invadidas por um mundo do qual não queriam participar, pois no regime de exceção, qualquer ato envolvia sérios riscos pessoais. Na construção desses personagens é fundamental percebermos um processo de construção de uma consciência que se dá numa situação-limite que é, para Jofre, a experiência da tortura; para Miguel e Marta, a perda de um ente querido; e para Mariana, a falta de perspectiva no combate à ditadura pelas vias legais. Essas situações-limite impostas externamente trazem à tona sentimentos impedidos de se manifestarem socialmente pela necessidade de uma existência reprimida ou na ausência de um motivo que os levasse a se identificar com a oposição armada. Na decorrer da narrativa, as características de cada um dos personagens são gradualmente reveladas ao espectador, que vai percebendo também de forma gradual os motivos que levaram ao seqüestro de Jofre. É também aos poucos que se desenvolve o processo de envolvimento de Miguel com a luta armada e a conscientização de Marta acerca da brutalidade do regime militar. Ao final, os personagens Marta, Miguel, Mariana e Jofre são os heróis da trama.

Jofre reage o tempo todo contra seus algozes, não se submetendo à autoridade do torturador Doutor Barreto e por isso é construído como um herói, morto inocentemente, mas com a dignidade de quem não se rendeu, como se a repressão tivesse poder sobre seu corpo, mas não sobre sua consciência. Ser preso, sofrer tortura e desaparecer era um risco a que se expunham todos aqueles que faziam oposição ao regime, mas o Jofre do filme é um cidadão que está longe de ser identificado com

qualquer tipo de oposição, o que procura demonstrar que, naquela conjuntura[104], mesmo quem não era nem a favor nem contra, corria o risco de ser preso.

Marta, ao longo da narrativa vai aos poucos perdendo a ingenuidade, sem perder o instinto maternal. Ela é impotente como força de oposição ao regime ou contra os assassinos de seu marido, e aos poucos vai se dando conta disso também. Ela é, antes de tudo, uma mãe protetora e esposa apaixonada, que após perder o marido tem como opção proteger sozinha os filhos do mundo de terror que acabara por descobrir na odisséia que viveu em busca de Jofre. Assim Marta também vai, ao longo da trama, se transformando numa heroína, conquistando a solidariedade do espectador. A prisão de Jofre transforma sua vida em um pesadelo e ela representa o drama de famílias cuja intimidade fora estilhaçada pela violência do regime.

Miguel, apesar de ser contra a violência como forma de resolver os problemas do país, diante dos fatos vai adquirindo um comportamento passional. Ele ama Mariana e quer construir com ela uma família. Mas Mariana é a mulher guerrilheira que abandona os sonhos de casamento e formação da família aderindo à luta pelo ideal de revolução. Ama Miguel, mas opta por deixá-lo porque acredita que as coisas não mudarão sozinhas. Tal como muitas mulheres que atuaram na guerrilha contra a ditadura, a importância da luta revolucionária para Mariana a faz empurrar as questões pessoais, como as relações afetivas, para um plano secundário, pois a militância exigia responsabilidades incompatíveis com a busca da fruição individual. O governo militar, através de formas violentas de repressão, procurou cercear qualquer tipo de manifestação oposicionista, fosse ela artística, politicamente convencional ou armada. Quem continuou fazendo oposição direta à ditadura após o AI-5, precisou entrar na clandestinidade e subordinar as outras esferas da vida cotidiana aos imperativos da luta revolucionária. A clandestinidade significava necessariamente o rompimento das relações sociais mais amplas e a adesão a um isolamento social em nome da segurança.

Através das relações entre essas personagens, a narrativa de *Pra Frente Brasil* desenvolve-se também como uma história de amor, pois tem como protagonistas dois casais – Marta/Jofre, Miguel/Mariana – que são separados por motivos diretamente ligados à conjuntura política em que vivem. O clima de tensão é constantemente

---

[104] Durante a ditadura militar, ocorreram no Brasil 6256 casos de prisões, das quais 86% não foram comunicadas a nenhum juiz, como mandava a lei; desapareceram 125 pessoas sem que suas detenções fossem reconhecidas por qualquer órgão; e funcionaram no país 224 locais de tortura, onde foram assassinadas oficialmente 144 pessoas. (ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. *Brasil:* Nunca mais. Petrópolis: Vozes, 1985).

recortado por cenas carregadas de amor e carinho. A cena em que Jofre e Marta se vêem pela última vez, no aeroporto, passa ao espectador a idéia de que trata-se de um casal feliz e apaixonado. A separação do casal e o desespero de Marta em busca do marido é um mote melodramático que apela para uma identificação emocional do espectador com a trama. O mesmo ocorre nas cenas em que Miguel e Mariana discutem seu relacionamento. Percebe-se em suas falas e olhares que eles se amam, mas são separados pela atuação política dela reagindo à ditadura pela luta armada, a qual é combatida por Miguel. Tal conjuntura de romantismo como fio condutor da trama se confirma no final, quando Mariana e Miguel são definitivamente separados pela morte da primeira, assassinada numa fuga da polícia. As cenas finais mostram o desespero de Miguel com a morte da amada, enquanto se pode ouvir ao fundo a música tema dos dois. E o romantismo é ainda mais enfatizado pela trilha sonora. As músicas compostas pelo músico Egberto Gismonti, originalmente para o filme, são melancólicas quando servem de fundo para os momentos que envolvem o romance entre as personagens, contribuindo propositadamente para a identificação do espectador com a trama, sob os moldes do melodrama tradicional. Em outros momentos, quando é mostrado o suplício de Jofre no cárcere ou as ações de Miguel na procura do irmão, as músicas denotam tensão e angústia, emoções que o filme também quer despertar em seus interlocutores. Mas o hino do futebol ecoa a todo momento como que para lembrar a preocupação maior e soberana dos brasileiros naquele ano retratado.

Além do romantismo, as ações definidas em planos rápidos são também artifícios que prendem a atenção do espectador, focalizando o nervosismo dos personagens que vão alcançando a simpatia desse espectador e chegando a se constituírem heróis ao final, por terem enfrentado um inimigo que parecia invencível. O filme tenta então reconstituir o cenário de violência institucionalizada, para estimular a reflexão sobre a emoção como catalisadora de atitudes políticas. A transposição de cenas de violência e euforia das comemorações pelas vitórias nos jogos do campeonato de futebol, é uma das principais ferramentas do filme. Enquanto é mostrado um homem morto a tiros no asfalto – resultado do estouro de um aparelho por policiais – no rádio de um dos carros que passa pela rua naquele momento pode-se ouvir com clareza os resultados da última partida de futebol jogada pela seleção brasileira, noticiados com euforia pelo locutor. Imagens de arquivo dos jogos são mostradas em várias ocasiões e o clima festivo embalado pelo hino “Pra Frente Brasil” é contagiante, marcado pela participação de pessoas cuja preocupação passa ao longe dos problemas políticos do

país. As cenas finais exploram ainda com mais profundidade os efeitos dessa transposição. Enquanto os corpos de Mariana e Ivan, que acabam de ser assassinados, são recolhidos por uma ambulância, Miguel está correndo em direção aos corpos. Faz-se silêncio, as imagens vão se congelando e mostram paralelamente cenas do último jogo do Brasil - ocorrido em 21 de junho de 1970, no final da Copa - intercalando-se com as dos dois jovens mortos. Um passe e um gol fabulosos despertam a euforia da torcida. Em seguida uma cena em que o jovem guerrilheiro Ivan está morto no asfalto com o sangue escorrendo pelo rosto. A taça Jules Rimet, tão sonhada por tantos, é erguida em triunfo, o campo é invadido e os jogadores fazem a volta olímpica. Ivan está no asfalto, morto. No estádio do México, sob uma chuva de papéis picados comemora-se a conquista do campeonato - a derrota seria um prejuízo enorme para o regime que pretendia ser identificado pelo povo com a glória da seleção e dali sair ainda mais forte.

Outro fator característico na película é uma referência velada, porém contundente, à participação política de grande parte da classe média que viveu o regime ditatorial. As oposições à esquerda na década de 1960 e em boa parte da década seguinte constituíram-se basicamente por segmentos sociais em geral pertencentes às classes médias intelectualizadas - artistas, jornalistas, professores universitários, profissionais liberais, intelectuais e estudantes politicamente ativos - que abominavam o golpe militar que havia acabado com as liberdades democráticas da Constituição de 1946. Somente a partir de meados da década de 1970 os segmentos populares entraram em cena com movimentos sociais diversos, associações e sindicatos. Entretanto, contraditoriamente, é também na classe média que encontramos um maior quadro de desinteresse, em face do “milagre” ou fruto de um distanciamento gerado pela falta de percepção dos ideais revolucionários. Historicamente, a classe média intelectualizada, oposicionista, em nada se parecia com aquela classe média desinteressada em saber o que ocorria com os inimigos de um regime sob o qual viviam. Uma das principais mensagens do filme é mostrar como saímos da naturalidade quando somos tocados em nossa fragilidade. Em uma de suas cenas, o torturador Doutor Barreto recomenda àqueles que ensina a torturar os presos políticos, a não se deixarem envolver emocionalmente. O governo também incentivava o não envolvimento. Mas os personagens Jofre, Marta e Miguel, que agiam de acordo com a recomendação e por isso acreditavam estar protegidos contra a repressão, acidentalmente atingidos pela violência da repressão, percebem que não podem mais ignorar a brutalidade da conjuntura política em que vivem, que não podem mais se preocupar apenas com a

Copa do Mundo, que não podem mais manter o silêncio cauteloso, e descobrem-se como integrantes dessa conjuntura. A trajetória dessa descoberta é também o percurso do filme. A impressão é a de que Farias quis fazer uma crítica sutil à passividade política e para isso optou por criar personagens de classe média sem atuação nesse sentido: "*Foi essa atitude comodista, de certa forma, e com raras exceções, que permitiu que um clima de arbítrio se instalasse e acabasse confundindo e distorcendo, inclusive, os objetivos da chamada revolução de 64*."[105] Na trama, vários personagens mudam bruscamente de uma posição de passividade para a do enfrentamento. Essa transição é explicada pelo diretor:

> *A história de todos os povos do mundo, em todas as nações, clássicos de cinema e teatro, demonstram que o homem só reage quando se sente atingido no seu chão, na sua terra, na sua família. Na verdade, todos os personagens do filme são conscientes do que se passa. O que eles não querem é se envolver. Eles querem que a coisa negra que é a violência instalada passe ao largo, passe logo. Ninguém quer participar da violência, as pessoas querem fugir. [...] Alguns personagens do filme – como o motorista de táxi que protesta durante uma blitz, ou o garçom que afirma ter visto os tiros – revelam uma rebeldia mais direta. Para certa camada social, a violência não tem cor política, não tem momento. Ela é permanente. [...] E para essas pessoas, viver é uma aventura diária, e por isso podem algumas vezes indignar de uma forma muito mais clara.*[106]

No filme, a passividade em relação à conjuntura política e aos desmandos da ditadura é rompida quando os personagens, atingidos diretamente pela violência repressiva, são obrigados a reagirem e a se envolverem com questões que até então evitavam. Nos diálogos entre Marta, Miguel, Olga e Rubens, é clara a noção de que todos, com exceção da ingênua Marta, estão cientes sobre a organização da luta armada, sobre a censura e a repressão. Porém, tudo é sugerido como assunto tabu, proibido e que apenas pode ser sussurrado. As reações iniciais ao incidente da prisão de Jofre são inclusive próprias de quem ainda não consegue acreditar-se envolvido. Marta acredita que Jofre fugiu com outra mulher, enquanto o próprio Jofre se pergunta a todo instante como um cidadão apolítico como ele pode estar preso e torturado em uma situação onde só deveriam estar subversivos. Quando Mariana diz a Miguel que quer deixá-lo, ele também custa a compreender que ela opta pela luta clandestina contra o governo ao

---

[105] SCHILD, Susana. *Pra Frente Brasil*, de Roberto Farias: Quando ninguém segura a violência. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 mar. 1982, Caderno B, p. 4.
[106] Ibid.

casamento e à formação de uma família com ele, ideais comuns a qualquer mulher. Quando Miguel pede a ajuda de Rubens, seu colega de trabalho cujo tio é general do Exército, para tentar localizar o irmão, o amigo também faz como todos que não querem se envolver e pergunta-se o que ele tinha a ver com aquilo, pergunta aliás que os personagens Marta, Jofre e Miguel, tipos comuns de uma sociedade que não quer se envolver, parecem se fazer a todo instante. São esses tipos sociais que o filme analisa com veemência, os que preferem não ver e não saber, atitude bem representada na cena em que Jofre, ao ser deixado por seus torturadores por alguns instantes em que estes vão assistir a mais um jogo da seleção, se pergunta como um cidadão como ele, trabalhador, pai de família e cujas contas e documentos estavam em dia, podia estar sofrendo tortura. Mas eles são obrigados a se envolver, revelando ao longo da trama que sempre estiveram cientes de tal conjuntura, porém acomodados, paralisados pelo medo e pela confiança de que nada tinham a ver com a luta contra a ditadura.

Miguel demonstra, desde o início do filme, estar consciente do que ocorre no país, mas prefere não se envolver. No auge da procura por Jofre, ao ser acusado de comodismo por Mariana ele reage: *Você acha certo lutar contra uma ditadura para cair embaixo de outra?*, demonstrando uma criticidade em relação à própria luta contra o regime[107] que naquele momento ainda era ignorada por muitos de seus próprios participantes, e que só mais tarde foi debatida entre a esquerda. Mariana nem chega a responder e parece faltar-lhe a resposta para si mesma. Mas Miguel age movido por sentimentos de ódio e vingança. Sua luta é pessoal e não coletiva como a de Mariana. Há entre esses personagens uma linha divisória entre vingança e justiça. Entretanto, apesar de sentimentos propulsores diferentes, todos se unem contra o mesmo inimigo comum – a repressão.

É também ponto chave para o entendimento da caracterização da classe média a cena, já comentada, em que Jofre - sentado na cadeira do dragão, durante um momento de pausa nas torturas devido ao jogo de futebol que seus algozes não querem perder - num monólogo, se pergunta como alguém como ele pode estar vivendo tal situação: *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. Eu não sou dos que são contra... Eu sou um homem comum... Eu trabalho, eu*

[107] As organizações políticas armadas partiam geralmente da proposta de construção de um exército popular para a derrubada de um exército conservador e a instituição da ditadura do proletariado nos moldes marxistas.

tenho emprego, documentos. Tenho mulher, tenho filhos. Eu pago imposto. Ninguém tem o direito de fazer isso comigo. Logo comigo? E os meus direitos?. Ele realmente não fez nada, nem contra e nem a favor, e seu castigo pela comodidade e passividade é justamente sofrer na pele aquilo com o que preferia não se envolver. Ao final do monólogo, parece tomar partido quando conclui: *Uma coisa dessas não se faz... Com ninguém. Com ninguém.* Enquanto diz essas palavras a câmera, inicialmente mostrando toda a sala, vai focalizando devagar o personagem, até enquadrar seu rosto marcado pelo espancamento. Jofre fala pausado, em baixo volume, como que buscando ouvir a si mesmo e demonstrando um conhecimento prévio sobre os acontecimentos que permeiam o país.

