

Pra Frente Brasil? Cinema, memória e “transição democrática” no Brasil dos anos 1980*

Ricardo Antonio Souza Mendes **

Resumo. Recorrendo a jornais da época e à documentação produzida pela censura, analiso neste artigo as diferentes re-significações elaboradas sobre o filme *Pra Frente Brasil*. Entendo que as variadas percepções sobre a obra denunciam a existência de um embate entre memórias acerca do regime civil-militar ainda ao longo da denominada “transição para a democracia”.

Palavras-chave: Ditadura; Cinema; Memória; Transição; Brasil.

Forward Brazil? Cinema, memory and “democratic transition” in 1980 Brazil

Abstract. The different re-significations on the film *Prá Frente Brasil* [Forward Brazil] are brought forth from contemporary newspapers and censure-published documents and subsequently analyzed. The several perceptions denounce the conflict between memory with regard to the military regime and the long “transition towards democracy”.

Keywords: Dictatorship; Cinema; Memory; Transition; Brazil.

¿Adelante Brasil? Cine, memoria y “transición democrática” en el Brasil de la década del ochenta

Resumen. Recurriendo a periódicos de época y a la documentación producida por la censura, en este artículo analizo las diferentes re-significaciones elaboradas sobre la película *Adelante Brasil*. Entiendo que las diversas percepciones sobre la obra denuncian la existencia de un embate sobre el régimen civil-militar aún durante la denominada “transición hacia la democracia”.

Palabras Clave: Dictadura; Cine; Memoria; Transición; Brasil.

* Artigo recebido em 22/04/2013. Aprovado em 20/08/2013.

** Doutor em História pela UFF e Professor Adjunto de História da UERJ, Rio de Janeiro/RJ, Brasil. E-mail: rasmric@oi.com.br

Introdução

Pretendo, neste artigo, analisar de que forma o impacto do filme *Pra Frente Brasil*, de Roberto Farias (1982), potencializou um debate dentre as diferentes visões acerca da década e meia de repressão do regime civil-militar.¹ O longa-metragem é uma das primeiras películas da fase inicial da “transição” a discutir a memória sobre os “anos de chumbo”. Obra de ambientação histórica que aborda uma realidade até então ocultada, desencadeou uma série de manifestações que apontavam para a existência de diferentes maneiras de apropriação do passado. Essas reações podem indicar uma fotografia da cultura política do país nos anos 1980.

Com a crescente liberalização do regime, observa-se a proliferação tanto de perspectivas sobre o passado quanto de projetos políticos alternativos àqueles implementados ao longo da ditadura.² O encaminhamento da transição coloca na ordem do dia o crescente questionamento do papel do Estado enquanto guardião desse passado, viabilizando a emergência de diferentes memórias sobre o período autoritário. Em relação a esses aspectos, Jelin cita três perspectivas básicas a se desenvolverem no momento das “transições” latino-americanas: uma que exige um esclarecimento completo sobre os acontecimentos transcorridos ao longo da ditadura; outra que defende o esquecimento tácito do que ocorreu em prol das políticas de reconciliação e,

¹ Sobre a memória, adoto aqui a perspectiva de Régine Robin (1989), ainda que com algumas ressalvas (MENDES, 2009, p. 12 e seguintes). A autora assinala a existência de diferentes formas pelas quais uma sociedade, grupos ou indivíduos pensam seu passado. Ela apresenta quatro formas básicas dessa apropriação: a oficial, espaço da evocação de uma história épica e da criação de um “habitus nacional”; a erudita, responsável pela análise e marcada por uma série de regras para sua elaboração; as memórias coletivas, que estabelecem o laço entre a memória viva, e a memória normatizada, memórias de grupos enquadradas socialmente; e, por último, a memória cultural, própria de uma geração. Na busca por tornar hegemônica a sua representação do passado se estabelece o debate e o confronto dentre as diferentes memórias pela legitimação e guarda do mesmo.

² De fato, passado e futuro estão intimamente ligados. Afinal, são os olhares sobre o passado que conferem coerência e legitimidade à elaboração de perspectivas de futuro dos mais diferentes atores políticos. Sobre esses aspectos ver Rosavallon (1995) e Velho (1994).

por último, os apologistas do regime, “dispuestos a visitar el pasado para aplaudir y glorificar el ‘orden y progreso’ que, en su visión, produjeron las dictaduras” (JELIN, 2002, p. 4). No entanto, afirma ainda a autora, dentro “mismo del Estado hay lecturas multiples en pugna, que se articulan con la multiplicidad de sentidos del pasado presentes en el escenario social” (JELIN, 2002, p.43).

De outro lado, dentro de uma análise que se orienta pelos estudos que enfatizam o papel do espectador na construção de significados de uma obra artística, entendo que uma película raramente desencadeia uma única forma de interpretação³, ou seja, mesmo que o conjunto de indivíduos envolvidos na sua produção esteja completamente afinado com a perspectiva que deseja ser apresentada pelo diretor, ainda assim o seu caráter polissêmico poderá contribuir para a existência de diferentes percepções fílmicas. O foco deste artigo, portanto, não está na criação de significado e de memória que o produtor/diretor Roberto Farias procurou estabelecer através do seu trabalho, aspecto abordado por boa parte da produção acadêmica sobre o filme⁴, mas atentar para as re-significações construídas por aqueles que assistiram a obra - censores, militares, políticos e outros segmentos da sociedade – em sua relação com a existência de diversas memórias.

Roberto Farias, o filme e sua trajetória

O longa-metragem *Pra Frente Brasil* (1982) teve produção, direção e roteiro de Roberto Farias. Foi elaborado ao longo dos anos de 1979 e 1982 com base em financiamento da Embrafilme. Portanto, num momento em que a

³ Como representativos desta perspectiva, cito: Sorlin (1985), Chartier (2002) e Martin-Barbero (2003). Essa forma de análise se contrapõe a outra que considera a centralidade daquele que emite e formula a mensagem cinematográfica. Autores que considero articuladores dessa perspectiva são: Metz (2004), ou ainda Adorno (2007)

⁴ A título de exemplo, cito as obras de Claudio Batalha (2001), Teixeira da Silva (2005) e Losnak (2011).

historiografia denomina por fase de “transição” política dos governos civil-militares, calcados na Doutrina de Segurança Nacional,⁵ para um período pós-autoritário.