O personagem do empresário Geraldo Braulen também é peça-chave para entendermos o tratamento dado no filme aos civis envolvidos no financiamento do combate à oposição ao governo. Ele dá dinheiro à Garcia, um homem que recolhe recursos junto a empresários identificados com o sistema político e econômico vigente, e por isso interessados no combate à oposição. No filme é clara a referência que se faz a essa subvenção empresarial do combate à guerrilha. Os empresários tinham interesses particulares na manutenção do regime, pois este protegia-os da iminente ameaça comunista que a resistência à ditadura podia representar:

> *Também suas convicções os faziam adeptos da nova ordem: desde que a guerra fria aportara no continente, com a entrada de Cuba na órbita soviética, eles compartilhavam com os militares a certeza de que a imatura democracia brasileira estava na mira do chamado movimento comunista internacional.*[108]

Assim, para esses empresários, a suspensão breve dos direitos civis e a ajuda em dinheiro era um preço razoável a se pagar para o restabelecimento da ordem e a supressão da ameaça comunista.

Apesar de não realizar uma contextualização mais longa dos fatos relativos à luta armada, o filme faz referências claras à ela em vários momentos, através dos diálogos travados entre Miguel e muitos de seus interlocutores. Farias apresenta o contexto mostrando no início do filme que se trata do ano de 1970. Daí podemos afirmar que ele considera seu público capaz de assimilar os fatos narrados na

---

[108] ALMEIDA, Maria Hermínia T. de e WEIS, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Orgs.) *História da Vida Privada no Brasil*: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, Vol. 4, p. 351.

perspectiva da crítica à ditadura, o que em 1982 podia ser inerente ao público cinematográfico em geral. Não há no filme uma discussão profunda das características da luta guerrilheira ou do aparato repressivo. Os fatos vão sendo apresentados ao público e para serem completamente entendidos, exigem um conhecimento prévio sobre o contexto. A condenação da oposição armada é feita por alguns personagens que vêem nela a prática do terrorismo. Assim se posicionam o empresário Geraldo Braulen e sua esposa; os policiais; e a pacata secretária da *holding* em que trabalhava Jofre, ao ser procurada por Marta. O filme em si não critica a luta guerrilheira ou terrorista, como era chamada pelos setores do governo, mas a revela num tom que a demonstra sob uma certa desorientação estratégica e sob uma inocuidade tática de sua ação. Os guerrilheiros da película são mostrados como inexperientes e impulsivos, mas altamente dotados de coragem, desprendimento pessoal e devoção desinteressada a seu ideal, muitas vezes constituído de equívocos e distorções como a própria memória desses militantes tem revelado. Em seus diálogos são usadas expressões próprias do vocabulário dos integrantes das organizações clandestinas como "companheiro", "caiu", "a luta continua", e discutidas idéias também próprias daquele momento, como a de que ser apanhado morto era melhor do que sobreviver à prisão e sofrer tortura. O momento em que o filme foi feito é bastante próximo dos fatos narrados e seu roteiro é contemporâneo aos primeiros relatos memorialistas de ex-guerrilheiros sobre o período, o que facilitou para Farias a composição desses personagens.

Os personagens que representam os guerrilheiros são apresentados como dóceis, apesar de firmes. Mariana, Ivan e Zé Roberto são jovens, idealistas e obstinados. Ivan aparenta maior dureza, mas Zé Roberto carrega a arma com um ar meigo e ao matar num susto, o empresário Geraldo Braulen, quando este reage a uma tentativa de seqüestro, ele se sente chocado, o que o filme representa num diálogo onde ele desconversa, procurando outros assuntos para desviar o próprio pensamento do ato que acabara de cometer. Zé Roberto também sensibiliza o espectador quando morre, ao final, e já ferido diz à Mariana, justificando o motivo da própria morte na busca por seus ideais: *Tudo bem, Mariana. Mas em questão de liberdade sempre fui ambicioso... Você não acha que estou certo?*.

O filme não apresenta os guerrilheiros no papel de vítimas nem de heróis, mas como opositores do regime com um projeto revolucionário de resistência, fugindo às interpretações oficiais. A questão da derrota da luta armada aparece quando, ao final, os personagens Mariana, Ivan e Zé Roberto decidem fugir do país. Mariana diz a Miguel,

enquanto este planeja matar os torturadores de Jofre: *Miguel! Que importa Doutor Barreto? Que adianta matar esse homem? Não vai resolver nada. O problema é muito maior. Miguel, não quero que você morra! Se você for, eu vou com você. Preparei nossos passaportes. Um outro nome, uma outra vida. Vamos, Miguel. Quem sabe a escolinha, o nosso sítio vai dar certo? Zé Roberto também acha isso. Ele e Ivan. Eles sabem que não está dando mais, Miguel. O negócio é deixar o Brasil agora. Ir embora para... para ver se a gente consegue a volta num outro momento, quando vai haver um clima para a gente mudar tudo, mas mudar tudo mesmo.* Essas falas demonstram uma consciência quanto à derrota da guerrilha já em 1970, idéia que viria a se firmar pouco tempo depois, em 1971, com a morte de Carlos Lamarca, e mais ainda com o desmantelamento das últimas organizações clandestinas em ação, em 1974.

A ligação entre os diversos agentes de segurança – delegado, investigador Moreira, agente do DOPS, Garcia e os torturadores - não é diretamente apresentada, mas pode ser percebida pela forma como se desenrolam os acontecimentos, pois os torturadores chegam até Miguel e Rubens sem ter nenhum contato anterior com eles. Quando Miguel aborda Garcia, este já conhece sua relação com Jofre. É através de Geraldo Braulen que Miguel recebe a notícia da morte de Jofre, que havia sido procurado por agentes não identificados em seu cativeiro, após as pressões de Miguel sobre seu ex-patrão. Cenas com equipamentos de gravação de conversas telefônicas sugerem o grampeamento dos telefones, mas não aparece quem os opera, o que não deixa percebermos quem é realmente o responsável. De forma geral a película não se refere à polícia, a grupos autônomos ou ao Exército apenas, mas faz referência, ainda que implícita, a uma rede de pessoas e órgãos envolvidos no desaparecimento de Jofre. A referência é tão implícita que até o local do cativeiro de Jofre é uma galpão, num meio que parece afastado da cidade, um local ermo e não um espaço que possa ser identificado como uma instituição policial ou algo parecido.

Durante o filme, são apresentados vários quadros em que Jofre é interrogado e torturado, cenas que representam uma prática comum nos órgãos policiais oficiais durante a ditadura, mas omitida pela imprensa oficial censurada na época. Ao ser levado para um local que parece ser o DOPS, Miguel também é interrogado sobre seus comentários a respeito da existência da tortura e da luta armada – o que sugere sua delação por algum colega - e advertido por um 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. A fala do agente policial é uma referência à guerrilha. Mas, apesar dessas detenções de Jofre e Miguel, os militares não são comprometidos diretamente. O único a aparecer explicitamente na trama, por estar fardado e identificado como tal é o tio de Rubens, que só aparece quando o sobrinho também é seqüestrado pelos mesmos algozes de Jofre. Entretanto, o tio não sabe sobre o paradeiro do sobrinho e ainda diz: *Que absurdo! Que absurdo, meu Deus! Onde é que isso vai parar?*, fala que contribui ainda mais para a isenção dos militares, ou pelos menos de uma parte deles, sobre os seqüestros e torturas praticados.

A tortura, aspecto marcante no filme, era um assunto que à época de produção de Pra Frente Brasil já havia sido amplamente discutido na comissão mista do Congresso Nacional que havia criado a Lei da Anistia, em 1979. Farias se permitiu usar a licença poética dissociando inteiramente em seu roteiro a tortura do aparelho estatal. Se tivesse implicado diretamente o Estado ou as Forças Armadas, certamente não teria seu filme liberado durante todo o governo de João Batista Figueiredo. Jofre sofre com joelhadas nas costas, socos, choques elétricos em várias partes do corpo, tapas. Nele são usados a pimentinha e a cadeira do dragão, instrumentos de tortura comumente descritos por ex-presos políticos. A cena em que os torturadores, ao pegarem na carteira de Jofre uma foto de Marta com trajes de banho, fazem piada dizendo *Olha com a mulher dele é gostosa*, sugere a tortura psicológica. Os torturadores de Jofre sorriem, fazem piadas, parecem sentir prazer em seu ofício. Com Doutor Barreto isso é ainda mais evidente, pois este demonstra um sentimento de posse e de poder sobre sua vítima.

O projeto de pesquisa Brasil Nunca Mais realizado pela Arquidiocese de São Paulo e que resultou na publicação de um livro[109] contendo informações retiradas de processos da Justiça Militar brasileira, constituídos entre abril de 1964 e março de 1979, denunciou a prática e as formas de tortura contra os presos políticos no período ditatorial. Os documentos reunidos e analisados na pesquisa foram produzidos pelas próprias autoridades e fornecem nomes de instrutores de aulas de tortura e elementos comprobatórios a respeito da instituição de métodos científicos de tortura utilizados pelos órgãos policiais brasileiros. Tais métodos foram instituídos no país com a contribuição de agentes norte-americanos e ingleses, que ministravam cursos de tortura para agentes das Forças Armadas brasileiras. Alguns instrumentos e técnicas de tortura descritos no Projeto Brasil Nunca Mais coincidem com os que foram mostrados no filme. Mas no filme a tortura e a violência são creditadas a vagos comandos

clandestinos, mantidos pela iniciativa privada. Apesar disso, há uma referência marcante à prática organizada da tortura e à eliminação sistemática de presos políticos nas cenas que mostram uma espécie de aula de tortura sendo dada por um instrutor que fala em inglês e cujas falas são traduzidas instantaneamente pelo Doutor Barreto. Essas cenas se passam num edifício em construção – e não numa sala de uma instituição oficial de qualquer órgão da polícia, escolha que procura se desvencilhar de qualquer acusação direta ao governo – e mostra várias pessoas, supostamente interessadas em aprender sobre as técnicas da tortura contra presos políticos. A ironia aparece nas falas, semblantes e gargalhadas de instrutor, tradutor e público, perante a demonstração feita com uma cobaia humana, um homem seminu, pendurado num pau-de-arara. Essa cena faz referência a uma prática comentada no primeiro capítulo deste trabalho, de doutrinação e treinamento de oficiais brasileiros por órgãos de segurança dos Estados Unidos e Inglaterra especializados em tortura de presos políticos. O instrutor do filme é um homem trajado elegantemente e que fala com a convicção de quem conhece bem o seu ofício. Aqui também Farias não compromete diretamente os Estados Unidos ou a Inglaterra como parceiros do governo militar brasileiro no desmantelamento da oposição armada, mas deixa essa idéia implícita ao utilizar as falas em inglês. Outra cena marcante de tortura é quando Jofre morre ao ser pisoteado no tórax por Doutor Barreto, quando já estava bastante ferido, tendo uma morte semelhante à do militante da vida real, Chael Charles Schreier, narrada pelo jornalista Alfredo Sirkis em seu livro de memórias[110] e apontada na introdução deste trabalho.

Apesar das tantas referências a fatos e pessoas reais, ao final do filme é marcante o letreiro habitual: "Este é um filme de ficção". Mas, ainda que o momento histórico não contribuísse para uma crítica mais contundente ao Estado e Pra Frente Brasil apresente lacunas, o filme é uma denúncia dos crimes da ditadura, ao mostrar a violência revolucionária como uma resposta à violência opressiva e ao instigar a reflexão sobre fatos históricos:

> *Minha maior preocupação era reconstruir o clima de uma época, a partir de personagens de ficção. Meu objetivo era fazer uma crônica que levasse todas as correntes à reflexão. [...] Se eu não conseguisse*

---

[109] ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. *Brasil:* Nunca mais. Petrópolis: Vozes, 1985.
[110] SIRKIS, Alfredo. *Os Carbonários* – Memórias da guerrilha perdida. 6. ed. São Paulo: Global, 1980.

> *sensibilizar as pessoas, dificilmente poderia sacudi-las para que refletissem sobre o tema, o momento que o filme retrata.*[111]

Farias, ao construir seu filme, agiu dentro do possível. A história e seus personagens são fictícios, mas o seu contexto é real. O filme de narrativa ágil e dinâmica própria do gênero policial cuja linguagem é facilmente identificada pelo espectador, traz também o melodrama tradicional de um amor impossibilitado de se realizar, ao mesmo tempo em que discute uma assunto histórico delicado e recente. Tanto militares quanto setores de esquerda vieram a público para contestarem a lógica do filme, criticando as escolhas feitas pelo diretor. (A esquerda vê o filme como ultrapassado e o acusa de não apontar as Forças Armadas como responsáveis pela tortura. A direita militar o vê como provocador.). A escolha do diretor não é aleatória, mas própria de seu lugar na sociedade, como sujeito que também vivenciou o processo histórico e que possui uma visão própria do mesmo, a partir de suas próprias experiências. Ele nos oferece uma das formas de se enxergar o que ocorreu, uma releitura, enfim, uma representação, que denota uma opção política. Ao levar a público aspectos do ainda atuante, porém "mais brando" regime militar, Farias passa o problema para as mãos do público, como que através de um diálogo entre arte e sociedade, e se inserindo assim numa luta política de seu contexto. Mas o filme recebeu tantas críticas justamente por privilegiar uma forma de interpretação, entrando em choque com outros grupos que também possuem suas versões próprias dos acontecimentos. Ex-militantes que sofreram perseguições e torturas não aceitam versões que não compactuem das suas e vêm à público toda vez que elas são, de alguma forma, contestadas.

3.2 – A CONSTRUÇÃO DO FILME E A IDENTIFICAÇÃO DO FOCO NARRATIVO

Pensar um filme como objeto de compreensão, análise e interpretação de fatos históricos requer que analisemos as formas empregadas em sua construção e as condições de sua produção. Ao se fazer um filme, o que se busca prioritariamente é que ele seja um produto capaz de despertar nas pessoas a vontade de assisti-lo. Não foge a essa regra o gênero drama histórico, onde se busca dramatizar em produções fictícias

---

[111] SCHILD, Susana, *Pra Frente Brasil*, de Roberto Farias: Quando ninguém segura a violência. *Jornal*

convencionais temas históricos. E o cineasta que realiza um filme cujo tema é um fato histórico, atua como um historiador, selecionando informações e narrando os acontecimentos conscientemente, dando-lhes significados próprios influenciados por elementos de seu presente e de sua personalidade.

Antes de ser tido como um filme histórico, *Pra Frente Brasil* é mais comumente considerado como um filme do gênero policial e se enquadra no que Paraire chama de policial moderno:

> *Prolongamento natural do filme noir clássico, a partir dos anos 60 o policial retoma os temas tradicionais do gênero impondo-lhes um tratamento mais realista na representação da violência. Todavia, o stress urbano, o aumento da criminalidade, a descoberta de complôs políticos escandalosos (os assassinatos do presidente Kennedy, dos dirigentes negros Martin Luther King e de Malcom X, o caso de Watergate) favorecem o surgimento de filmes policiais severamente críticos com relação às instituições americanas. Mais recentemente, alguns filmes que condenam a ajuda a regimes ditatoriais tiveram muito sucesso: Desparecido, um grande mistério; O ano em que vivemos em perigo; Sob fogo cruzado; e Salvador, o martírio de um povo. Esses filmes políticos, tratados como thrillers, mostram a capacidade que o policial tem de sustentar, como nos anos 30, uma visão reformadora da sociedade.[...] Rápido, muito violento, muitas vezes crítico, o policial atual é um gênero lucrativo, mesmo se sua originalidade é um tanto atenuada pela exploração sistemática dos roteiros policiais na televisão.* [112]

Gênero mais popular do cinema hollywoodiano na década de 1980, o policial não excluía temas como o sentimentalismo ou uma dose limitada de humor, e trazia personagens com os quais o público se identificava com facilidade. Mas essa fórmula operou por muitas vezes discutindo temas históricos e políticos, como Paraire exemplificou. Em *Pra Frente Brasil*, embora não houvesse a preocupação de se fazer um documentário, mas sim uma ficção do gênero policial, Farias construiu o roteiro apoiando-se em vivências e impressões próprias e em informações coletadas em livros e jornais. Ele também recorreu a jornais para criar os muitos noticiários esportivos e políticos narrados durante o filme. Durante todo o transcorrer das ações dos personagens há a transmissão de notícias de rádio que informam fatos reais, ocorridos em 1970, como a condenação de Carlos Lamarca à prisão, por furto de armas, e o lançamento da nave soviética Soyuz. Para converter suas impressões gerais da época em

---

do Brasil, Rio de Janeiro, 21 mar. 1982, Caderno B, p. 4.

[112] PARAIRE, Philippe. *O cinema de Hollywood*. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 67.

roteiro cinematográfico, Farias consultou ainda a Lei de Segurança Nacional e as memórias de ex-guerrilheiros descritas em livros. Por isso, as semelhanças no filme com pessoas e fatos reais são mais que mera coincidência. Através dessas informações, Farias compôs sua narrativa, retratando acontecimentos históricos através da história de alguns indivíduos, optando esteticamente por incluir nessa história a tortura e assassinato de um cidadão comum como fio condutor do enredo. Sua intenção era realizar uma representação buscando uma parte da sociedade que, durante a ditadura, havia se mantido passiva diante das violências e cerceamentos dos governos militares. Mas Farias também critica, em sua narrativa, o governo ditatorial, procurando mostrar o jogo de forças que se dava dentro do próprio governo e a violência por ele permitida e praticada.

A história, o roteiro e os diálogos do filme foram criados por Roberto Farias ainda durante o período em que era presidente da Embrafilme. As bases iniciais desse trabalho de composição se deram a partir do argumento intitulado "Sala Escura", escrito pelo irmão de Roberto, o ator Reginaldo Faria – que interpreta o personagem Jofre – em parceria com o amigo Paulo Mendonça. A idéia havia surgido inicialmente a partir de um episódio ocorrido em 1970, com o próprio Reginaldo que, brincando com sua esposa num aeroporto, disse que estava armado. A brincadeira resultou em detenção e interrogatório pela polícia. Ao sofrer na pele um exemplo do clima de tensão em que vivia o país, Reginaldo tomou o episódio como ponto de partida para iniciar a escrita do roteiro para um filme. A proposta acabou sendo interrompida e retomada anos depois por Roberto.

Para a produção, que durou dois anos de trabalho, foi feita uma parceria entre a produtora R. F. Farias e a Embrafilme. O valor da produção, segundo o diretor, foi cerca de 30 milhões de cruzeiros, dos quais 65% foram financiados pela Embrafilme (35% como sócia na produção e mais 30% para garantir todos os direitos sobre a distribuição). Apesar de produzido com o apoio da Embrafilme, o filme constituiu-se contraditoriamente como uma crítica ao governo que o apoiou, não fornecendo a visão ideológica que esse governo mantinha, e a Embrafilme, por ser uma empresa estatal, determinava. Por isso, a película se constituiu como um fator de luta ideológica dentro do campo de regras permitido pelo próprio governo. A construção do filme foi também um empreendimento familiar, contando com seis representantes da família do diretor. Além do próprio diretor e seu irmão Reginaldo, outros dois irmãos participaram, sendo Rogério e Riva Faria, trabalhando como produtor executivo e supervisor de produção,

respectivamente. Três filhos de Roberto também participaram: Luiz Mário (atuando como o personagem Zé Roberto e assistente de direção), Maurício (atuando como o personagem Ivan e na montagem da trilha sonora), e Mauro (como montador e assistente de direção). Sem nenhuma ajuda de técnicos estrangeiros, foi Riva quem criou os chamados "efeitos especiais", como as cenas de tiros.[113] Na escrita do roteiro Farias utilizou uma fórmula consagrada em outros filmes de ação, mas adaptada para a realidade dos anos de forte repressão da ditadura militar.

Seguindo uma tendência internacional de produções fílmicas cujas temáticas exploram o terror implantado pelas ditaduras militares latino-americanas, *Pra Frente Brasil* trouxe à tona a mesma temática dos filmes *Missing - Desaparecido*, do cineasta grego Costa Gravas, também de 1982, e *A História Oficial*, filme do diretor argentino Luiz Puenzo, lançado em 1985. Em *Missing*, um jovem jornalista norte-americano, militante de esquerda, está num restaurante chileno quando conhece acidentalmente um agente militar dos Estados Unidos, que numa conversa cordial e sem maiores intenções além de dialogar com um compatriota, lhe fornece informações a respeito da participação do governo norte-americano no golpe militar que havia deposto o governo socialista chileno de Salvador Allende e inaugurado a ditadura do general Augusto Pinochet. O filme se desdobra então focalizando inicialmente o cotidiano do jornalista no Chile, até seu desaparecimento poucos dias após o golpe de Estado do general Pinochet, e prosseguindo até o final com a busca desesperada do pai e da mulher do jornalista, na tentativa de encontrá-lo, numa trajetória similar à narrada em *Pra Frente Brasil*. O filme de Gravas retrata o Chile no momento imediato após o golpe, mostrando os primeiros dias de repressão da ditadura chilena, e tal contexto representado em *Missing* se assemelha ao de *Pra Frente Brasil*. Após a Revolução Cubana, em 1959, a guerra fria se radicalizou em todos os países da América Latina e qualquer proposta política mais popular, democrática ou nacionalista, passou a ser encarada como anti-capitalista pelos governos dos Estados Unidos. No Chile, em 1970, através de eleições, o candidato da União Popular (frente progressista liderada por comunistas e socialistas), Salvador Allende, assumiu a presidência do país. Já nos primeiros meses, Allende nacionalizou as minas e os bancos e acelerou o processo de reforma agrária iniciado no governo anterior. Tais medidas contrastavam-se com os interesses oligárquicos no país e Allende recebeu forte oposição por parte das oligarquias internas, temerosas com os

[113] FARIAS, Roberto. *Pra Frente Brasil*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1983.

avanços das medidas populares. Em 11 de setembro de 1973, Salvador Allende foi deposto em um golpe militar apoiado pelo governo norte-americano. Imediatamente após o golpe, o governo ditatorial instalado iniciou uma acirrada repressão contra as oposições, proibindo qualquer atividade política e oprimindo os setores de esquerda com prisões, torturas e execuções em massa. Em *Missing*, durante os dias que se seguem ao golpe militar no Chile, o executivo americano Ed Horman chega a Santiago com o objetivo de localizar seu filho, desaparecido em meio à repressão instaurada por Pinochet. Junto à sua nora, ele enfrenta o terror da repressão estatal, e vai gradualmente abandonando sua postura apolítica em face da situação que encontra, num processo de desalienação. Quando Ed Horman junta-se à nora e retoma os caminhos que seu filho trilhou antes de desaparecer, espera contar com o apoio dos órgãos governamentais norte-americanos, mas na medida em que esse esperado apoio se transforma em obstáculo, Ed começa a perceber indícios que apontam para a participação do governo dos Estados Unidos na queda do governo socialista de Allende. A cada nova descoberta, reforçam-se os indícios dessa suspeita e Ed e a nora Beth têm a oportunidade de sentir o terror que havia se instalado entre os chilenos. A história narrada no filme é verdadeira e o rapaz desaparecido era realmente um norte-americano.

Em *A História Oficial*, produção argentina lançada em 1985,o diretor Luiz Puenzo mostra a história de Alicia, uma professora de classe média que, a partir de uma conversa com uma amiga recém-chegada do exílio, desperta para o fato de que sua filha adotiva pode ter sido um dos bebês - filhos de militantes de esquerda presos e mortos pelo regime militar daquele país - seqüestrados pela repressão e vendidos a outros casais. Ana, a amiga, diz a Alicia que muitos opositores do regime de governo vigente na Argentina tinham desaparecido e que seus bebês tinham sido dados a colaboradores da repressão. Alicia começa a querer saber se sua própria filha adotiva, então com cinco anos, pode ser uma vítima da prática empreendida e questiona seu marido sobre o fato, mas ele se mostra evasivo. Então, embora temendo a perda da filha, Alicia começa a procurar dados sobre a menina em registros de hospital e arquivos do governo. Ao investigar a origem da adoção feita por seu marido, ela vai tomando contato com a realidade repressiva e com a dor das mães de desaparecidos que procuram por seus filhos e netos. Nesse processo, Alicia vai tomando consciência da nuance dos acontecimentos políticos de seu país. Como no Chile e no Brasil, também na Argentina as polícias secretas militares procuraram consolidar seu poder torturando e assassinando estudantes e ativistas políticos oponentes do regime instalado. O filme mostra tal

contexto a partir da narrativa sobre a busca de uma mãe para descobrir a verdade sobre sua filha adotiva, num processo que traz à tona a realidade política de seu país. Tal descoberta se torna ainda mais significante porque Alicia vive uma vida confortável e alienada enquanto ensina a História da Argentina a estudantes colegiais, mostrando-lhe os feitos de revolucionários históricos que lutaram contra formas diversas de opressão já sofridas naquele país. Mas Alicia, não acostumada a questionar a História oficial narrada nos livros, se confunde quando um de seus alunos lhe diz que *a História está escrita por assassinos*. Nesse processo de desalienação ela descobre que uma velha amiga já havia sofrido tortura e assiste às manifestações das mães da Praça de Maio, confrontando-se com sua própria responsabilidade pela ignorância e passividade diante da tragédia de seus compatriotas.

As temáticas dos três filmes se unem não apenas pelos contextos históricos tão próximos, mas principalmente pela forma como seus personagens, atingidos intimamente pelos regimes políticos ditatoriais, vão tomando consciência das conseqüências de sua passividade política. Enquanto em *Missing* e em *A História Oficial* as críticas aos governos ditatoriais do Chile e da Argentina, respectivamente, são claramente identificadas, em *Pra Frente Brasil*, muitas coisas são apenas sugeridas. Entretanto, a intenção de Farias em fazer um filme político era evidente, pois segundo o diretor:

> *Viver é participar politicamente. E um dos temas de Pra Frente Brasil é demonstrar justamente que as pessoas que se julgam apolíticas, na verdade não são. Todo mundo é político. Não adianta dizer "eu não participo, eu não sou, eu não faço...". Provavelmente as pessoas confundem política partidária com política. Nunca fiz, não participei de movimento, não pertenço a partido político, mas penso politicamente a vida inteira.*[114]

Ainda que se busque discutir temas da realidade de forma crítica, a realização de um filme implica em seleções, montagens, condensações, e até mesmo em invenções. Embora Farias tenha afirmado, na época, ter feito uma obra de ficção, sua história não se desprende do que de fato ocorria ou podia ocorrer no país na época representada. Como ocorre com o Jofre do filme, durante a ditadura militar indivíduos reais também foram presos acidentalmente e torturados. Sua trama se encaixa em vários casos reais em que pessoas sem qualquer culpa formada ou mesmo suspeitada foram recolhidas e

mortas por organismos de segurança instituídos pelos governos militares. Mas o filme, enquanto obra que objetivava alcançar o passado, se tornou uma reconstituição histórica cujo objeto não era a verdade, mas o possível, propondo reflexão sobre um problema profundo. Farias, como autor artístico, teve liberdade para criar, porém o fez obedecendo aos limites da História. E ainda que tenha se esforçado para reconstituir o passado, o filme significa apenas uma reconstrução desse passado. Para atingir esse objetivo de representação, o diretor fez opções e no roteiro do filme estabeleceu dois binômios: violência/terror, passividade/militância, que foram os elementos essenciais presentes durante a vigência de governos que instituíram a oposição como uma categoria radical de inimigos internos que passaram a ser eliminados, e adotou o assassinato e a tortura como métodos para essa eliminação, criando na sociedade uma cultura do extermínio, da desconfiança e do medo, através da autonomização do aparelho repressivo. Assim, o filme se tornou um laboratório que gerou para nós, espectadores, possibilidades de entendimento de fatos históricos.

Farias representa o Brasil dos anos 1970 da forma como ele próprio o via. O título do filme é intencionalmente irônico, assim como a forma que ele se apresenta em sua logomarca[115]. Enquanto eclodia propagada pelo governo a idéia do Brasil como um país do futuro que avançava em direção a um futuro de sucesso, na verdade o país enfrentava uma das piores crises de sua história, moral e politicamente. A vivência de Farias à frente da Embrafilme, durante o governo de Ernesto Geisel, o fez conviver diretamente com a máquina estatal presidida por militares. Neste período ele pôde observar as correntes discordantes dentro do próprio governo. Como cidadão, ele também juntou impressões que registrou em seu filme. Podemos afirmar que Farias, ao realizar seu filme, não estava comprometido com setores do governo ou da sociedade, mas consigo mesmo, com seu momento histórico, com suas próprias convicções e impressões, que quis registrar de forma cinematográfica por ser esta sua forma de atuar politicamente, de desempenhar seu papel de artista comprometido com seu próprio momento histórico. Constatar isto é importante para pensarmos seu filme como fonte para a compreensão do passado.

As questões que *Pra Frente Brasil* levanta fazem dele um filme original entre muitos outros que utilizaram o tema da ditadura. Nem mesmo a literatura memorialista

---

[114] SCHILD, Susana. *Pra Frente Brasil*, de Roberto Farias: Quando ninguém segura a violência. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 mar. 1982, Caderno B, p. 4.

[115] No cartaz e nos letreiros no início do filme, a palavra BRASIL aparece escrita ao contrário, remetendo à idéia de que, apesar da expressão “Pra Frente”, o país estava na verdade, em retrocesso político.

ou as obras resultantes de pesquisa acadêmica trataram o tema sob o mesmo ângulo que o filme apresentou. Enquanto a grande maioria desses filmes e livros tratam a ditadura sob o ângulo da militância, nosso objeto o faz sem se voltar para a militância, mas sim para o homem médio, comum. Sob esse aspecto, um filme que alguns consideraram como um filme do "naturalismo da abertura" e sem maiores contribuições, é o único que traz um tratamento totalmente original para o tema da ditadura. *Pra Frente Brasil* é o único filme já feito que trabalha o tema da ditadura voltando-se não para a esquerda dos partidos, das organizações ou artísticas, e nem para o governo, mas escolhendo como ponto de vista da narrativa o homem médio, não pertencente a nenhum desses grupos. Afinal, quem é Miguel, Marta e Jofre? Poderiam ser qualquer pessoa, bastava estar no lugar errado, na hora errada, coisa não muito difícil de ocorrer. No caso de Jofre, bastou sentar-se num determinado lugar de um avião. O filme traz pessoas que, durante a ditadura militar, têm um cotidiano completamente normal e que de repente se vêem envolvidos numa luta que em princípio não reconhecem como sendo sua. A partir desses elementos o filme traz o tema para o cidadão comum.