Considerado como um dos participantes do Cinema Novo, Farias já produzia filmes há dez anos quando manteve contato com os cinemanovistas via Glauber Rocha. Apesar de não se considerar como um dos articuladores do movimento,⁶ ele foi um dos encaminhadores da constituição da *Di Filmes* em 1965.⁷ Farias chegou a dirigir diversos filmes comerciais entre 1967 e 1972 cuja característica era justamente uma estética calcada no modo de representação institucional (hollywoodiana). A chegada de Farias ao comando da Embrafilme (1974-1979) teria ocorrido por ser ele um dos poucos cineastas que não devia dinheiro para a empresa.⁸ Amâncio, por sua vez, assinala que um dos principais motivos para a sua indicação foi por ser ele, em 1974, o então Presidente do Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica (2000, p. 38). O objetivo do governo Geisel, ao indicá-lo, seria o de estreitar os laços entre os cinemanovistas e o Estado dentro de um ponto de vista da valorização da cultura nacional. Amâncio assinala, também, que a chegada de Farias à Embrafilme foi cercada de grande apoio da classe cinematográfica. Sua gestão

⁵ Diversos autores consideram que o regime que se estabeleceu após 1964 esteve fundado na Doutrina de Segurança Nacional. Dentre esses autores cito Kushnir (2004), Rouquié (1984) e Comblin (1978). No entanto, a DSN não esteve circunscrita à caserna, sendo difundida de forma significativa dentre a sociedade civil e a sociedade política daqueles anos (MENDES, 2008, p. 265 e seguintes).

⁶ Entrevista concedida via e-mail ao estudante de graduação Felipe Greco em 27 de abril de 2007.

⁷ A empresa, responsável pela distribuição e financiamento de boa parte dos filmes dos cineastas desse movimento cinematográfico, foi fruto da preocupação de Roberto Farias tanto com a divulgação junto ao grande público como com relação à rentabilidade das produções, mas não teve vida muito longa. O conflito se dava entre os defensores de uma estética cinematográfica calcada no MRI (Modo de Representação Institucional), presente na direção da empresa criada por Farias com aqueles que defendiam a denominada “estética da fome”, tais como Glauber e outros. Culminou com a saída do primeiro para fundar uma nova distribuidora.

⁸ Entrevista concedida via e-mail ao estudante de graduação Felipe Greco em 27 de abril de 2007.

foi marcada por acatar as demandas do setor, pela grande influência dos cinemanovistas e pela reserva de mercado que caracterizaram a perspectiva de um projeto de cunho nacionalista (MENDES, 2008, p.274) que foi abalado tão somente nos anos 1980. Ramos afirma que Roberto Farias foi o “mais empenhado no entrosamento entre as reivindicações dos produtores cinematográficos com a visão cultural oficial” (1983, p.133).

Quanto ao filme, em entrevista realizada pelo jornal *O Globo*, em 1982, Farias afirma que o mesmo demandou cerca de “três anos de trabalho minucioso para não ferir as suscetibilidades do governo”, cerca de um ano para escrever e um ano para filmagens e edição.⁹ Encerrada a sua fase de elaboração, o produtor-diretor protocolou o processo de liberação da película em princípios de março de 1982. No dizer de Fico, esse foi justamente um momento de grande intensificação da censura em relação aos filmes, “após a posse do governo da abertura política de Ernesto Geisel, adentrando o de João Figueiredo” (2004, p. 270).

Roberto Farias, primeiramente, solicitou autorização para que o filme fosse exibido no Festival de Cannes.¹⁰ A seguir, requereu permissão para que a obra concorresse no Festival de Gramado e, logo após, solicitou ao chefe da Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP) que homologasse a autorização para a exibição da película no circuito de cinema nacional. As duas primeiras solicitações foram autorizadas e, na sequência, iniciou-se um processo de avaliação para exposição junto ao grande público.

Mesmo sendo objeto de dois pareceres dos técnicos da censura que se posicionaram favoravelmente à liberação do filme para exibi-lo nos festivais

⁹ Jornal *O Globo*, 06 abr. 1982.

¹⁰ Ofício Sucex 014/82 de 03 de março de 1982. Disponível em www.memóriacinebr.com.br. Esta solicitação foi avaliada pelo parecer de nº 261 elaborado pela Divisão de Censura e Diversões Públicas.

assinalados acima, a obra foi submetida a mais três análises dos censores.¹¹ Todos avaliaram pela sua liberação para o circuito cinematográfico nacional. Contudo, no dia 05 de abril de 1982, a chefe recém-empossada da Divisão de Censura e Diversões Públicas, Solange Hernandez, emitiu parecer final negativo à exibição através de ofício elaborado no mesmo mês.¹² A seguir, a Embrafilme solicitou que a cópia, disponibilizada para o Festival de Cannes, fosse devolvida ao país, o que ocorreu no dia 29 de abril, sem que o filme fosse efetivamente exibido.

Nesse meio tempo, entre a data da emissão do último parecer favorável (22 de março de 1982) e a divulgação da posição final da Divisão de Censura (05 de abril de 1982), o filme foi exibido no Festival de Gramado graças ao parecer inicial favorável para sua apresentação no evento. *Pra Frente Brasil* provocou grande polêmica, gerando manifestações de setores dos mais diferentes espectros políticos. Segundo o caderno *Folha Ilustrada*, do jornal *Folha de S. Paulo* de 30 de março de 1982, os debates foram, “senão os mais calorosos, ao menos aqueles em que uma plateia constituída por jovens cobrou de Farias uma série de coisas”.¹³

No *Jornal do Brasil*, em sua edição de 31 de março, é assinalado que a Diretora da Divisão de Censura (DCDP) considerou o longa-metragem polêmico a ponto de realizar uma reunião com diversos representantes do governo, uma “pequena plateia de assessores do Ministério Abi-Ackel, liderada por Euclides Mendonça”.¹⁴ Segmentos vinculados aos órgãos de repressão,

¹¹ Pareceres de número 1120/82, 1121/82 e 1122/82, todos elaborados por censores da Divisão de Censura e Diversões Públicas. Dois deles no dia 18 de março de 1982 e um no dia 22 do mesmo mês. Disponíveis em: <http://www.memoriacinebr.com.br/arquivo/0210142C00801.html>, <http://www.memoriacinebr.com.br/ResultadoPesquisa.asp?palavra=1121&ano=1982&tipo=C> e <http://www.memoriacinebr.com.br/ResultadoPesquisa.asp?palavra=1122&ano=1982&tipo=C>..

¹² Solange Hernandez era historiadora formada pela Universidade de São Paulo e braço direito da censura política no Sigab. O ofício de proibição foi o de nº 77/82-SO/DCDP.

¹³ Disponível em: <http://acervo.folha.com.br/fsp/1982/03/30/21>.

¹⁴ *Jornal do Brasil* de 31 mar. 1982, Caderno B, Pág. 7, “Censura considera ‘polêmico’ ‘Pra Frente Brasil’ e ainda não diz se vai ser liberado”.

políticos, jornalistas, cineastas e até o porta-voz do Exército manifestaram-se. Exibições privadas foram realizadas por membros do governo por conta disso. Por diversas semanas, o filme frequentou as páginas dos jornais.