Não terá sido o motivo do sucesso de público do filme o fato de que ele dialoga com todos os cidadãos comuns? É claro que pesa o fato de ter sido protagonizado por atores conhecidos pelo público, mas este fator não é o elemento justificador. Assim como a literatura, o cinema também utiliza o emprego das formas narrativas. Em *Pra Frente Brasil*, quem é o narrador da história? De que posição ou ângulo ele a narra? E que canais de informação utiliza para comunicar a história ao espectador (palavras, sentimentos, ações, pensamentos)? Segundo Leite[116], no cinema não há um registro sem controle, pois existe alguém por trás da câmara, onisciente, dominando tudo sob um ponto de vista que se centra numa ou em várias personagens. Nosso narrador é o autor e os canais de informação utilizados por ele são vários, diluídos nos personagens, principalmente em Miguel, Jofre e Marta, respectivamente. No filme, o foco principal é o homem apolítico, de classe média, e é através dele que a narrativa se constrói e a repressão é vista. Enxergando em Miguel o parâmetro para o estabelecimento do foco narrativo – uma opção do diretor -, é possível entendermos com maior clareza o ponto de vista pelo qual Farias nos apresenta sua visão dos fatos, aquela que ele elege para representá-los. É em função do homem médio – Miguel, Jofre, Marta – que os outros personagens são construídos e é também através da visão dele que se vê tanto os

[116] LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O Foco Narrativo*. São Paulo: Ática, 2001.

guerrilheiros quanto os setores de direita no filme. O drama vivido por estes personagens dá tonalidade ao filme e acaba por induzir o público a uma identificação com seu sofrimento. É o drama da família de Miguel que comove o público, muito mais que as mortes do guerrilheiro Zé Roberto – personagem que representa a esquerda - ou do empresário Geraldo Braulen – representante da direita. De um lado estão os militantes de esquerda optantes pela luta armada; de outro os defensores do governo ditatorial e seus braços repressivos; e no centro, o homem médio comum, também como sujeito participante do processo histórico.

Assim como *Missing* e *A História Oficial*, que também são filmes que falam para o seu tempo presente através de personagens sem militância, *Pra Frente Brasil* é uma crônica do cidadão comum. Farias poderia ter contado sua história através de diversos pontos de vista – dos guerrilheiros, do governo, da classe artística, entre outros – mas o faz através de uma perspectiva inovadora, de um contraponto, pois é o único que coloca o homem comum no debate da ditadura militar. Na maioria dos filmes que exploraram o tema da ditadura, o foco narrativo adotado é o da esquerda, tomando os guerrilheiros como heróis. Num filme, os personagens, seus dramas e atos não são fortuitos, mas construídos a partir de uma visão própria de seu criador, que comunica através deles. Tendo o poder de narrar, Farias privilegiou o personagem do homem médio e é sob sua visão que os fatos nos são apresentados. E ele pôde fazê-lo, pois era um diretor que não tinha compromisso com nenhuma linha de trabalho, grupo ou movimento notadamente de oposição. Farias não pertencia ao Cinema Novo ou ao Cinema Marginal. Já havia presidido a estatal Embrafilme e dirigido e produzido filmes do popular "cimento". Seu lugar na produção cinematográfica brasileira, que para muitos podia ser visto como um lugar de exclusão, de produções comerciais menos dignas, deu a ele essa capacidade de visão e de trabalho. Seu olhar se diferencia do olhar específico para o segmento da militância esquerdista e vai além da preocupação de muitos cineastas de transformarem em filme a própria história ou a história dos amigos, ou dos heróis em que eles acreditam.

Segundo Cândido[117], o personagem de ficção nasce a partir da combinação do trabalho criador da memória, observação e imaginação, sob a égide das concepções intelectuais e morais de seu criador. Em ficção, o indivíduo é projetado como real, mas é totalmente determinado pela criação do autor, que elabora uma interpretação para seu personagem, exercendo sua capacidade de onisciência. Se Farias optou por adotar como

personagem principal o homem médio, o cidadão comum, qual era a situação, o lugar desse homem médio no contexto histórico da ditadura militar brasileira? A classe média pode ser vista como uma categoria que melhorou de vida durante o "milagre". Os seus membros conheciam a organização de uma resistência armada ao regime e muitos até participaram da oposição.[118] Mas sair do conforto do "milagre" para a oposição poderia ser uma atitude impensável, além de muito perigosa:

> *Reprimida, a atividade política produz conseqüências diretas sobre o dia a dia. Pode implicar perda de emprego; mudança de casa; afastamento da família, dos amigos e parceiros e, ainda, prisão, exílio, morte. [...] Dadas as características do regime [...] envolvia riscos pessoais impossíveis de ser avaliados de antemão.*[119]

Os "anos de chumbo" eram também o tempo de melhorar de vida e "*a combinação de autoritarismo e crescimento econômico deixou a oposição de classe média ao mesmo tempo sob o chicote e o afago – a versão doméstica do 'amargo caviar do exílio' de que falava Fernando Henrique Cardoso.*"[120] O surto de expansão econômica multiplicou as oportunidades de trabalho, permitindo a ascensão social de muitos, e diversificou a economia, favorecendo a sociedade de consumo. Daí surgiu como resultado uma maioria da população integrada à normalidade e distanciada dos movimentos revolucionários. Somente quando o "milagre" deu lugar à crise, já na segunda metade da década de 1970, esse quadro mudou e eclodiram pouco a pouco movimentos populares de operários, associações de bairro, entidades classistas, etc. Por isso Farias adota um ponto de vista que acaba não negativizando o comportamento da classe média, mas inserindo-o no terror da ditadura.

Pensemos que lugar de fato ocupava a política na vida do homem médio. A classe média era muito diversificada, diluída, fragmentada, e é assim que o filme a trata. Farias não trabalha com a figura do cidadão médio alienado no sentido clássico, mas o vê a partir de seu cotidiano, como são vistos Ed Horman e Alícia em *Missing* e *A História Oficial*. Nesses filmes são questões particulares e excepcionais que motivam o

---

[117] CANDIDO, Antonio & outros. *A personagem de ficção.* São Paulo: Perspectiva, 1987. Col. Debates.

[118] Segundo Ridenti, das 3698 pessoas que foram processadas durante o regime militar e cuja ocupação é conhecida, 906 eram estudantes, 599 eram profissionais liberais com formação superior, e 319 eram professores. (RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Ed. UNESP, 1993.)

[119] ALMEIDA, Maria Hermínia T. de e WEIS, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Orgs.) *História da Vida Privada no Brasil*: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, Vol. 4, p. 327-328.

[120] Ibid., p. 333.

enfrentamento desses personagens contra o governo autoritário. Se não tivessem motivos particulares para tal enfrentamento por que o fariam, se tudo corria bem? Eles até poderiam ter ouvido a respeito da tortura, de guerrilha e de assassinatos, mas por que reconhecer a luta das organizações políticas como efetivamente suas? Tentemos delinear este quadro com as palavras de Frei Tito:

> *A violência revolucionária é necessariamente a violência de uma classe e não de uma vanguarda. A vanguarda destina-se a orientar politicamente essa violência. No Brasil, foi a vanguarda que decretou a violência revolucionária, sem orientar politicamente a classe operária. E o que aconteceu? A guerra tornou-se uma guerra de vanguardas confusas e desorientadas. Não foi a guerra do povo, mas a guerra pelo povo. Nesse sentido teve um papel eminentemente ético (a guerra é justa). Mas não teve um papel político (a guerra é correta).*[121]

Uma discussão longe de se esgotar no quadro de ressentimentos deixados pelo período é que a luta armada contra o governo militar não foi uma luta do povo, mas apenas feita em nome dele, o que a desvinculou do cidadão comum e retirou sua legitimidade. A luta cotidiana pela sobrevivência e a assimilação da idéia da divisão social do trabalho faz com que esses homens sejam apartados de questões mais abrangentes e se posicionem de uma maneira específica diante de regimes ditatoriais. E foi justamente esses homens que Farias trouxe para o centro de sua narrativa, ajudando-nos a pensá-los historicamente.

3.3 - POR QUÊ "FILME HISTÓRICO"?

Para o senso comum da maioria do público do cinema, um filme histórico retrata uma verdade histórica objetiva. Sob tal ponto de vista o filme é uma representação de um passado morto. Ainda assim o filme de ficção está a serviço da História, porém utilizando uma objetividade própria de quem o produziu e que tem o direito de contar as coisas como acha que ocorreram, sob uma interpretação carregada do ponto de vista do autor, que pode enxergar os fatos históricos a partir de seu ângulo de visão e dar a eles uma especificidade própria, como nos ajuda a compreender White:

---

[121] BETTO, Frei. *Batismo de Sangue*: os dominicanos e a morte de Carlos Mariguella. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

> *Os acontecimentos são convertidos em história pela supressão ou subordinação de alguns deles e pelo realce de outros, por caracterização, repetição do motivo, variação do tom e do ponto de vista, estratégias descritivas alternativas e assim por diante - em suma, por todas as técnicas que normalmente se espera encontrar na urdidura do enredo de um romance ou de uma peça. Por exemplo, nenhum acontecimento histórico é intrinsecamente trágico; só pode ser concebido como tal de um ponto de vista particular ou de dentro do contexto de um conjunto estruturado de eventos do qual ele é um elemento que goza de um lugar privilegiado. Pois na história o que é trágico de uma perspectiva é cômico de outra, exatamente da mesma forma que na sociedade o que parece ser trágico do ponto de vista de uma classe pode ser, como Marx pretendeu demonstrar com O 18 Brumário de Luís Bonaparte, apenas uma farsa do ponto de vista de outra classe. Considerados como elementos potenciais de uma história, os acontecimentos históricos são de valor neutro [...]. O mesmo conjunto de eventos pode servir como componentes de uma história que é trágica ou cômica, conforme o caso, dependendo da escolha, por parte do historiador, da estrutura do enredo que lhe parece mais apropriada para ordenar os eventos desse tipo de modo a transformá-los numa história inteligível.*[122]

Em *Pra Frente Brasil* a categoria escolhida é a dimensão trágica dos fatos históricos representados. O trágico destino dos personagens não é utilizado como mero ornamento no filme como um todo, mas como forma de transmitir e de interpretar o momento histórico retratado. Farias relata os acontecimentos de 1970 a partir de uma visão própria e por isso carregada de subjetividade, mas que ainda assim não está alheia à História, que pode ser vista de muitos ângulos. O filme é muito mais que a visão própria do autor. Existe nele todo um contexto histórico colocado à mostra e discutido, que envolve a política, a sociedade e as ideologias do ano de 1970. Os filmes são estruturas também historicamente produzidas num universo de práticas articuladas e com características políticas, sociais e econômicas próprias que determinam sua construção, sendo figuras que surgem a partir de interesses próprios, como nos ajuda a elucidar Chartier, quando afirma que:

> *As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. [...] As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua*

[122] WHITE, Hayden. *Trópicos do Discurso*: Ensaios sobre a Crítica da Cultura. São Paulo: EDUSP, 1994, p. 101.

> *concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio.*[123]

Reconhecemos *Pra Frente Brasil* como um filme histórico, muito mais que um filme policial moderno ou um filme sobre a luta armada contra a ditadura. Sua historicidade vem da forma como ele nos apresenta os fatos, mesclando a luta individual à coletiva, pois os dramas pessoais de Miguel e Marta se tornam coletivos porque dizem respeito a todos aqueles que fizeram oposição à ditadura, foram perseguidos, torturados, mortos. Ao mesmo tempo, por outro lado, a paixão entre Miguel e Mariana também é coletiva e individual. O filme nos traz um conflito amoroso, outro político; um tipo social de esquerda (guerrilheiros), outro de direita (agentes da repressão), alguns de centro, e todos dizem respeito à realidade histórica.

Há uma outra questão no filme que convida a pensar sobre coisas que normalmente não se pensam, porque existe uma tendência na idealização e atribuição do título de heróis àqueles que lutaram abertamente contra a ditadura. O filme vem colocar o dedo numa ferida que nem a esquerda, nem os intelectuais enfrentaram efetivamente, e que é a idéia de que a oposição à ditadura não foi unânime e que os Estados autoritários não nascem da vontade exclusiva de um governante. A ditadura militar se instalou e durou tantos anos no país porque encontrou bases de apoio na sociedade. E quando se fala em sociedade deve-se lembrar de todos, inclusive daqueles que possuem uma lembrança saudosa do período, por o considerarem bom para eles. *Pra Frente Brasil* trata disso, mostrando que dentro da sua realidade cotidiana, o homem médio podia ser alguém consciente e muitas vezes o era, mas continuou na luta pela sua sobrevivência, vivendo no meio de um fogo cruzado entre a direita e a esquerda, e não autorizando nenhum deles a representá-lo, ou mesmo tomando o partido do governo contra os que se autointitulavam seus defensores.

O governo militar no Brasil não se armou contra a sociedade como um todo e a ditadura não foi a mesma para todas as pessoas. É esta discussão, principalmente, que faz de *Pra Frente Brasil* um filme histórico e detentor de uma profunda discussão sobre aspectos importantes do processo da ditadura militar e dos sujeitos nela envolvidos. E Farias a faz principalmente através da construção de seus personagens.

---

[123] CHARTIER, Roger. *A História Cultural:* entre práticas e representações. Lisboa: DIFEL/Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p. 17.

CAPÍTULO IV

PRODUZINDO CINEMA NO BRASIL DA "ABERTURA

4.1 - A EMBRAFILME

Durante a ditadura militar, principalmente no período referente à sua primeira metade, houve uma profunda transformação dos meios de comunicação de massa no país, que conheceram uma modernização sem precedentes. Foram mudanças técnicas e administrativas e também nos moldes do relacionamento entre as mídias e o Estado. A industrialização crescente e a necessidade de se modernizar constantemente exigia grandes investimentos que vieram, em grande parte, do poder estatal que exercia em tal contexto os papéis de anunciante, financiador e, ao mesmo tempo, de censor. No final da década de 1960, a ditadura militar impunha uma forte censura aos veículos de comunicação em geral. Ainda que sob esse prisma, sendo um governo de caráter nacionalista, a ditadura militar buscou estimular a produção cinematográfica no Brasil de forma institucionalizada, estabelecendo uma ampla participação do Estado no setor através de apoio para a produção e a distribuição de filmes. Esse apoio foi organizado com a criação da Embrafilme.

A Embrafilme, Empresa Brasileira de Filmes S.A., estatal ligada ao Ministério da Educação e Cultura, foi criada pela Junta Militar, em 1969, com a função de promover o desenvolvimento do cinema brasileiro através do financiamento da produção cinematográfica nacional, num momento em que o mercado brasileiro recebia uma avalanche de produções estrangeiras com as quais as nacionais competiam. Com a Embrafilme o Estado passou a atuar como intervencionista e protecionista da indústria cinematográfica nacional, como afirma Bernardet, se referindo aos filmes nacionais: "*Só no Estado encontraram eles uma força, a única, que lhes permitisse enfrentar de alguma forma a presença avassaladora do cinema estrangeiro*."[124] No início de seu funcionamento, a Embrafilme apenas podia se dedicar à difusão de filmes brasileiros no exterior, pois, se entrasse nos ramos da produção e comercialização, acabaria por fazer concorrência com o próprio governo, que já possuía um órgão, o INC (Instituto

[124] BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema Brasileiro:* Propostas para uma História. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 35.

Nacional de Cinema), designado especialmente para tais funções. Mas em 1975 o INC foi extinto e a Embrafilme, aproveitando o clima de "abertura" política, passou a investir em todas as áreas, abandonando as superproduções ufanistas e atuando como co-produtora de filmes nacionais, dividindo com os cineastas a responsabilidade pelos riscos comerciais, ao mesmo tempo em que lucrava com as produções bem sucedidas.

Um dos seus principais problemas eram os seus reduzidos recursos financeiros, o que tinha como conseqüência uma necessidade do privilégio de filmes com grandes chances de sucesso em bilheterias, pois a empresa precisava pensar no retorno de seus recursos, visando a própria sobrevivência. Sob o manto da ferrenha censura vigente durante o governo Médici, a Embrafilme não pôde arriscar-se a participar de produções com conteúdos comprometedores ao próprio governo, e por isso, antes de financiá-los, submetia seus roteiros a uma censura prévia, para evitar que os filmes financiados pelo Estado fossem depois proibidos pelo próprio.