Interditado pela censura, a Produtora Roberto Farias (RF) entrou com recurso encaminhado ao Diretor Geral do Departamento da Polícia Federal, que repassou à própria Diretora da Divisão de Censura a atribuição de julgá-lo. Uma vez que Solange Hernandez novamente acabasse por vetar a exibição do filme, a produtora RF entrou com outro recurso, dessa vez, encaminhado junto ao Conselho Superior de Censura¹⁵, vinculado ao Ministério da Justiça. O julgamento ocorreu em julho de 1982, quando foi emitido parecer favorável ao filme pelo relator do processo.

Contudo, a votação do parecer foi adiada para depois do processo eleitoral¹⁶ graças à intervenção do conselheiro Pedro Paulo Wandeck de Leone Ramos. Coronel da reserva, ele sugere nova apreciação do processo somente em janeiro de 1983. Antes mesmo do prazo estabelecido, já em 15 de dezembro de 1982, o Conselho julgou de forma favorável a liberação da obra.

O filme, a censura e os censores

Tudo isso ocorreu ao longo do ano de 1982. Conforme assinalado anteriormente, para ser exibido, o filme tinha que passar previamente pela Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP) vinculadas à Polícia Federal. Uma vez na DCDP, a película foi submetida basicamente a

¹⁵ O CSC foi criado pelo Decreto Lei 5.536 de 21/11/1968, dias antes do AI-5. Sua implementação se deu somente através do Ministro da Justiça do governo João Figueiredo Petrônio Portela, em 1979. Tratava-se de um colegiado composto por representantes do governo e da sociedade civil e deveria servir como instância de recurso às decisões da DCDP (KUSHNIR, 2004) Em junho de 1982, às vésperas de ser julgada a liberação ou não do filme, foi estabelecida uma alteração na composição do conselho que passava a ser composto por maioria de representantes indicados pelo Governo Federal. As sessões poderiam ser secretas caso solicitado por um de seus membros (O GLOBO, 25 jun. 1982).

¹⁶ Essas eleições escolheriam, pela primeira vez desde 1965, de forma direta, os governadores estaduais.

cinco pareceres, fora a avaliação feita pela própria diretora da Divisão de Censura, Solange Hernandes. Em todas as avaliações, exceto na de Hernandes, foram realizados pareceres favoráveis a sua exibição, com restrições apenas no que se refere ao limite de idade mínima para assisti-lo. Dois desses pareceres foram elaborados para que a película fosse apresentada nos Festivais de Gramado e de Cannes. Ambos ocorreriam no ano de 1982.

Para resumir a narrativa do filme, utilizarei a descrição mais breve e objetiva dos quatro pareceres:

Jofre, cidadão sem qualquer vinculação política é seqüestrado, ao aceitar carona de um desconhecido, morto durante um evento, por um grupo de estranhos que passa a torturá-lo na tentativa de elucidar suas possíveis ligações com organizações subversivas e com seu acompanhante de carona tido como terrorista. Miguel, irmão de Jofre, e sua cunhada passam a procurar desesperadamente pelo desaparecido, sendo envolvidos, casualmente, em escaramuças com ‘comandos’ de direita radical e terroristas de esquerda revolucionária.¹⁷

Feita essa primeira e breve explanação da obra, passarei às considerações tanto sobre a narrativa quanto ao seu conteúdo, ambas elaboradas por quatro das cinco análises censórias emitidas pelo DCDP.¹⁸

Segundo a responsável pela avaliação da pertinência, ou não, de liberação do filme para o Festival de Cannes¹⁹, o filme narra que, paralelamente ao transcorrer da Copa do Mundo, um embate entre “facções políticas de esquerda e direita” estaria se desenvolvendo no Brasil. Jofre seria um cidadão apolítico que, em função de um contato superficial e fruto do acaso com o “subversivo” Sarmiento, é atingido pela ação da repressão por ser considerado “erroneamente” um “terrorista”. Na busca por informações sobre a relação entre os dois, o primeiro é barbaramente torturado com “pau de arara, socos,

¹⁷ Parecer nº 1120/82 elaborado por Manoel A. L. Valente.

¹⁸ Somente tive acesso à quatro das cinco avaliações feitas pelos censores. O Departamento de Censura de Diversões Públicas (DCDP) era o órgão responsável, dentre outras atribuições, pelo controle censório do que seria exibido nas salas de cinema.

¹⁹ Parecer de nº 261 elaborado pela Divisão de Censura e Diversões Públicas.

pontapés, choques elétricos”. Jofre morre vítima “das ações de fanáticos de direita, participantes de uma facção clandestina”. Procurando por seu irmão, Miguel descobre que os dois trabalhavam para uma grande empresa que contribuía “obrigada” e “sob ameaça” para a referida facção clandestina “sob pretexto de acabar com a subversão no país”. Essa organização “ministrava aulas de tortura e convidava colaboradores para participarem das sessões, inclusive americanos”. A polícia demonstra indiferença quanto ao desespero tanto de Miguel (irmão de Jofre) quanto de sua mulher, distorcendo inclusive os fatos. A narrativa descrita pela censora se encerra enfatizando que, no final, quase todos morrem, torturadores e “terroristas”. Após a descrição, a parecerista avalia que:

Embora a obra fílmica relate a sangrenta luta política entre grupos extremistas de direita e esquerda, não compromete qualquer autoridade governamental ou instituição oficial do Brasil. A organização de torturadores age por conta própria, e se há algum apoio oficial, o fato não está explícito na narrativa.

Conclui ela que a análise do filme se refere a um passado de forma “genérica”, lamentando a fatalidade do ocorrido com Jofre. Diante desses aspectos e da representação de um contexto no qual “quase todos morrem” – terroristas e torturadores-, a censora aprecia pela sua liberação para o festival de Cannes.

Em outro parecer²⁰, a responsável pela sua elaboração descreve o filme como sendo uma “pérfida trama que envolve o combate e o desejo de supremacia entre subversivos esquerdistas e organizações de extrema direita”. A narrativa fílmica descreveria “indefesos protagonistas” sendo “jogados à própria sorte”, com cenas intercaladas da Copa do Mundo. Quando se refere aos “órgãos de segurança oficiais”, a película os apresentaria apenas como “inócuos” ou “até omissos”, abandonando os protagonistas da mesma forma

²⁰ Parecer nº1121/82 de 18 de março de 1982.

que os amigos, “temerosos de represálias”. A única ajuda viria dos “guerrilheiros esquerdistas”.