Apesar da tentativa de se criar para a Embrafilme a imagem de uma instituição técnica, à margem do controle político da ditadura e portanto sem posição ideológica definida – para isso colocava em seus principais cargos profissionais ligados diretamente ao cinema, como ocorreu com Roberto Farias -, a política de escolha dos filmes a serem produzidos foi desde o início direcionada de acordo com os interesses do governo, como por exemplo, o incentivo a filmes que fossem adaptações de obras literárias ou de temas históricos, sobre as quais escreveu Bernardet:

> *O governo nunca produziu uma definição de história nem traçou uma perspectiva ideológica precisa a que os filmes teriam que obedecer. Isto oficialmente. Porque a situação está grávida de subentendidos. Tanto sabe o governo que ele não está pedindo qualquer coisa, como sabem os cineastas que não terão qualquer projeto aceito. [...] Em matéria de filmes históricos, o governo não está pedindo nada demais. Tudo o que ele pede já se encontra no corpo social, e em particular no meio cinematográfico. A concepção heróica e pomposa da história, os grandes vultos, a história pacífica é o que se encontra na maior parte dos filmes brasileiros, independentemente de qualquer pressão governamental.*[125]

Mas entre os anos de 1974 e 1978, período em que já se vivenciava uma "abertura" política, os setores oficiais se mostraram preocupados com a característica do erotismo fortemente presente no cinema nacional. Houve então a busca momentânea de

[125] BERNARDET, Jean Claude. Qual é a História. In: *Piranha em mar de rosas*. São Paulo: Nobel, 1982, p. 62.

um diálogo com os adeptos do Cinema Novo, numa tentativa de resgate de valores mais nobres para o cinema. Durante todo o período foi o Estado que viabilizou o cinema seguindo uma tendência comum em muitos países. Entretanto, apesar dos altos patamares técnicos de criação, o cinema nacional permaneceu frágil em seu desempenho econômico e somente o apoio estatal tornou possível a grande participação que obteve no mercado nacional durante a década de 1970.[126]

Na década de 1980 a Embrafilme passou a sofrer com uma série de denúncias de corrupção no órgão que desgastaram sua imagem. Por volta de 1985, ela passou por sua pior crise econômica. As parcelas dos financiamentos fornecidos por ela demoravam a chegar nas mãos dos produtores e muitas vezes as filmagens tinham de ser interrompidas por falta de recursos. O cineasta Carlos Reichenbach comenta sobre isto, ao relatar as condições em que realizou o seu *Filme Demência* (1985):

> *Fui obrigado a interromper as filmagens por três vezes. Chegamos a ficar quatro meses parados esperando o dinheiro cair na nossa conta. Um pesadelo. Quando voltávamos era preciso refazer toda a equipe. [...] Começamos com 35. Depois da primeira interrupção, tínhamos 23 e acabamos com 12. Foi heróico. Por sorte, acho que o espectador não percebe isso. Manter a qualidade na adversidade é o grande desafio do cinema brasileiro.*[127]

No início dos anos 1990 vivemos transformações sérias no campo da economia que muito influenciaram na trajetória da Embrafilme e consequentemente na produção cinematográfica nacional.[128] Com o fim da Embrafilme, em 1990, no ambiente capitalista e globalizado do início da década, foi comum no Brasil a produção de filmes excessivamente preocupados em atingir grandes "mercados consumidores". Para captar recursos para seus filmes, os cineastas do país precisaram por muitas vezes realizar

---

[126] Em 1979, essa participação atingiu 35% do mercado, decaindo em seguida, nos anos 1980, até o colapso de 1990. (SARAIVA, L.; XAVIER, I. Cinema Brasileiro no final do século XX. *Revista Eletrônica Videotexto*. Disponível em: <Http://www.videotexto.tv/cinema_brasileiro_1.html>. Acesso em 10 set. 2006.)

[127] LYRA, Marcelo. *Carlos Reichenbach*: o cinema como razão de viver. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p. 241-242.

[128] Desde o início do governo de Fernando Collor de Mello (1990-92) houve um avanço do capitalismo no país com a introdução da política econômica neoliberal. Sob os moldes dessa política econômica, o Estado diminuiu o seu papel de interventor deixando espaço para a entrada dos grupos privados nos mais diversos campos da indústria e do comércio. Teve início um programa de privatização das empresas estatais e a Embrafilme foi extinta, prejudicando a produção cinematográfica nacional que se viu durante um período considerável sem nenhuma política favorável de incentivos. Somente a partir de 1994, com a criação de leis de incentivo ao cinema, empresas privadas de diversos setores passaram a direcionar investimentos para a cultura, propiciando uma revitalização das produções nacionais.

produções que visassem primordialmente o lucro financeiro, e por isso trabalharam sem perder a visão de mercado, de certa forma se esvaziando de conteúdos políticos, tão caros às produções brasileiras.

Como podemos averiguar, a trajetória da Embrafilme se confunde em grande parte com uma fase extensa da história do cinema brasileiro e nos esclarece a participação atuante do Estado nos filmes produzidos no país enquanto sobreviveu a estatal. Negar esta participação certamente dificultaria nossa percepção acerca das características dessas produções. Ao lançarmos um olhar sobre elas percebemos o quanto estiveram interligados o cinema, a política e o Estado durante os anos da ditadura militar e principalmente a influência dos aspectos políticos sobre os filmes realizados no período, seja servindo como temática para suas narrativas, seja atuando sobre os aspectos técnicos ou econômicos dessas produções. Assim, se torna impossível para nós dissociarmos cinema e política no Brasil no contexto histórico que nos propusemos analisar.

4.2 – HISTÓRIA, ESTÉTICA E POLÍTICA: TENDÊNCIAS DO CINEMA BRASILEIRO

A sociedade em constante transformação se reflete num aperfeiçoamento constante das problemáticas exploradas pela mídia cinematográfica. Em qualquer estudo cujo objeto se situe nesse ambiente da mídia, deve-se considerar que há influência social, política e econômica sobre ela, e esta preocupação deve aparecer como um dos fios norteadores da pesquisa, na tentativa de se minimizar e de se entender a complexidade das relações entre mídia e sociedade. São tais influências que determinam as tendências a serem seguidas pelas obras cinematográficas que conferem a si o papel de parte integrante de um todo social, onde a arte e a realidade devem se corresponder, pois a primeira deve ter como principal função refletir sobre os problemas reais da sociedade onde se insere e, se possível, contribuir para a resolução desses problemas. A principal função social do cinema não é divertir, embora a maioria dos espectadores, com seus pontos de vista moldados pela indústria cultural, a considerar como tal. Muitos cineastas, entretanto, com a intenção de atingir grandes públicos ou mesmo por opção ideológica, acabam visando apenas o entretenimento do espectador, e por isso adotam um estilo heróico e melodramático em suas narrativas, direcionadas a partir do

modelo naturalista, que também chamamos de hollywoodiano, o que contribui para o ocultamento das contradições sociais e garante o predomínio de uma ideologia dominante. Sempre houve, por exemplo, na produção de filmes com temas históricos no Brasil, uma tendência em se reproduzir ou reforçar o discurso das classes dominantes a respeito da trajetória histórica do país. Nessas produções procurou-se impor uma determinada interpretação histórica que pressupunha também uma determinada leitura do presente que fosse interessante para os grupos sociais daqueles que realizavam os filmes.

Como já salientamos, o cinema está sempre comprometido com o ponto de vista e a ideologia de quem o produz. Assim como o historiador, o cineasta também seleciona e escolhe um fio condutor para sua narrativa, buscando a verossimilhança com os fatos que pretende narrar. Uma grande parte dos filmes que exploraram temas históricos durante os anos de "abertura" apresentam construções do senso comum sobre a História, construídas a partir de referenciais da nossa bibliografia ainda atrelados aos moldes positivistas, marcados pelo maniqueísmo, pelo heroísmo individual e pela visão dos vencedores. Essas visões eram incentivadas pelo governo militar, que via nelas uma reafirmação dos valores por ele divulgados e uma ferramenta contribuinte para a manutenção da ordem. Nessas produções, independente de uma menor ou maior proximidade com interpretações historiográficas, o que sempre esteve em jogo eram problemas do presente, numa espécie de disputa pelos fatos históricos, pois a construção de um passado favorável passava por uma seleção do que deveria ser lembrado e do que deveria ser esquecido, e o poder político naquele presente poderia articular-se a partir da memorização de fatos históricos. Nessas produções naturalistas, a presença do histórico como gênero esteve articulada a uma dimensão mercadológica que quase sempre legitimou uma concepção do fato histórico, negando outras. Nelas a História atuava como uma mercadoria num mercado que era também um campo aberto de disputas políticas e estéticas. Durante a vigência da censura dos governos militares, esse campo de disputas esteve controlado pela atuação governamental, que sempre procurou incentivar produções que beneficiassem o governo militar e que mostrassem versões da História que lhes fossem convenientes.

Apesar da grande produção desses filmes naturalistas ou hollywoodianos no Brasil, a observação da trajetória da produção cinematográfica brasileira nos leva a crer que sempre houve também entre uma grande parte dos profissionais de nosso cinema uma preocupação em se produzir obras com propósitos políticos descomprometidos

com as ideologias dominantes, filmes que chamamos de engajados politicamente. Essa tendência já se mostrava sutilmente em algumas poucas chanchadas, como já apontamos neste trabalho, mas tal preocupação em se produzir filmes engajados se acentuou de forma marcante a partir de meados da década de 1950. Com o objetivo de discutir sobre essas representações, procuramos analisar parte da produção cinematográfica brasileira acerca de seus referenciais políticos e de suas articulações com temas históricos, sob a preocupação de não perdermos de vista as relações entre História, linguagem cinematográfica, memória e poder, e privilegiando filmes contemporâneos de *Pra Frente Brasil*, ou seja, feitos nos anos da "abertura". Muitas obras produzidas no período se preocuparam em usar a História alegoricamente, como fonte para a reflexão política, e para chegarem ao público precisaram ultrapassar o obstáculo ferrenho da censura.

Esses filmes contêm elementos ficcionais e elementos historiográficos, duas formas simultâneas de compreensão do real. E um filme cuja temática se situa em acontecimentos históricos pode atuar de diferentes formas. Muitas vezes o enredo em si, de um filme histórico, pode não se mostrar verossímil. No entanto, a competência da ambientação histórica, da composição dos figurinos e cenários e da representação dos hábitos, muito podem informar a respeito da estrutura social e cultural de determinada época e local. Há freqüentes casos de contratação de historiadores por produtores de cinema e televisão em produções de temática histórica, o que faz com que elementos aparentemente periféricos do filme representem pontos-chave da representação ali composta. Acreditamos que os filmes trazem em si uma infinidade de significados a serem interpretados pelos seus espectadores, pois tendo sido realizada pelo seu autor com uma determinada intenção, uma obra sempre atinge um resultado final que nunca representa fielmente o que foi por ele projetado. O resultado final não se encontra na obra em si, mas nos momentos de recepção da obra pelo público, e cada espectador pode dar à obra uma significação única, posto que sua percepção é determinada por sua sensibilidade particular, moldada por gostos e valores que lhe são particulares e anteriores a essa experiência.

O cinema possui um alto poder de persuasão e por isso tem a capacidade de interferir no imaginário das pessoas, criando mundos artificiais. O que modifica essa persuasão é a forma como cada pessoa recebe as informações ali transmitidas, de acordo com sua própria realidade. Desse modo, formas específicas de compreensão das obras fluem de classes e grupos sociais diferentes, para além das intenções iniciais do autor ou

financiador. Segundo Eco[129], podemos afirmar que filmes históricos podem se configurar como obras fechadas ou abertas. Obras fechadas são filmes cujas narrativas se apresentam nos moldes clássicos e tendem a emitir versões definitivas dos acontecimentos históricos, não favorecendo ou não deixando brechas para interpretações pessoais. Em seus enredos os personagens parecem cumprir um destino histórico maniqueísta, em que não há as incertezas ou hesitações características do comportamento humano. Esse tipo de filme não instiga o pensamento e a interação do espectador, mas ao contrário, estimula-o à passividade diante da História e, assim, diante de sua própria realidade. Já as obras abertas são aquelas que se apresentam numa dinâmica de diálogo com seu espectador em que este é levado a surpreender-se com a narrativa, podendo surgir como resultado dessa interação interpretações diversas, de acordo com as características de cada espectador. Estes filmes apresentam ambigüidades, e são mais condizentes com a realidade histórica repleta de lacunas, apresentando questões para as quais o espectador é instigado a procurar respostas ou a refletir sobre as idéias enfatizadas. Temos então uma forma saudável de apresentação de um tema histórico, pois sabemos que mesmo quando há num filme uma intenção declarada de se recompor um determinado período histórico, o resultado não reconstitui puramente o passado, mas é apenas um efeito de realidade, uma construção feita a partir do presente. Todo filme possui assim um determinado nível de abertura cuja tendência é aumentar de acordo com a distância temporal entre sua produção e recepção, devido às transformações sociais e culturais que possibilitam novas leituras. Filmes históricos abertos tendem a remeter seu espectador à sua própria realidade histórica e a fazer com que ele busque respostas para os problemas que lhe são contemporâneos, fomentando um exercício de análise e interpretação a partir da sua interlocução com a obra.

Recuperando aspectos da produção cinematográfica brasileira desde a década de 1950 até a de 1980, procuramos identificar as tendências dessa produção sob a luz das idéias até aqui discutidas, a fim de identificamos nelas essas relações entre História, estética e política, e de identificarmos algumas delas como obras abertas. Assim verificamos que, paralelamente às produções de filmes sob os moldes hollywoodianos tão praticadas no Brasil, houve historicamente uma continuidade de produções engajadas. Desde os anos 1950 a cultura brasileira viveu um momento de ruptura com os modelos preexistentes, buscando uma nova identidade nacional. No cinema isto se

[129] ECO, Umberto. *A Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

deu a partir do movimento do Cinema Novo, tendência preocupada em produzir filmes que representassem mais fielmente a realidade social e cultural brasileira, através da busca de narrativas regionalizadas, e tendo como temática o cotidiano, com as quais o público nacional – em sua grande maioria brasileiros de baixa renda – se identificasse. Esses filmes traziam a cultura brasileira característica dos grupos sociais marginais, principalmente da favela e do sertão. Desta proposta surgiram obras como *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967) e *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969). O Cinema Novo se preocupava em produzir filmes com caráter acentuadamente político e de preocupação social, que fossem um instrumento de transformação da realidade a partir de seu contato com o público, ou que pelo menos contribuísse para isso, atuando como obras abertas. Seu modo de construção estética era geralmente o uso da alegoria, uma opção capaz de suprir a "*necessidade de lidar com problemas complexos, não redutíveis ao nosso cotidiano imediato*"[130], de forma inteligível. Avançando sobre a década de 1960, esse movimento foi reprimido fortemente pelo governo militar que levou muitos cineastas ao exílio e vários outros a realizarem seus filmes de forma precária. E ao mesmo tempo em que por um lado as produções do Cinema Novo tematizavam as mazelas sociais, por outro a indústria cultural emergia no país constituindo uma cultura de massa de bem maior alcance, tendo como vanguardista a Rede Globo, que passava a influenciar a população reproduzindo o discurso do governo e das elites dominantes.

No início da década de 1970, a preocupação com a conquista de público contribuiu fortemente para a produção das comédias eróticas de apelo popular e, reagindo, o governo incentivou produções que adaptassem obras literárias e temáticas históricas, mais adaptadas à tradição conservadora do regime militar, como o clássico *Independência ou Morte* (Carlos Coimbra, 1972). Mas esse estímulo nem sempre serviu para a subordinação do cinema aos ditames cívicos dos militares, algumas vezes servindo como válvula para a construção de críticas ao próprio regime, como ocorreu em *Os inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972), filme em que a adaptação de um tema histórico tão caro à tradição republicana foi usada como estratégia para criticar a conjuntura política de seu tempo.