Segundo a censora, a mensagem principal seria “uma chamada à conscientização”. Interessante é observar que ela considera que o longa-metragem em questão colaboraria para que se meditasse sobre “a pernicioso insegurança em épocas de convulsão intestinal e governos de exceção”. A parecerista percebe, “no drama kafkiano”, a existência de “mensagens secundárias” com “tendenciosidades”. Ainda assim considera a existência de um “esforço em isentar de crítica direta os militares e os órgãos oficialmente constituídos”. Nesse sentido, as mensagens seriam “mais reflexivas do que, explicitamente, negativas ou positivas”. Apesar de tudo, mesmo diante da existência de “apelos subliminares de conotação” [sic], em vista do desenvolvimento da abertura “política e o tratamento dado, sem ofensas diretas, não há como negar sua desobrigação censória” sem nenhum tipo de restrição etária. Caracterizava-se, tanto quanto na avaliação anterior, que o filme não estabelecia envolvimento das autoridades nas ações “dos comandos da extrema direita”, cabendo somente aos últimos à responsabilização das “arbitrariedades, coações, torturas morais e físicas”.

Um terceiro parecer faz somente uma descrição muito breve sobre a narrativa. Depois, tece considerações mais alongadas que os anteriores.²¹ O período analisado seria marcado por “contínuas comoções políticas”, quando uma repressão “para-institucional” teria sido “desencadeada contra as vertentes políticas de conotação marxista”. O filme também se caracterizaria pela elaboração de uma “análise sociológica da classe média, marcada pelo conformismo (...)”. A obra “efetua uma expedição arqueológica cinematográfica (...) no passado recente da história brasileira” sem promover, contudo, “uma apologia da violência ou da luta armada como alternativa de

²¹ Parecer n° 1120/82.

estabelecer mudanças na ordem social e política vigente”. Segundo esse censor, o filme não explicitaria nenhum vínculo entre as autoridades públicas e a tortura, ou mesmo as “operações clandestinas de repressão e subversão”. Além disso, a obra teria sido descrita claramente como fruto de uma ficção, “cabendo ao espectador o julgamento do conteúdo apresentado” sem “facciosismos”.

O último parecer²² indica alguns aspectos abordados nas avaliações dos outros censores. O autor da análise aponta a existência de um cenário de indiferença da população proporcionado pela ocorrência da Copa do Mundo. A violência e a arbitrariedade dos mecanismos de tortura empregados contra Jofre – o “inocente prisioneiro”-, e que poderiam recair contra qualquer suspeito, também são assinalados aqui. Tanto quanto as outras avaliações, o encaminhamento da repressão e da tortura teria sido fruto da ação de “organizações paralelas aos órgãos oficiais custeadas por industriais e elementos de outras áreas de influência”.

Contudo, esse parecer é mais veemente em relação às determinadas questões aventadas sobre o filme. O censor, primeiramente, atesta o caráter realista da obra ao afirmar que essa estaria apoiada em “indícios verídicos” para descrever um período de “opressão política”. Quanto a esse aspecto, o censor avalia que o trabalho de Roberto Farias seria claramente um questionamento a um determinado “período governamental”, no qual a ação policial direta não é apresentada, mas se encontraria comprometida. Tanto pelo conhecimento da existência desse tipo de ação quanto pela omissão dos órgãos policiais e de segurança do Estado. A sua avaliação é a única a tecer considerações sobre o monólogo feito pelo personagem principal, um verdadeiro alerta “quanto aos perigos a que estavam sujeitos os cidadãos,

²² Parecer n° 1122/82

devido à obsessão de exterminar focos de subversão”.²³ Mesmo entendendo que a obra apresentava certa “tendenciosidade”, considerou que não induzia “ao revanchismo ou a outras posturas semelhantes” e que, dado o novo momento histórico, não caberia sua interdição.

As considerações dos censores são pertinentes, na sua maioria²⁴, a uma determinada percepção da obra que encontrou ampla difusão. Essas análises, contudo, não chegaram ao grande público. A Diretora do DCDP, Solange Hernandez, teria afirmado contrariamente ao que efetivamente ocorreu que as três avaliações teriam negado a liberação do filme. Até mesmo por isso, retirou as três do processo e elaborou um parecer final.²⁵ Uma vez interditado no dia 05 de abril de 1982, os procuradores responsáveis por representarem a produtora de Roberto Farias formularam uma longa análise encaminhada como parte do recurso ao Conselho Superior de Censura na qual se utilizaram de diversos aspectos também presentes nos pareceres dos censores.²⁶

O filme, segundo os procuradores, teria por objetivo contar a trajetória de um indivíduo, vítima de um engano de “organização clandestina de refreamento político”. A clandestinidade enfatiza o recurso, teria sido acentuada pelo longa-metragem, “de sorte a distanciá-lo do Estado e de seus agentes”, separando os envolvidos na “repressão clandestina” dos “órgãos oficiais de

²³ No monólogo o personagem afirmava: “Com que direito? Com que direito, meu Deus? O que que eu tô fazendo aqui? Eu sempre fui neutro, apolítico, nunca fiz nada, nunca fiz nada contra ninguém! (...) Eu sou um homem comum. Eu trabalho, tenho emprego, documento, tenho mulher, tenho filhos, pago imposto. Ninguém tem o direito de fazer isso comigo...logo comigo, porra. E os meus direitos? Uma coisa dessas ninguém faz com ninguém porra, com ninguém.” O discurso é feito diretamente para o público, com o personagem Jofre olhando em sua direção em primeiro plano, como se quisesse fazer uma interlocução direta com o mesmo.

²⁴ Exceção ao parecer de número 1122/82.

²⁵ Para Kushnir, a censora justificou a proibição do filme e o sumiço dos pareceres “afirmando preocupar-se com a saúde mental da população” Afirma que “se sentia no dever de poupar o outro ‘da tentação de ver’” (KUSHNIR, 2004, p. 205). As considerações de Hernandez feitas quanto à censura de outro filme – Rio Babilônia – apontam que, em relação ao que apresentavam esses filmes, “o povo não estava preparado para isso” (KUSHNIR, 2004, p. 160).

²⁶ Recurso interposto pelos advogados da RF Farias Ltda. junto ao CSC em 26 de maio de 1982.

segurança coletiva”. A reação enérgica de um oficial das Forças Armadas contra a ação desses grupos estaria a “demonstrar a tônica roteirista: extremar a repressão clandestina do controle implementado pelo aparelho estatal”. A repressão questionada seria a “repressão privada” de caráter “fascista” ou mesmo “stalinista”. Segundo o recurso, o “regime vigente”, “a ordem política” e “as autoridades constituídas” não são “confundidas” em nenhum momento com aqueles que realizavam uma repressão clandestina. O recurso, em seu final, procura deixar claro que os objetos centrais do questionamento do filme seriam aqueles que funcionavam à margem da lei, mas em seu nome.

Tanto o recurso quanto as análises presentes em quase todos os pareceres descritos acima apontam um aspecto em comum: a ideia de desvinculação entre a repressão e o regime militar. As organizações de extrema direita são apresentadas, segundo opinião dos censores, como “extremistas de direita”, “facção clandestina”, organização “para-institucional” ou “paralela”, compostos por “grupos de estranhos”. Segundo eles, existiria uma preocupação do filme em não comprometer qualquer “autoridade governamental ou instituição oficial do Brasil”. Essa perspectiva é, inclusive, reafirmada no recurso interposto pelos advogados da produtora RF, que assinalam que a clandestinidade desses grupos teria sido acentuada pelo filme.

Por essa interpretação fílmica, os governos militares teriam, por papel, que exercer uma função de *Leviatã* a equilibrar os extremismos de forma a evitar que a sociedade se entredevorasse. Nesse sentido, o Estado Militar seria um instrumento moderador necessário para evitar os radicalismos numa dada época da história política do país.

Se não foram esses pareceres os responsáveis pela interdição da obra, é importante identificar o momento em que isso ocorreu. Sugiro percorrer o caminho existente entre a exibição da obra no Festival de Gramado e o impacto que ela causou junto a determinados segmentos do governo.

Pra Frente Brasil, o Festival de Gramado e o impacto no grande público

O filme de Roberto Farias foi a público no penúltimo dia do 10º Festival de Gramado, ocorrido entre 22 e 27 de março de 1982. Exibido no cinema Embaixador, com uma plateia acima da capacidade de lotação máxima de 600 pessoas, a obra de Roberto Farias também foi a última película exibida. Após a apresentação, seguiu-se um debate sobre a obra.

A recepção foi a mais efusiva possível, segundo diversos jornais da época. A exibição havia atingido em cheio a plateia. Essa perspectiva era corroborada pelo fato de o filme ter sido o único aplaudido de pé.²⁷ Os aplausos foram resultantes de uma “catarse coletiva” e de uma “reação emotiva no subjetivo de cada expectador” a impor um “ponto final perturbador em Gramado”. *Pra Frente Brasil* é referido pela imprensa como sendo quase que uma unanimidade, tanto dentre o público não especialista quanto dentre os cineastas das mais diferentes gerações, desfrutado até então por apenas uma minoria de “privilegiados” que tiveram a oportunidade de assistir a ele. Não é por menos que a produção de Roberto Farias seria a grande vencedora do Festival, segundo afirmavam esses jornais. Agraciada com os prêmios de melhor filme e melhor montagem, a obra não teria encontrado concorrentes à altura.

Os comentários sobre a película ultrapassaram em muito o âmbito de Gramado. O festival frequentou as páginas de diversos jornais por mais de dez dias de forma ininterrupta. Depois disso, passou a aparecer de maneira gradualmente mais dispersa, mas citado em diversos periódicos até março de 1983. Importa assinalar que jornais das mais diversas partes do país

²⁷ Segundo jornais como o *Jornal do Brasil* (28 mar. 1982) e o jornal *O Estado de S. Paulo* (30 mar. 1982).

comentaram sobre o assunto.²⁸ Ainda que não liberado para o grande público, o filme continuou a ser exibido, por curto espaço de tempo, em sessões particulares destinadas a cineastas, jornalistas e mesmo a políticos nas duas principais capitais do país: Rio de Janeiro e São Paulo.

Artigos presentes no *Jornal do Brasil* e na revista *Vêja* assinalavam que diversos elementos do filme colaboravam para uma intensa aproximação entre ficção e realidade, associando acontecimentos, personagens e governos à narrativa fílmica. Mirabel Portinari, em entrevista feita a Roberto Farias, afirma que o filme era “tenso, corajoso, abordando uma temática candente, a da repressão do início da década de 70” (O GLOBO, 21 mar. 1982). A obra colaborava para exorcizar os “fantasmas de anos da repressão, da censura e da ditadura”, segundo o *Jornal do Brasil* de 27 de março. Roberto Farias, contudo, fazia questão de assinalar que rejeitava tanto a ditadura de direita quanto a de esquerda.

No entanto, o filme não se apresentava como unanimidade, nem para os opositores do regime. Mesmo naqueles setores das esquerdas que haviam participado do confronto, várias foram as manifestações de protesto. O *Jornal do Brasil* (29 mar. 1982), ao comentar sobre a reação do público, relata que no debate realizado na manhã seguinte, o realizador foi chamado de reacionário por alguns por não revelar exatamente os bastidores da década de 1970.

²⁸ Dentre esses, cito os cariocas *Jornal do Brasil*, *O Globo*, *Tribuna da Imprensa* e *Ultima Hora*; os paulistas *O Estado de S. Paulo* e *Folha de São Paulo*, os goianienses *O Popular* e *Diário da Manhã* e o gaúcho *Zero Hora*, dentre outros. Ao longo do trabalho, utilizo diversos periódicos não como meros descritores de uma dada realidade a ser mapeada. Entendo que, além deste papel, a imprensa também se apresenta como construtora de uma dada realidade que se pretende forjar. E é nesse duplo que procuro utilizar-me da imprensa aqui. Segundo assinala Tania de Lucca, “a imprensa periódica seleciona, ordena, estrutura e narra, de uma determinada forma, aquilo que se elegeu como digno de chegar até o público. O historiador, de sua parte, dispõe de ferramentas provenientes da análise do discurso que problematizam a identificação imediata e linear entre a narração do acontecimento e o próprio acontecimento, questão, aliás, que está longe de ser exclusiva do texto da imprensa” (LUCCA, 2008, p.139).

De uma forma ou de outra, o impacto junto ao público havia sido tão significativo que ensejara uma reunião, ainda na segunda-feira seguinte à efetivação do Festival, no Ministério da Justiça.²⁹ Nessa reunião, o filme seria assistido por uma pequena plateia governamental, composta pelo Secretário Geral do Ministério da Justiça (Arthur de Castilho), pelo Consultor Jurídico do mesmo ministério (Arnaldo Rebelo), bem como por mais alguns assessores do Ministro Abi-Ackel e liderada por Euclides Mendonça. Afirma o *Jornal do Brasil* que “somente depois desta vistoria é que a Divisão de Censura irá anunciar sua decisão” quanto ao destino do filme” (31 mar. 1982). Segundo a mesma reportagem, era comum uma película ser retirada de cartaz depois de autorizada pela censura em função da pressão das autoridades. A classificação do filme como “polêmico” por parte da chefia da DCDP seria fruto de todo o debate que teria sido gerado após sua exibição em Gramado.