---

[130] RAMOS, A. F. *Canibalismo dos Fracos:* Cinema e História do Brasil. Bauru/SP: EDUSC, 2002, p. 132.

Entre 1974 e 1984, a produção cinematográfica brasileira continuou sob o projeto da Embrafilme de conquista de mercado, e o filme histórico foi ganhando espaço e variando em seus temas, que muitas vezes foram se mostrando preocupados e atentos à conjuntura política, como em *Memórias do Cárcere* (Nelson Pereira dos Santos, 1984), que traz a alegoria política do próprio processo de "abertura". Neste ambiente de transição política, ganharam espaço produções que buscavam uma revisão do passado e o filme de denúncia deu enfoque à violência do aparato repressivo, como em *Pra Frente Brasil* e em *Nunca Fomos tão Felizes* (Murilo Salles, 1984), este último abordando as conseqüências psicológicas da repressão. Outros filmes, que também consideramos como obras abertas, trouxeram discussões a respeito da modernização e de questões sociais – mantendo ainda a tradição do Cinema Novo, porém sob perspectivas estéticas renovadas - como *Bye Bye Brasil* (Carlos Diegues, 1980), *Eles não usam Black-tie* (Leon Hirszman, 1980) e *Pixote: A Lei do Mais Fraco* (Hector Babenco, 1981). Mas, naquele contexto de "abertura" política, o cinema que se voltava para a exploração do erotismo e da violência pareciam imbatíveis na busca de mercados e acabaram por fornecer ao cinema nacional uma imagem pejorativa de apelo sexual, que por muito tempo perdurou.

A produção do cinema brasileiro engajado, ao longo dos tempos, como descrevemos, foi bastante utilizada como uma forma de incentivo a transformações do pensamento e da sociedade, apesar dos obstáculos que a ela se apresentaram. Vários filmes produzidos no Brasil desde a década de 1950 representam essa concepção de arte engajada que traz em si o posicionamento político como um de seus referenciais, aliando arte e política num cinema revolucionário e crítico diante dos problemas sociais, sem o abandono da perspectiva estética, também essencial. Benjamim, ao referir-se à literatura, ressaltou que não bastava defender um posicionamento político numa obra crítica desprovida de senso estético, pois a obra artística precisa ter também qualidade estética e desempenhar um papel didático, onde o lúdico é essencial:

> *A tendência de uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista político quando for também correta do ponto de vista literário. Isso significa que a tendência politicamente correta inclui uma tendência literária.*[131]

[131] BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: ---. *Obras Escolhidas.* V. 1 – Magia e Técnica, Arte e Política. 3. ed. São Paulo Brasiliense, 1987, p. 121.

Acreditamos que esse raciocínio vale também para outras formas de manifestação artística, como o cinema. Filmes comprometidos intelectualmente com as condições de seu tempo, que buscam discutir a realidade e não apenas a reproduzir, que têm como objetivo levar o espectador a refletir sobre o seu mundo, agindo a serviço de uma transformação social, como ferramenta de conscientização e politização, não podem deixar de cumprir também com seu papel de divertimento e a estética. O filme que tem como objetivo a militância política em favor de uma causa deve ser analisado também em sua qualidade estética. Esse tipo de obra que tem como característica a busca do estímulo ao questionamento e à transformação da sociedade, deve aliar e conciliar prazer e política. Muitos cineastas brasileiros cumpriram essa prerrogativa, produzindo filmes a serviço da modificação social, sem deixar de cumprir um papel didático, unindo cinema e causa social, no universo cultural e também político da sociedade capitalista, aliando qualidade estética e política.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A sociedade contemporânea tem como característica marcante o consumo de imagens cotidianamente. As imagens comunicam e servem para representar idéias e seu largo alcance pode servir assim como ferramenta de difusão do conhecimento histórico. E a produção do conhecimento histórico pode se dar através de vários tipos de fontes documentais, entre os quais se enquadram as imagens cinematográficas, como procuramos enfatizar ao longo deste trabalho. Mas compreendemos que uma obra ficcional que busca como matéria-prima para seu roteiro fatos históricos, por ser um produto artístico comercial, não tem necessariamente o compromisso de seguir à risca os indícios encontrados em pesquisas documentais sobre o tema enfocado. Sendo assim, acreditamos que um dos seu maiores benefícios, para além do entretenimento e sem a pretensão de mostrar-se como representação inequívoca da História, é incitar a reflexão e despertar no público o interesse sobre determinado fato ou período histórico. A verdade absoluta, tão avidamente perseguida pelo senso comum acerca da História, não estará ali representada justamente porque ela não pode ser resgatada. O que resta a todos nós são fragmentos da verdade, e são fragmentos e versões que ali encontramos.

Apesar da vasta bibliografia que aborda o tema da ditadura militar, em seus variados aspectos, trabalhos complementares sobre o assunto e filmes que se constituam sempre em novas ou revisadas visões só podem contribuir para que esse triste período da nossa história não seja facilmente apagado, e para que possam surgir novas informações sobre o mesmo. É sempre necessário difundir o conhecimento desse período e suas implicações. Buscamos neste trabalho oferecer uma visão mais ampla sobre nosso objeto de estudo, com a pretensão de oferecer uma contribuição metodológica para o estudo de filmes e sua relação com a História. Isto foi feito inicialmente com a análise do contexto que ele pretendeu representar. Em seguida, discutimos os aspectos de sua produção e recepção, através da decifração de sua organização interna e tentando esboçar suas possíveis significações. Ao final, tentamos discutir sobre o contexto de sua produção. Assim, tentamos abarcar duas temporalidades – de 1964 a 1973 e início dos anos 1980 – sob um olhar que é próprio de nossa época – anos 1990 e 2000 -, em que tantas discussões e reflexões já foram feitas sobre o tema, incorporando-lhe significados. Mas procuramos, em nosso processo de pesquisa que forneceu as bases para este trabalho, entender sobretudo o processo de produção de

significados que acompanhou o filme *Pra Frente Brasil* em sua trajetória, desde a sua confecção até o estabelecimento do contado com a sociedade de sua época. Para isso, tivemos que procurar entender as suas articulações internas, que porém sozinhas se mostraram insuficientes para o seu entendimento. Buscamos então o seu contexto e sua recepção e por meio da contextualização pudemos compreender os dilemas enfrentados pelo autor em sua empreitada, no momento delicado em que se dispôs a produzi-lo. Através do estudo das reações do governo e dos críticos da época pudemos interpretar melhor a obra.

Estabelecer e discutir as relações entre a História e o cinema é algo bastante complexo. Nos limites deste trabalho procuramos apenas realizar alguns apontamentos acerca dessa questão, enfatizando sobretudo o filme histórico dentro dessa relação. Ainda há muito a ser feito, pois são inúmeros os temas e filmes a serem analisados nessa ou em outras perspectivas. Assim, as lacunas que não foram aqui preenchidas devem servir de estímulo a outros pesquisadores que se interessem pela temática e pretendam seguir adiante neste universo infinito de análises possíveis propiciado pela produção cinematográfica que, como a História, está em constante construção. Sobretudo, constatamos que ficção também é História e nessa idéia nos apoiamos em Chartier quando este discute a construção da escrita histórica:

> *Toda a escrita propriamente histórica constrói-se, com efeito, a partir de fórmulas que são as do relato ou da encenação em forma de intriga. Existem várias formas de transição que remetem às "estruturas do conhecimento histórico para o trabalho de configuração narrativa" e que aparentam num e noutro discurso a concepção da causalidade, a caracterização dos sujeitos da ação, a construção da temporalidade. Em virtude deste fato, a história é sempre relato, mesmo quando pretende desfazer-se da narrativa. [...] Mas – num segundo ponto – esta pertença da história à narrativa que funda a identidade estrutural entre relato de ficção e relato histórico, não exclui inteligibilidade. [...] A compreensão histórica é construída no e pelo próprio relato, pelos seus ordenamentos e pelas suas composições.*[132]

Um filme, assim como a escrita histórica, ainda que seja tomado como relato, singulariza-se também por sua relação específica com a verdade, ou mesmo porque suas narrativas pretendem ser muitas vezes reconstituições do passado pautadas em indícios, vestígios de realidade. As visões impressas por um autor em sua obra são sua forma de

---

[132] CHARTIER, Roger. *A História Cultural:* entre práticas e representações. Lisboa: DIFEL/Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p. 81-82.

interpretação da História, assim como os historiadores imprimem em suas narrativas suas formas próprias de interpretação.

Na construção do conhecimento histórico, nossa intenção não é resgatar e descrever fielmente a verdade, mas nos aproximarmos dela, através do que nos proporciona nossas fontes disponíveis e o que elas contêm. E como analisa Ginzburg:

> *Ao avaliar as provas, os historiadores deveriam recordar que todo ponto de vista sobre a realidade, além de ser [...] seletivo e parcial, depende das relações de força que o condicionam. [...] É preciso aprender a ler os testemunhos às avessas, contra as intenções de quem os produziu.*[133]

E "*as fontes não são nem janelas escancaradas, como acreditam os positivistas, nem muros que obstruem a visão, como pensam os críticos: no máximo poderíamos compará-las a espelhos deformantes*."[134] Ma ainda que leiamos as entrelinhas e que busquemos compreender aquilo que não foi dito, nossa pretensão de conhecermos a verdade é ilusória. Nosso objetivo é convencermos eficazmente nossos interlocutores e produzirmos uma verdade parcial, dentro de nosso campo de possibilidades. Ginzburg procura assim combater as idéias de White[135], quando este afirma que a ficção é um dos efeitos das obras dos historiadores, repletas de mitificações e poesias numa narrativa desamparada de critérios metodológicos. Para White as narrativas históricas são ficções verbais próximas da literatura. É verdade que para darmos sentido ao conjunto de acontecimentos históricos por nós perseguidos, usamos uma pequena dose de imaginação construtiva e por isso concordamos com White quando este diz que o mesmo acontecimento pode ser narrado de forma cômica ou dramática, de acordo com o ponto de vista. Mas nós narramos eventos verídicos com base nos testemunhos de nossas fontes, adquiridos numa metodologia própria. É claro que o resultado da análise dessas fontes depende das perguntas que fazemos a elas[136], mas narramos o que foi construído resultante de um trabalho de análise de fontes, reflexão e descrição, que nos remete a uma História problema. Por tudo isto nossa preocupação central é estar atento para o sentido de nosso trabalho e das memórias que recuperamos através dele.

---

[133] GINZBURG, Carlo. *Relações de Força*: História, Retórica, Prova. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 43.
[134] Ibid., p. 45.
[135] WHITE, Hayden. *Trópicos do Discurso*: Ensaios sobre a Crítica da Cultura. São Paulo: EDUSP, 1994.
[136] BLOCH, Marc. *Apologia da História* – Ou o Ofício do Hsitoriador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

Nosso texto não é ficção, pois descrevemos personagens coerentes e escrevemos dentro de um campo de possibilidades, tentando compreender o passado pelo presente, mas também fazendo o caminho inverso na busca do presente pelo passado. Não há como compreendermos tudo o que se passou, por isso apenas encontramos pistas recorrendo a documentos para entender o contexto histórico de nossos sujeitos e objetos, produzimos hipóteses e tentamos verificá-las, construímos efeitos de verdade imaginando historicamente e preenchendo lacunas. Nossa trajetória pessoal também influenciou neste trabalho, pois acreditamos que ele é resultante de uma junção entre os conceitos e fontes com os quais escolhemos lidar aliados à nossa experiência e posicionamentos.

Como já delineamos, discutir sobre cinema é uma tarefa complexa, já que ele é um elemento que comporta características diversas e contém em si contradições. Neste trabalho, ao discutirmos sobre o funcionamento da mídia cinematográfica que se utiliza de um tema histórico, nos propusemos a compreender a adaptação de fatos históricos reais em um filme. Sabemos que a indústria cultural reflete os interesses do sistema capitalista onde ela está inserida e que a o cinema é um mecanismo com regras próprias de funcionamento, objetivando atrair a audiência para garantir seus lucros com a bilheteria. Nesse contexto, constatamos que a representação feita em *Pra Frente Brasil* merecia uma análise sobre o seu conteúdo e sobre a forma como ela interagiu com a sociedade brasileira num momento político conturbado. O cinema brasileiro possui uma tradição de levar ao público temas polêmicos e progressistas. Acreditamos que isso ocorreu com a exibição de Pra Frente Brasil, que abordou a repressão do regime militar e também o comportamento do homem médio num período em que o Brasil ainda estava sob o governo militar.

A História e as obras artísticas que tentam representá-la mantêm um contato conflituoso onde ora se aproximam, ora se afastam. Ao admitirmos uma manifestação artística como fonte documental é necessário estarmos atentos quanto à forma e o contexto histórico em que a mesma foi produzida. Lançado em 1982, *Pra Frente Brasil* é uma construção representativa sobre o período da ditadura militar no Brasil e sua construção da memória histórica reflete um diálogo entre o seu presente e o passado, onde o primeiro foi o ponto de partida para a análise de fatos pretéritos. Como se tratava, na ocasião de seu lançamento, de um momento recente sendo retratado, essa relação se tornou especialmente delicada, dada a distância cronológica entre seu passado e seu presente. *Pra Frente Brasil*, ao ter sido exibido num determinado contexto, trazia

em si as marcas da época de sua produção e dos sujeitos que o produziram, orientados pela forma como cada momento presente enxerga o seu passado, pois cada época é dotada de estruturas de pensamento comandadas pelas evoluções sócio-econômicas que organizam as construções intelectuais, como as produções artísticas.

A História não pretende estabelecer uma verdade objetiva mas, ao contrário, ela se reconstrói a cada momento. Por isso, ainda que contenha problemas de abordagem, o filme *Pra Frente Brasil* deve ser compreendido como uma obra de inegável valor estético e como uma versão da História que adaptou parcial e livremente algumas memórias sobre um período dramático do nosso passado. Sendo uma obra de ficção, seu autor possuía licença para expressar opções e pontos de vista próprios. Por isso, como qualquer outra produção artística ou intelectual, o filme deve ser submetido a análises críticas.

Analisando o filme, além de procurarmos o entendimento sobre como a película representou fatos históricos, pretendemos também descrever como se desenvolveu a luta armada contra o governo militar e como a sociedade - especialmente a classe média - se posicionou diante das ações de repressão. Observamos também que o governo militar é freqüentemente julgado pelos crimes que cometeu contra os direitos humanos, mas acreditamos que sua atuação econômica também deve ser sempre revista, em razão de ele ter deixado marcas desastrosas na nossa economia que nos seguem até hoje. Durante o período da ditadura militar, algumas multinacionais apossaram-se de territórios brasileiros ricos em minérios. Alguns anos após o fim da ditadura, uma Comissão Parlamentar de Inquérito instituída pela Câmara Federal apurou que em 1968 essas multinacionais possuíam mais de 50 milhões de hectares de terras nos estados de Goiás, Minas, Bahia, Maranhão, Pará, Amazonas e Amapá. Essas terras foram adquiridas com incentivos fiscais, isto é, o próprio governo militar financiava, em condições privilegiadas, a compra de reservas minerais pelos grupos estrangeiros.[137] As rodovias Transamazônica e Belém-Brasília e a Usina Hidrelétrica de Itaipu consumiram quantias exorbitantes dos cofres públicos para suas construções, que serviram para oferecer infra-estrutura ao funcionamento das multinacionais. O “milagre” econômico – expressão freqüentemente utilizada para designar o surto desenvolvimentista da economia nacional entre os anos de 1969 e 1973 – se caracterizou pela subserviência e entreguismo do governo ao capital internacional; por uma assustadora concentração de renda; pelo consumismo exorbitante da classe média; por baixos salários para os

trabalhadores; e miséria da maior parte da população. Como apontamos no primeiro capítulo, na época esse quadro era mascarado pela propaganda governamental e pelo ufanismo. No campo sindical, até 1970, os governos militares fizeram 536 intervenções nos sindicatos, destituindo presidentes e diretores e substituindo-os por interventores. Além disso, restringiram a atuação sindical e criaram leis para impedir protestos e cercear o direito de greve.[138] A brutalidade dos órgãos repressivos também consumiu enormes gastos do orçamento para sua manutenção. E ainda, para assessorá-los e treinar seus agentes, foram contratados vários técnicos norte-americanos, especialistas nos princípios da tortura.