O filme e suas diferentes significações

Segundo Chartier, a análise de que existe uma separação entre produção e consumo de ideias gera problemas, pois “leva assim a postular que as ideias ou as formas têm um sentido intrínseco, totalmente independente da apropriação por um sujeito ou por um grupo de sujeitos” (2002, p. 58). O consumo, nessa análise, é “tomado como uma produção, que evidentemente não fabrica nenhum objecto, mas constitui representações que nunca são idênticas às que o produtor, autor ou artista investiram na sua obra” (2002, p. 59). Considero que o termo “nunca” seja demasiado forte, uma vez que pode ocorrer o partilhamento de “visões” entre “consumidores” e produtores. Nesse mesmo sentido, Martin-Barbero afirma que o processo de comunicação não se articula exclusivamente entre emissores-dominadores e receptores-dominados,

²⁹ Tanto a Divisão de Censura e Diversões Públicas quanto a Polícia Federal – setores responsáveis pela censura - estavam subordinados, naquele momento, a esse Ministério.

mas por intermédio de práticas de comunicação que se desenvolvem nos movimentos sociais através de mecanismos de apropriação (MARTIN-BARBERO, 2003, p. 28-29). Análises de Pierre Sorlin corroboram tal concepção ao considerarem que um filme pode até ser construído para os mais diferentes segmentos, mas as configurações de signos que propõem “son recebidas e interpretadas de maneira particular em cada grupo” (1985, p. 23).

O debate em torno das diferentes significações construídas por ocasião do lançamento de *Pra Frente Brasil* é extremamente representativo dessa pluralidade. Uma das condições apresentadas para a liberação do filme foi a inclusão de um “prólogo explicativo do sentido do trabalho”. A sugestão veio do conselheiro Pedro Paulo Wendeck, relator do processo de liberação ou não do filme. Membro do Conselho Superior de Censura, segundo Wendeck, a introdução desse “letreiro” colaboraria para “atenuar determinadas restrições que a obra vem suscitando”. Ao ser introduzido no início do filme, reforçaria a intenção de direcionar a sua interpretação numa dada direção.³⁰ A necessidade de inserção de um prólogo explicativo reafirma que a obra estava desencadeando diferentes percepções daquelas que os censores pensavam que seriam elaboradas pelo grande público. Aponta, ainda, a tentativa de conduzir à interpretação mais afinada com aquela esperada pelo governo. O prólogo assinalava o seguinte:

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 de futuro.

Pra Frente Brasil, é um libelo contra a violência.³¹

³⁰ A sugestão foi feita no parecer elaborado em 25 de agosto de 1982.

³¹ A inserção do letreiro efetuou-se em 08 de março de 1983 antes de o filme ser apresentado ao grande público. O prólogo teve a função de um iconotexto, instrumento de significação cujo

Embora o posicionamento francamente positivo em relação à obra tenha sido amplo, apresentou diferentes matrizes. O ponto de vista que parece predominar seria o de que a repressão mais brutal teria sido engendrada por setores que, embora partilhadores de alguns valores do regime, adotaram uma postura radicalizada e extremista e não estavam vinculados ao governo com seu conhecimento ou aceitação. Essa abordagem esteve presente na quase totalidade dos censores. Nessa vertente de interpretação, tanto repressão quanto aqueles grupos associados à luta armada apareciam como radicais. De qualquer forma, suscitando a necessidade de ação do grande Leviatã que seria o Estado, gerindo os conflitos e evitando que a sociedade se entredevorasse.

A isenção dos militares quanto à responsabilização da violência, repressão e tortura apresentava-se como o eixo central. Periódicos como *O Globo*, o *OESP* e a revista *Isto É*, ainda que de forma pontual, serviram como seus propagadores. Figuras como a de João Emílio Falcão, representante dos produtores cinematográficos no Conselho Superior de Censura, reafirmavam que não se poderia “responsabilizar o sujeito que está em cima da pirâmide pelo que está sendo feito lá embaixo, nos porões”³². Mesmo os membros de relativo destaque na oposição, como Audálio Dantas³³, também consideravam o filme dentro desse enfoque. Mino Carta³⁴ afirmava, em sua coluna, que os

objetivo é conduzir o leitor na interpretação que fará sobre um filme. Nesse caso, buscou direcionar para uma imagem do governo como agente situado acima das confrontações. A violência apresentava-se, assim, engendrada por setores que a princípio estariam à margem da legalidade e, portanto, desvinculados do mesmo governo. O problema não estaria na forma de encaminhamento do econômico, mas tão somente nessa violência. O documento está disponível em: www.memoriacinebr.com.br.

³² João Emílio reconhece nessa reportagem, ter participado do governo Médici.

³³ Vice-líder do PMDB. Audálio Dantas foi presidente do sindicato dos jornalistas de São Paulo e fez a cobertura do assassinato de Wladimir Herzog. Na época era Deputado Federal.

³⁴ Em 1982 Mino Carta era diretor de redação da revista *Senhor* e colunista do jornal *Folha de S. Paulo*.

equivocos foram cometidos de ambos os lados da barricada, o que reforçava a denominada “teoria dos dois demônios”.³⁵

Em uma nota da redação, o jornal *Folha de S. Paulo* chegou a assinalar que o filme explicita a tortura e conduz a “meandros em que empresários financiam grupos paralelos de repressão”, misturando-se a “vacilações guerrilheiras, dúvidas existenciais e políticas, atos de valentia e desânimo ao passo que nos militantes cresce a convicção” de que a derrota seria iminente (09 abr. 1982). E assinala ainda: “em nenhum momento a obra defende a guerrilha ou o terror nem agride as Forças Armadas”.

Nessa mesma linha, mas a partir de um olhar extremamente negativo em relação à obra, determinados setores também partilharam da perspectiva de que o filme isentava determinados segmentos do regime da responsabilização pela tortura, repressão e violência. Por isso, o consideraram “comodista” e “redundante”, principalmente ao não significar, de forma mais direta, a relação entre Forças Armadas e repressão. As alusões aos vínculos não seriam suficientes para os que partilhavam desse olhar, com alguns assinalando, inclusive, que o filme teria sido encomendado por Golbery (FOLHA DE S. PAULO, 30 mar. 1982).³⁶

O *Jornal do Brasil*, por sua vez, ao comentar sobre a reação do público em relação aos filmes exibidos no festival, relata que o realizador foi chamado de “reacionário por alguns por não revelar exatamente os bastidores da década de 70” (29 mar. 1982). Essa posição foi defendida supostamente por setores das esquerdas que eram caracterizados como “radicais” (FOLHA DE S.

³⁵ A “teoria dos dois demônios” considera que tanto a repressão quanto os adeptos da luta armada teriam sido responsáveis pela violência que atingiu as sociedades nas quais se estabeleceram regimes de segurança nacional (JELIN, 2002, p.72).

³⁶ Signatário do Manifesto dos Coronéis em 1953, Golbery participou da elaboração da nota dos ministros militares publicada em 1961 e que manifestava o desagrado com o retorno de Jango, segundo o General Octávio Costa em depoimento (D’ARAUJO; SOARES; CASTRO, 1995, p. 83). Um dos grandes articuladores do movimento civil-militar de 1964.

PAULO, 04 abr. 1982) por alguns jornais. A perspectiva não encontrou grande difusão dentro da imprensa e ficou restrita a alguns poucos comentários, o que é extremamente sugestivo.