Concluir uma análise histórica é tarefa bastante complicada, pois conclusões costumam ser discursos contundentes desapropriados em análises históricas, que não são mais que interpretações. Certamente, os temas aqui apresentados merecem maior investigação e análise. Isto fica claro para nós quando nos detemos sobre as peculiaridades de *Pra Frente Brasil*, principalmente sobre as particularidades de seus personagens. O personagem Jofre, por exemplo, é torturado e morto por um sistema que ele mesmo ajudou a se constituir e se estabelecer, através de sua passividade e resignação, pois sua neutralidade é também um fator de apoio à repressão e, indiretamente, de conluio com os assassinatos e mortes praticados durante o regime militar. Jofre é parte integrante de uma sociedade vivendo sob um sistema parecido com o da China atual, onde a crença de que o crescimento econômico irá beneficiar futuramente o bem-estar de toda a população faz o povo resignar-se com a repressão e ver nela um mal que trará recompensas no futuro. Aliás, observando a sociedade atual brasileira, não nos parece que os Jofres estejam ultrapassados. O Brasil viveu durante 21 anos sob uma ditadura militar e espanta que hoje, passados poucos anos de seu fim, muitos brasileiros ainda não tenham consciência do que passaram os opositores àquele regime. Quando se fala em tortura, por exemplo, muitas pessoas ficam chocadas e preferem acreditar que essa realidade fez parte de um passado distante e que já não mais ocorre. Na sociedade brasileira é enorme o contraste entre a penúria e o desperdício, uma situação inconciliável com as potencialidades do país, mas um fardo de uma sociedade que em geral pouco reflete sobre si própria, condenando-se a repetir erros.

A história narrada em *Pra Frente Brasil* se passou há relativamente pouco tempo. Uma memória recheada de ressentimentos resultantes dos conflitos travados

---

[137] ***CHIAVENATO, Júlio*** *José. O Golpe de 64 e a Ditadura Militar.* ***São Paulo: Moderna, 1994.***
[138] Ibid.

ainda se apresenta em ambos os lados, como parte sombria da História. Ressentimentos recalcados que se tornam muitas vezes matrizes de ações atuais de indivíduos. O trabalho de resgatar os fatos históricos que levaram a esses ressentimentos sofrem os efeitos das atitudes da memória, pois existe uma tentação do esquecimento por aqueles que não vêem mais sentido em relembrar o passado; existe a tentação da repetição por quem ainda vive os conflitos internamente; e há ainda uma tentação de revisar o passado entre aqueles que persistem travando uma guerra de memórias.

No filme, o que mais conta é a emoção que ele consegue nos despertar. Ele se apropria do fato histórico ao mesmo tempo em que dele se distancia, pois trata-se de ficção. É a ficção servindo como pretexto para discussões políticas. Mas um filme de ficção não pode anular o aspecto estético, sob o risco de perder a dimensão de sua própria essência. Roberto Farias nos traz uma relembrança muito rica de fatos históricos, contribuindo para que mais pessoas tenham conhecimento sobre eles, para que os examinem e passem a trabalhar para evitar que tal situação – de opressão sangrenta - se repita. Em 1985, a ditadura militar, não se adequando mais aos propósitos do imperialismo norte-americano, se deteriorou. No entanto, persistem problemas sociais, econômicos e políticos em nosso país ligados diretamente à administração governamental. Este trabalho é uma tentativa de analisar o passado e a viabilidade da utilização de uma obra de ficção como resgate de fatos históricos que contribua para que novas gerações compreendam melhor as heranças que receberam e não se distanciem dessa consciência na luta cotidiana pela sobrevivência. Mas a finalização desse trabalho não possibilita ainda que nossas preocupações acerca das temáticas aqui discutidas se esgotem. Procuramos nos manter atentos para a necessidade da construção, ao final, de uma narrativa coerente e baseada numa análise séria das fontes. Não intencionamos buscar uma verdade histórica e nem julgar atos do passado, mas buscamos como objetivo recuperar os discursos de sujeitos como integrantes de sua época, reconstruindo e resgatando as características de um determinado contexto histórico. No contexto político e social atual é difícil compreender a dinâmica daqueles anos, dos movimentos que acreditavam na possibilidade de um mundo melhor e lutaram por isso. Por isso acreditamos que o filme pode adquirir vários significados em sua recepção, de acordo com o momento de exibição e com os públicos que o receberem.

História, política, documentário, arte, estética e ficção. No cinema esses fatores não estão opostos, não se excluem, mas se misturam e se relacionam. Ter como objeto pessoas e fatos reais diferencia um depoimento de ficção e o compromete

necessariamente com a História. O maior, mas não único problema dos filmes históricos, é que eles costumam ser consumidos como informação verídica e suas linguagens seduzem o espectador convencendo-o. A ficção não tem limites, mas possui responsabilidades, pois acaba se transformando em instrumento de propaganda ideológica quando distorce fatos e cria versões falsas da História. Por isso é preciso ver o filme como um filme, com suas liberdades e responsabilidades.

Para Febvre, toda validade na História é provisória e sobrepor a intelectualidade ao sentimento é destruí-la.[139] Tendo em mente essas idéias, que memórias estamos recuperando quando intencionamos produzir conhecimento histórico sobre homens do passado, e qual é o sentido em se recuperar esse conhecimento? Talvez o sentido seja constatar sempre que a História é um campo de transformações e não um campo do passado, e que seus conceitos, tão importantes para nós, devem ser constantemente reconstruídos, de acordo com o espaço, a sociedade e o momento analisados.

---

[139] FEBVRE, Lucien. *Combates pela História*. 3. ed. Lisboa: Presença, 1989.

FONTES DOCUMENTAIS

1- FILMES:

- *Bye Bye Brasil* (Carlos Diegues, Brasil, 1980)
- *Eles não usam Black-tie* (Leon Hirszman, Brasil, 1980)
- *Pixote: A Lei do Mais Fraco* (Hector Babenco, Brasil, 1981)
- *Jânio a 24 Quadros* (Luís Alberto Pereira, Brasil, 1982)
- *Pra Frente Brasil* (Roberto Farias, Brasil, 1982)
- *Missing – Desaparecido* (Costa Gravas, Estados Unidos, 1982)
- *Memórias do Cárcere* (Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1984)
- *Nunca Fomos tão Felizes* (Murilo Salles, Brasil, 1984)
- *A História Oficial* (Luiz Puenzo, Argentina, 1985)
- *Que Bom Te Ver Viva* (Lúcia Murat, Brasil, 1989)

2- ENTREVISTAS COLETADAS:

- Afonso Celso Lana Leite (Uberlândia, 15/05/2001).
- Wanda Lúcia Sampaio (Uberlândia, 15/05/2002).
- Paulo Barros Machado (Uberlândia, 23/06/2002).
- Roberto Figueira de Farias (Por telefone, 31/01/2007).

3 – IMPRENSA:

- *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 abr. 1970.
- *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 jul. 1971.
- *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 mar. 1982.
- *Jornal do Comércio*, Recife, 1 abr. 1983.
- *Folha de São Paulo*, São Paulo, 4 abr. 1982.
- *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25 jun. 1982.
- *Folha de São Paulo*, São Paulo, 3 mar. 1988.
- *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18 set. 1993.
- *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 abr. 2005.
- *Isto É*. São Paulo, 21 jul. 1999.
- *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 3 abr. 1982.

- *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 6 abr. 1982.
- *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 7 abr. 1982
- *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 dez. 1982.
- *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 13 mar. 1983.
- *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 18 set. 1993.
- *Veja*, São Paulo, 31 mar. 1982.
- *Veja*, São Paulo, 16 fev. 1983.

4 – SITES DA INTERNET:

- Http://www.cabracega.uol.com.br/sobre.htm
- Http://www.adorocinema.cidadeinternet.com.br/filmes/pra-frente-brasil/pra-frente-brasil.asp
- Http://www.memoriacinebr.com.br
- Http://www.pt.wikipedia.org/wiki/missing
- Http://www.2001video.com.br/detalhes_produto_extra_dvd.asp?produto=10982

5 – OUTROS TIPOS:

- Documentos relativos ao processo de censura do filme *Pra Frente Brasil* (Disponíveis em: <Http://www.memoriacinebr.com.br>. Acesso em: 20 dez. 2006.)

1. Autorização Especial do Serviço de Censura para exibição de *Pra Frente Brasil* em Cannes.
2. Negativa de liberação de *Pra Frente Brasil* pela DCDP/DPF.*
3. Pedido de reconsideração da decisão interditória de *Pra Frente Brasil* à DCDP/DPF.
4. Decisão de não liberação de *Pra Frente Brasil* pela DCDP/DPF.
5. Defesa do recurso de *Pra Frente Brasil* ao CSC** (págs. 13-18).
6. Parecer nº 1121/82, emitido pela DCDP/DPF.
7. Parecer do conselheiro do CSC Pedro Paulo Wandeck de Leoni Ramos.
8. Decisão nº 147/82, do CSC.
9. Decisão do CSC pela obrigatoriedade de inserção de letreiro rotativo.
10. Parecer do relator do CSC.

---

* Divisão de Censura de Diversões Públicas da Polícia Federal.
** Conselho Superior de Censura.

- BRASIL. Decreto-lei nº 20, de 24 de janeiro de 1946. *Diário Oficial da República Federativa do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 jan. 1946.
- BRASIL. Decreto nº 62.119, de 15 de janeiro de 1968. *Diário Oficial da República Federativa do Brasil*, Brasília, DF, 16 jan. 1968.
- BRASIL. Decreto nº 67.611, de 19 de novembro de 1970. *Diário Oficial da República Federativa do Brasil*, Brasília, DF, 20 nov. 1968.
- BRASIL. Decreto nº 77.299, de 16 de março de 1976. *Diário Oficial da República Federativa do Brasil*, Brasília, DF, 17 mar. 1976.
- INTELIGÊNCIA NACIONAL CHILENA. *Programa de propostas da primeira reunião de trabalho da Inteligência Nacional Chilena*. Assunção, Paraguai, 1975. Centro de Documentacion y Archivo do Poder Judicial da Republica del Paraguay.

6 – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ADORNO, Theodor W. *Indústria Cultural e Sociedade*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ALMEIDA, Maria Hermínia T. de e WEIS, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Orgs.) *História da Vida Privada no Brasil*: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, Vol. 4, p. 319-409.

ALVES, Luciano Carneiro. Rock e Indústria Cultural: palavras acerca de algumas velhas idéias. *Revista ArtCultura.* Uberlândia (MG),Vol. I, n. 2, 2000, p.14-20.

ANSART, Pierre. *Memória e (res)sentimentos:* indagações sobre uma questão sensível. Campinas: Edunicamp, 2001.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. *Brasil:* Nunca mais. Petrópolis: Vozes, 1985.

ATLAS HISTÓRICO ISTO É – Brasil 500 Anos. São Paulo: Ed. Três, 1998.

BACKTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. 2. ed., São Paulo/Brasília: Hucitec/Ed. da UNB, 1993.

BACZKO, Bronislaw. Imaginação Social. In: *Enciclopédia Einaudi,* vol. 5, Anthropos-Homem. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985, pp. 296-332.

BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

BENJAMIM, Walter. O autor como produtor. In: ---. *Obras Escolhidas, volume 1 (Magia e Técnica, Arte e Política)*. 3. ed., São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 120-136.

BERGSON, Henri. *A Evolução Criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Matéria e Memória [1896].* São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERNARDET, Jean-Claude. & RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e História do Brasil.* 3. ed., São Paulo: Contexto, 1993.

BERNARDET, Jean-Claude. *O Autor no Cinema*. São Paulo: Brasiliense/EDUSP, 1994.

_____. *O que é Cinema.* São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. Qual é a História. In: *Piranha em mar de rosas*. São Paulo: Nobel, 1982.

_____. *Cinema Brasileiro:* Propostas para uma História. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BETTO, Frei. *Batismo de Sangue*: os dominicanos e a morte de Carlos Mariguella. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

BILHARINHO, Guido. *O cinema brasileiro nos anos 80.* Uberaba, Brasil: Instituto Triangulino de Cultura, 2002.

BLAKE, William. *Poesia e prosa selecionadas*. 3. ed. Trad. Paulo Vizioli. São Paulo: J. C. Ismael Editor, 1986.

BLOCH, Marc. *Apologia da História* ou O Ofício do Historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BORDIEU, Pierre. *Sobre a Televisão.* Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1997.

_____. A identidade e a representação. Elementos para uma reflexão crítica sobre a idéia de região. In: ---. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989, p. 107-132.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego*: tragédia e comédia. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

CABRAL, Pedro Côrrea. *Xambioá:* Guerrilha no Araguaia. Rio de Janeiro: Record, 1993.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas.* 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1978.

CANDIDO, Antonio & outros. *A personagem de ficção.* São Paulo: Perspectiva, 1987. Col. Debates.

CARNES, Marc.C. (Org.). *Passado Imperfeito:* A História no Cinema. Rio de Janeiro: Record, 1997.

CERTEAU, Michel. de. *A Cultural no Plural*. Campinas: Papirus, 1995.

_____. *A Escrita da História.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHAGAS, Carlos. *A Guerra das Estrelas*: Os bastidores das sucessões presidenciais. Porto Alegre: L&PM Editores, 1985.

CHARTIER, Roger. *Formas e sentido* – Cultura escrita: entre a distinção e a apropriação. Campinas (SP): Mercado das Letras, 2003.

_____. *À beira da falésia*: a História entre certezas e inquietude. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2002.

_____. *Cultura escrita, Literatura e História*. Porto Alegre: ARTMED, 2001.

_____. A História Cultural*: entre práticas e representações. Lisboa: DIFEL/Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990*.

CHIAVENATO, Júlio José. O Golpe de 64 e a Ditadura Militar. *São Paulo: Moderna, 1994.*

COELHO, Marco A. T. *Herança de um Sonho* – As Memórias de um Comunista. Rio de Janeiro: Record, 2000.

COELHO, Teixeira. *O Que é Indústria Cultural.* São Paulo: Brasiliense, 1994.

D'ARAÚJO, Maria Celina; SOARES, Gláucio Ary Dillon e CASTRO, Celso. *Os anos de chumbo:* A memória militar sobre a repressão. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

_____. *Visões do Golpe:* A memória militar sobre 1964. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.

DAVIS, Desmond. *Produção em Televisão:* Noções Básicas. Rio de Janeiro: Agir, 1975.

ECO, Umberto. *A Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

FARIAS, Roberto. Pra Frente Brasil. *Rio de Janeiro: Alhambra, 1983.*

FÁZIO, Rodrigo. A Luta Armada no Brasil Através do Filme O que é isso, companheiro? De Bruno Barreto. *2003. 135 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2003.*

FEBVRE, Lucien. *Combates pela História*. 3. ed. Lisboa: Presença, 1989.