Em outra forma de interpretação fílmica, a película de Roberto Farias tornava clara a relação entre determinados governos (Costa e Silva e Médici) com a repressão clandestina, mas indicava que tudo isso estaria no passado, isentando, dessa forma, os governos Geisel e Figueiredo. Ainda que o filme, por suas alusões frequentes a determinados dados que correlacionavam realidade à ficção, estabelecia uma clara vinculação entre os diferentes governos militares e a repressão. Essa associação, inclusive, era considerada como positiva por alguns pelo fato de impor um “murro na memória do AI-5”. A revista *Veja* foi o principal instrumento de divulgação desse olhar,³⁷ embora a mesma também possa ser observada, ainda que de maneira mais contida, no *Jornal do Brasil*. Não se pode esquecer que, ainda que minoritária, essa se manifestou também dentre os censores, como demonstra o Parecer de nº 1122/82 ao afirmar que o filme caracterizaria o questionamento a um “período governamental” específico em que a ação policial direta se encontraria comprometida tanto pela ciência desse tipo de ação quanto pela omissão dos órgãos do Estado.

Personagens históricos como Fleury, Boillensen, Eunice Paiva, Herzog e Manuel Fiel Filho estariam a frequentar a tela através do filme. Ao enfatizar

³⁷ Segundo Caren Silveira a revista *Veja* seria instrumento de vocalização dos interesses liberais desde sua fundação em 1968. Na medida em que se ampliou a tendência de intervenção do Estado na economia a partir do governo Médici, se desenvolveu uma postura crescentemente de oposição por parte da Revista (SILVEIRA, 2005, p 3-4). No entanto, apesar dessa tendência ter se desenvolvido desde o governo Médici, a autora não explica por que a oposição da revista *Veja* ao governo se ampliou tão somente nos anos 1980, como a autora mesmo afirma. Em relação a esse aspecto, Ventapane aponta que, ao longo do governo Geisel, a exclusão dos grupos empresariais e liberais nos processos decisórios acelerou-se num ritmo ainda maior não apenas em função da política econômica adotada, mas também graças ao estilo centralizador do então Presidente. Na fase posterior, essa crescente exclusão não se reverteu, contribuindo para uma postura de maior confrontação em torno das orientações econômicas mascarada de uma oposição de conotação política e com ares de pretensa imparcialidade.

esses aspectos, a revista *Veja* e o *Jornal do Brasil* reforçaram um ponto de vista de que o trabalho não seria uma obra de ficção, mas estaria diretamente ancorado no passado recente da história brasileira. Villas Boas Corrêa, por exemplo, em artigo intitulado “A marca de um período de Terror”, considerava:

Para alguns críticos, a maior virtude do filme é a recriação da atmosfera do medo, insegurança e delação que começa no Governo Costa e Silva, continua no período da Junta Militar, atravessa a euforia do milagre econômico, sob censura da imprensa no Governo Médici, e conclui com a morte de Vladimir Herzog, do operário Manuel Fiel Filho e a demissão do General Ednardo Mello do comando do II Exército pelo Presidente Ernesto Geisel (JORNAL DO BRASIL, caderno B, 21 mar. 1982).

Já a revista *Veja*, de publicação semanal, levou a público, ao longo de três semanas, reportagens densas sobre a obra de Farias. A primeira, elaborada logo após o Festival, intitulava-se: “Um murro na memória”. Enfatizava a temática da tortura presente até mesmo na trilha sonora, em que já se estabelecería uma relação direta com o governo Médici. O filme reproduzia o ambiente de “medo”, “insegurança” e “pusilanimidade” que o AI-5 irradiava”. Além da relação com personagens reais, *Veja* apontava que o filme fora construído com base em uma pesquisa que contou com o recurso de Farias a livros como *O que é isso companheiro?* e *Os carbonários*. Ambas as obras memorialísticas de indivíduos que haviam participado diretamente da luta armada.

Segundo a revista, a associação entre tortura e iniciativa privada somente poderia ser entendida como “licença poética”, tal seria o grau de comprometimento do governo com a repressão apresentada no longa-metragem. Na re-significação observada através da revista, Jofre, personagem vítima, teria sido “desaparecido e torturado por agentes do que, na época, se denominava ‘sistema de segurança’” (VEJA, 31 mar. 1982). Essa reportagem também faz alusão à relação entre ficção e realidade ao estabelecer a

semelhança entre a morte do personagem Geraldo Braulen (ficção) e a de outro empresário que financiava a repressão da Operação Bandeirantes – Henning Albert Boillensen (realidade). Interessante é observar que o periódico, mais uma vez, faz referência à memória da luta armada ao indicar a fazenda da tortura de Jofre (personagem) como sendo a Fazenda 31 de março, onde o delegado Fleury interrogou e matou Joaquim Câmara Ferreira (realidade), dirigente do grupo Aliança Libertadora Nacional. Dessa forma, a percepção se caracterizaria por um maior radicalismo que a abordagem anterior, pois associava o filme a acontecimentos verídicos que haviam transcorrido ao longo de determinados governos e que envolviam diretamente setores das Forças Armadas e dos órgãos de informação. No entanto, ainda assim, isenta de responsabilização os governos Castelo, Geisel e Figueiredo. Retomando as palavras de Villas-Boas Corrêa, a “atmosfera de medo e insegurança” tinha um começo – o Governo Costa e Silva -, e um fim – a demissão do General Ednardo pelo General Geisel.

O reverso dessa perspectiva se originou entre os setores mais conservadores e reacionários presentes nesse embate. A vinculação entre o governo e a repressão e a elaboração de uma significação positiva sobre os participantes da luta armada apresentavam-se como intoleráveis. Segundo as reportagens, setores da comunidade de informações e dos “duros” criticaram veementemente a vitimização das esquerdas estabelecida no filme, uma vez que a contrapartida disso os colocava como abomináveis. Os protestos em relação ao filme chegaram ao Congresso Nacional, onde o deputado Bonifácio de Andrada (PDS-MG) fez um discurso favorável à censura do filme horas antes da proibição de sua exibição (O ESTADO DE SÃO PAULO, 06 abr. 1982).

A perspectiva de que as pressões estivessem sendo encaminhadas pelos órgãos de informação é apresentada pela *Folha de São Paulo*. A revista *Veja* chega a citar o Almirante Silvio Heck como o autêntico representante dessa

“comunidade de informações”, naquele momento a liderar um movimento pela proibição do filme (VEJA, 31 mar. 1982).³⁸ O Almirante teria lançado um manifesto intitulado “Aos Brasileiros” (FOLHA DE S. PAULO, 31 mar. 1982)³⁹, no qual assinala o filme, sem citá-lo nominalmente, “como uma autêntica agressão às Forças Armadas e provocação aos órgãos de informação e segurança” já que “calúnia, injúria e difama os militares”. Segundo ainda Heck, o longa-metragem “enaltece as virtudes pessoais e políticas dos guerrilheiros”, posicionando-se positivamente em relação a eles. Essa crítica encontrou ampla repercussão entre outros oficiais, o que denota o grau de influência da declaração de Heck na comunidade militar.