FERRO, Marc. *Cinema e História.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. O filme: uma contra-análise da sociedade?. In: LE GOFF, J. & NORA, P. (Orgs.). *História:* Novos Objetos. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979, p. 199-213.

FICO, Carlos . *Reinventando o otimismo*: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil (1969-1977). Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997.

FOUCAULT, Michel. Verdade de Poder. In: ---. *Microfísica do poder*. 9. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1979, p. 1-14.

_____. *Arqueologia do saber*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1986.

FURTADO, Celso. *O Brasil pós-milagre.* 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

GABEIRA, Fernando. *O Que é Isso, Companheiro?* Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

GAY, Peter. *O Estilo na História.* São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GINZBURG, Carlo. *A Micro-História e outros ensaios*. Lisboa/Rio de Janeiro: DIFEL/Bertrand Brasil, 1989.

_____. *Relações de Força*: História, Retórica, Prova. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GOMBRICH, Ernst. H. *Arte e ilusão*: um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

GORENDER, Jacob. *Combate nas Trevas.* A esquerda brasileira: Das ilusões perdidas à luta armada. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

GRAMSCI, Antonio. Caderno 11 (1932-1933): apontamentos para uma introdução e um encaminhamento ao estudo da Filosofia e da História da cultura. In: ---. *Cadernos do cárcere*. V.1. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 93-114.

_____. Caderno 16 (1933-1934): temas de cultura. In: ---. *Cadernos do cárcere*. V.4. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 13-78.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva [1950]*. São Paulo: Centauro, 2004.

HAMBURGUER, Ester. Diluindo fronteiras: a televisão e as telenovelas no cotidiano. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.) História da Vida Privada no Brasil*: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, Vol. 4, p. 439-487.*

HOMERO. *Ilíada*. São Paulo: Melhoramentos, s/d.

_____. *Odisséia*. São Paulo: Abril, 1979.

HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

HUTCHEON, Linda. O sujeito na/da/para a História – e sua História. In: ---. *Poética do pós-modernismo*: História, Teoria, Ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 203-226.

IZQUIERDO, Ivan. A arte de esquecer – *cérebro, memória e esquecimento. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2004.*

KONDER, Leandro. As *idéias socialistas no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Moderna, 1995.

LANGLOIS, Ch. & SEIGNOBOS, Ch. *Introdução aos Estudos Históricos.* São Paulo: Renascença, 1946.

LE GOFF, Jacques. *O Imaginário Medieval*. Lisboa: Ed. Estampa, 1994.

_____. Memória. In: *Enciclopédia Einaudi* – V. 1, Memória-História, Einaudi, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984, p. 11-47.

_____. História. In: *Enciclopédia Einaudi.* Lisboa/ Portugal: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1984. p 219.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2001.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes* – Quarenta anos depois de Auschwitz. São Paulo: Paz e Terra, 1989.

LIMA, Luiz Costa. Clio em questão: a narrativa na escrita da História. In: RIEDEL, Dirce Côrtes (Org.) *Narrativa*: Ficção e História. Rio de Janeiro: Imago, 1988, p. 63-89.

LYRA, Marcelo. *Carlos Reichenbach*: o cinema como razão de viver. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

MARCUSE, Herbert. *Contra-Revolução e Revolta*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

MARX, Karl. O 18 Brumário de Luís Bonaparte. In: *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978 (Col. Os Pensadores), p. 329-404.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Fontes visuais, cultura visual, história visual*. Balanço Provisório, propostas cautelares. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, Anpuh, v. 23, n. 45, 2003, p. 11-36.

MIRANDA, Luiz Felipe & RAMOS, Fernão. *Enciclopédia do cinema brasileiro.* São Paulo, Senac, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich W. *Segunda consideração intempestiva sobre a História* – sobre a utilidade e o inconveniente dos estudos históricos para a vida [1874]. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

NORA, Pierre. Entre Memória e História [1984], prefácio do v. 1 de *Les Lieux de Mémoire*. Paris: Gallimard, 1984. Tradução de Yara Aun Khoury, *Projeto História*. São Paulo, (10), dez. 1993, p. 7-28.

NOVA, Cristiane. O cinema e o conhecimento da História. *Olho da História*. Salvador: UFBA, 2000.n. 03 - Disponível em : <Http://www.ufba.br/~revistao/o3cris.html>. Acesso em: 20 dez. 2006.

PARAIRE, Philippe. *O cinema de Holywood*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PARIS, Robert. “A imagem do operário no século XIX pelo espelho de um vaudeville”. In: *Revista Brasileira de História*, n. 15, v. 8, set-1987/fev-1988, p. 85-112.

PATRIOTA, Rosângela. *Vianinha* – Um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999.

_____. Vera Sílvia Magalhães: estrangeira em seu próprio país. *Revista Cultura Vozes.* Petrópolis: Vozes, n. 92(1), jan/fev. 1998, p. 101-117.

PIPER, Rudolf. *Filmusical Brasileiro e Chanchada.* 2. ed. São Paulo: Global, 1977.

PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto* – Em busca do tempo perdido. Vol. VIII, Ed. Europa-América, 1986.

RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos Fracos:* Cinema e História do Brasil. Bauru/SP: EDUSC, 2002.

_____. Fato e ficção: ironia e conservadorismo em ´O que é isso, companheiro?`, de Bruno Barreto. Comunicação apresentada ao *XI Encontro Regional de História da ANPUH-MG*, Uberlândia, 1998.

RAMOS, Fernão P. e MIRANDA, Luiz Felipe A. de. (Orgs.) *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Ed. do SENAC, 2000.

RAMOS, José M.O. O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987). In: RAMOS, Fernão. (Org.) *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987, p. 400-454.

REIS FILHO, Daniel Aarão. (e outros). *Versões e Ficções:* o seqüestro da História. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997.

REIS FILHO, Daniel Aarão. *A revolução faltou ao encontro* – Os comunistas no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1989.

RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira.* São Paulo: Editora UNESP, 1993.

RIOUX, J. P. & SIRINELLI, J. F. *Por uma História Cultural*. Lisboa: Ed. Estampa, 1998.

SARAIVA, L.; XAVIER, I. Cinema Brasileiro no final do século XX. *Revista Eletrônica Videotexto*. Disponível em: <Http://www.videotexto.tv/cinema_brasileiro_1.html>. Acesso em 10 set. 2006.

SCWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964-1969. In: ---. *O Pai de Família e outros estudos.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 61-92.

SEIXAS, Jacy A. de. Percursos de memórias em terras de História: problemáticas atuais. In: BRESCIANI, M. S. e NAXARA, M. (orgs.). *Memória e (res)sentimentos*: indagações sobre uma questão sensível. Campinas: Edunicamp, 2001, pp. 37-58.

_____. Comemorar entre memória e esquecimento: reflexões sobre a memória histórica. In: *História:* Questões & Debates. Curitiba: Ed. da UFPR, nº 32, jan-jun. 2000, pp. 75-95.

SIRKIS, Alfredo. *Os Carbonários* – Memórias da guerrilha perdida. 6. ed. São Paulo: Global, 1980.

SORLIN, Pierre. *Sociologie du cinéma*. Paris: Aubier Montaigne, 1977.

_____. *La storia nei film*: interpretazione del passado. Firenze: La Nuova Italia, 1984.

SPINDEL, Arnaldo. *O que são ditaduras.* São Paulo: Abril Cultural/Brasiliense, 1985.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

_____. *Teoria do drama burguês*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

TCHEKHOV, Anton. *A Gaivota*. São Paulo: Veredas, 1998.

THOMPSON, E. P. *Os românticos*: A Inglaterra na era revolucionária. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. *Costumes em comum*: estudos sobre a cultura popular. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

THOMSON, Alistair. Recompondo a memória: questões sobre a relação entre História oral e as memórias. In: *Projeto História.* São Paulo: PUC, abr. 1997.

VENTURA, Zuenir. *1968* – O Ano que Não Terminou. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VESENTINI, Carlos A. *A Teia do Fato*. São Paulo: Hucitec/História Social, USP, 1997.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a História*. Lisboa: Edições 70, 1987.

VIDAL-NAQUET. Pierre. *O mundo de Homero*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno.* São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. *O desafio do cinema* (A política do Estado e a política dos autores). Coleção Brasil – Os anos do autoritarismo. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

WEIL. Simone. A Ilíada ou o poema da força. In: ---. *A condição operária e outros estudos sobre a opressão*. (organização: Ecléa Bosi). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 319-344.

WHITE, Hayden. *Trópicos do Discurso*: Ensaios sobre a Crítica da Cultura. São Paulo: EDUSP, 1994.

_____. *Meta-História*: a imaginação histórica do século XIX. São Paulo: EDUSP, 1992.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Sociedade*: 1780-1950. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

_____. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

_____. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WILLIAMS, Tennessee. *Um bonde chamado desejo*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

ANEXOS

ANEXO 1. SINOPSE E FICHA TÉCNICA DE PRA FRENTE BRASIL[140]

Sinopse: Em 1970, enquanto a grande maioria dos brasileiros torce e vibra com a seleção de futebol no México, prisioneiros políticos são torturados nos porões da ditadura militar e muitos inocentes são vítimas desta violência. Todos estes acontecimentos são vistos pela ótica de uma família quando um dos seus integrantes, um pacato trabalhador da classe média, é confundido com um ativista político e desaparece.

Ficha Técnica:
Título Original: *Pra Frente Brasil*
Gênero: Drama
Tempo de Duração: 105 minutos
Ano de Lançamento (Brasil): 1982
Estúdio: Embrafilme / Produções Cinematográficas R.F. Farias Ltda.
Distribuição*:* Embrafilme
Direção: Roberto Farias
Roteiro: Roberto Farias, baseado em argumento de Reginaldo Faria e Paulo Mendonça
Produção: Rogério Farias
Música: Egberto Gismonti
Fotografia: Dib Lufti e Francisco Balbino Nunes
Direção de Arte: Maria Tereza Amarante
Figurino: Maria Tereza Amarante e Mara Aché
Edição: Roberto Farias e Mauro Farias
Elenco: Reginaldo Faria, Neuza Amaral, Expedito Barreira, Rogério Blum, Dennis Bourke, Renato Coutinho, Newton Couto, Ivan Cândido, Irma Álvarez, Antônio Fagundes, Lui Farias, Maurício Farias, Odenir Fraga, Cláudio Marzo, Hélio Mascarenhas, Flávio Migliaccio, Elizabeth Savalla, Carlos Zara, Natália do Valle.

---

[140] Disponível em: <Http://www.adorocinemabrasileiro.com.br/filmes/pra-frente-brasil>. Acesso em: 4 abr. 2006.

ANEXO 2. PREMIAÇÕES RECEBIDAS POR *PRA FRENTE BRASIL*

- Prêmio Kikito de Melhor Filme no Festival de Gramado (1982).
- Prêmio Kikito de Melhor Montagem no Festival de Gramado (1982).
- Prêmio Ofício Católico Internacional, no Festival de Berlim (1982).
- Prêmio C.I.C.A.E de Melhor Filme, no Festival de Berlim (1982).
- Prêmio da Crítica no Festival Íbero-Americano de Huelva (1982).
- Prêmio do Centro Cine Alex Vianny (1982).

ANEXO 3. FILMOGRAFIA DE ROBERTO FARIAS[141]

1957 – *Rico ri à toa* (diretor)

1958 – *No mundo da lua* (diretor)

1960 – *Cidade Ameaçada* (diretor)

1961 – *Um candango na Belacap* (diretor)

1962 – *Assalto ao trem pagador* (diretor)

1963 – *Selva trágica* (produção e direção)

1966 – *Toda donzela tem um pai que é uma fera* (produtor e diretor)

1968 – *Os paqueras* (produtor)

1968 – *Meu nome é Lampião* (produtor)

1968 – *Azyllo muito louco* (produtor)

1968 – *Roberto Carlos em ritmo de aventura* (produtor e diretor)

1970 – *Roberto Carlos e o diamante cor-de-rosa* (produtor e diretor)

1970 – *Estranho triângulo* (produtor)

1970 – *Em família* (produtor)

1971 – *Aventuras com tio Maneco* (produtor)

1971 – *Pra quem fica... Tchau!* (produtor)

1971 – *Som, amor e curtição* (produtor)

1972 – *Roberto Carlos a 300 Km por hora* (produtor e diretor)

1973 – *Os machões* (produtor)

1973 – *O fabuloso Fitipaldi* (produtor e diretor)

1974 – *Quem tem medo de lobisomem?* (produtor)

---

[141] RAMOS, Fernão P. e MIRANDA, Luiz Felipe A. de. (Orgs.) *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Ed. do SENAC, 2000, p. 229.

1975 – *O flagrante* (produtor)

1977 – *Barra pesada* (produtor)

1981 – *Pra Frente Brasil* (produtor e diretor)

1983 – *Agüenta, Coração* (produtor)

1987 – *Os Trapalhões no Auto da Compadecida* (produtor e diretor)

ANEXO 4. SINOPSES E FICHAS TÉCNICAS DE OUTROS FILMES CITADOS:

4.1 – *Missing - Desaparecido*[142]

Sinopse: Um jovem estadunidense chamado Charles Horman, jornalista e militante da esquerda que vivia no Chile durante o governo de Salvador Allende, desaparece entre centenas de outras pessoas na época do golpe militar que colocou o general Augusto Pinochet no poder. O pai dele desloca-se para o Chile e, com a jovem esposa do rapaz, retomam os caminhos que ele trilhou antes de desaparecer. Buscam o apoio dos órgãos governamentais estadunidenses mas, na medida em que esse apoio não é dado de forma adequada e, pelo contrário, o que deveria ser um ponto de apoio se torna um obstáculo, o pai começa a perceber que existem fortes indícios de que o governo dos Estados Unidos poderia ter contribuído para a queda do governo socialista de Allende.

Ficha Técnica:

Título original: Missing

Gênero: drama

Tempo de duração: 122 minutos

Ano de lançamento (Estados Unidos): 1982

Direção: Costa-Gavras

Elenco: Jack Lemmon, Sissy Spacek, Melanie Mayron, John Shea, Charles Cioffi, David Clennon, Richard Venture, Jerry Hardin, Richard Bradford, Joe Regalbuto, Keith Szarabajka, John Doolittle, Janice Rule, Ward Costello, Hansford Rowe, Tina Romero.

4.2 – *A História Oficial*[143]

---

[142] Disponível em: <Http://www.pt.wikipedia.org/wiki/missing>. Acesso em: 26 nov. 2006.

[143] Disponível em: <Http://www.2001video.com.br/detalhes_produto_extra_dvd.asp?produto=10982> - 58k ->. Acesso em: 26 nov. 2006.

Sinopse: Uma história emocionante, que mostra de forma dramática um dos períodos mais sombrios das últimas décadas na Argentina. Na Buenos Aires dos anos 80, Alicia e seu marido Roberto vivem tranqüilamente com Gaby, sua filha adotiva. Porém, após o reencontro com uma velha amiga recém-chegada do exílio, Alicia começa a tomar conhecimento da cruel realidade do regime militar argentino, passando a questionar todas as suas certezas e o que considerava como verdade. Uma realidade para a qual Alicia não estava preparada, mas que terá de enfrentar com todas as suas conseqüências.

Ficha Técnica:
Título original: La Historia Oficial
Gênero: drama
Tempo de duração: 112 minutos
Ano de lançamento (Argentina): 1985
Direção: Luiz Puenzo
Elenco: Héctor Alterio, Norma Aleandro, Chunchuna Villafañe, Hugo Arana, Guillermo Battaglia, Chela Ruíz, Patricio Contreras, María Luisa Robledo, Aníbal Morixe, Jorge Petraglia, Analia Castro, Daniel Lago, Augusto Larreta, Laura Palmucci, Leal Rey.