Além de Heck, outras figuras se destacaram quanto às críticas ao filme tais como o próprio chefe do Serviço Nacional de Informações (SNI) – General Octávio Medeiros (FOLHA DE S. PAULO, 03 abr. 1982).⁴⁰ O Chefe do Centro de Comunicação Social do Ministério do Exército - General de Brigada Octávio Luiz de Resende, afirmou que a obra “cria um ambiente de insegurança na classe média, como se a insegurança viesse de quem tinha que proporcionar segurança, quando na verdade era gerada pela existência do terrorismo” (TRIBUNA DE IMPRENSA, 06 abr. 1982). Para Octávio Resende, o filme fazia apologia ao terror, “numa tentativa de ganhar adeptos”.

Por que motivos o ponto de vista cinematográfico calcado na transferência da responsabilização da repressão para setores privados ou à margem do próprio Estado, ainda que vinculados a esse, foi a representação

³⁸ A ideia de que a ação censória teria sido fruto da iniciativa da comunidade de informações, ou da “linha dura”, também é apresentada em reportagem do jornal *Tribuna da Imprensa* que afirma que a “comunidade de informações” defendia a interdição das cópias para exibição no circuito cinematográfico e também em sessões privadas (TRIBUNA DA IMPRENSA, 06 abr. 1982).

³⁹ O Almirante Sívio Heck foi um dos ministros militares do governo Jânio Quadros. O Almirante é citado em depoimento prestado pelo General Gustavo de Moraes do Rego Reis como participante da “linha-dura” (D’ARAUJO; SOARES; CASTRO, 1995, p. 54). Foi um dos militares simpatizantes de Aragarças.

⁴⁰ Segundo essa reportagem, o filme teria sido exibido na ESNI (Escola do Serviço Nacional de Informações) na semana da exibição no Festival de Gramado.

dominante? Diferentes fatores colaboraram para isso. Observa-se, no Brasil, ainda em meados da década de 1970, que as estratégias confrontativas de chegada ao poder estavam sendo questionadas mesmo por aqueles que a haviam escolhido como opção de luta. Nesse momento,

Ocorre uma revalorização da democracia e, dessa forma, por alternativas políticas menos radicais de transformação da sociedade. O isolamento a que haviam sido submetidos os grupos de esquerda armada apresentava como elemento central da discussão o questionamento quanto aos fatores que teriam colaborado para o distanciamento em relação aos movimentos populares (MENDES, 2008, p.283).

De outro lado, interessava não somente a segmentos do governo, mas também àquelas parcelas da sociedade que desferiram apoio ao regime, a perspectiva mediatizada a partir da qual a obra de Roberto Farias foi interpretada. Proporcionava certo “conforto moral” em relação às práticas adotadas por setores governamentais na repressão violenta contra os opositores desferida, diga-se de passagem, já desde a inauguração da ditadura.

Por último, não se pode esquecer também que todo filme, mesmo que de ambientação histórica, nos fala principalmente da atualidade em que ele é elaborado. Esse momento foi marcado por um conjunto de atentados perpetrados por segmentos do sistema de informações, que abalavam a credibilidade do governo quanto a sua efetiva intencionalidade de passar o poder aos civis. Embora se desencadeando desde o momento em que foi iniciado o projeto de abertura articulado pela dupla Geisel/Golbery, a série de atentados perpetrados por setores das Forças Armadas, vinculados aos grupos da “linha-dura” radicalizados, vinha se intensificando. O objetivo final seria o de desestabilizar o processo e desencadear um novo fechamento do regime, tal qual havia ocorrido às vésperas da promulgação do AI-5 (MENDES, 2008, p. 271).

As ações encaminhadas, a partir de 1979, assumiram uma amplitude tal que o próprio chefe de gabinete civil do Presidente Figueiredo reconheceu

como grave. Nesse sentido, esses grupos estariam a oferecer uma “resistência obstinada” (OLIVEIRA, 1994, p. 34) à continuidade do projeto Geisel/Golbery, materializada no desenvolvimento de 25 atentados com um morto e 25 feridos ao longo dos oito primeiros meses do ano de 1980 (D’ARAUJO; SOARES; CASTRO, 1995, p. 40). Efetivamente, nesse momento, a comunidade de informações adquiriu uma autonomia tal que lhe viabilizava mesmo a confrontação com o governo.

Para não parecer um exagero de minha parte, reproduzo, aqui, um trecho da carta confidencial de Golbery destinada ao então Presidente Figueiredo. Elaborada no ano anterior ao do lançamento do filme *Pra Frente Brasil*, comentava sobre os reflexos do atentado do Riocentro em 1981:

Como quer que seja, a convicção bem generalizada de que os ‘chamados DOI-CODI’ – por elementos como o capitão e o sargento vitimados, pelos menos – tiveram participação ativa na autoria do atentado frustrado coloca o governo, e infelizmente o próprio presidente – por mais que se tenha conseguido colocá-lo fora do quadro decisório, apenas do ponto de vista exclusivamente formal – num dilema inescapável: ou incapacidade de ação repressora por falta de autoridade efetiva, ou complacência e comprometimento de fato, em grau maior ou menor, no entanto terrorista, pelo menos em seu acobertamento.

Daí: ou a existência alarmante de um núcleo de governo paralelo, agindo com um êxito que só lhe acrescentará, dia a dia, a arrogância do poder – o que prenuncia, para o futuro, quase certamente, cousas ainda mais graves no mesmo quadro de ações extremistas e irresponsáveis, inclusive terrorismo – ou, o que seria mais grave, estariam sendo postas em dúvida as incisivas declarações do próprio presidente quanto à sinceridade e honestidade com que impressionaram e confortaram a Nação toda, quando ditas e reditas.

Algo precisa e deve ser feito (...) (Apud ARGOLO; RIBEIRO; FORTUNATO, 1996, p. 267).

Considerações Finais

A interdição do filme *Pra Frente Brasil*, segundo diversas análises contemporâneas ao momento de sua produção, foi obra da linha-dura. Segundo Audálio Dantas, deputado da oposição:

Não foi uma decisão de rotina. Outros censores muito mais poderosos decidiram por antecipação. O Ministério da Justiça, as instituições que legalmente respondem pela censura, foram submetidos à vontade do grupo que integra a chamada comunidade de informações e que, no caso, exerceu a censura de fato (FOLHA DE S. PAULO, 07 abr. 1982, p. 31 – “Pra frente Brasil não quer provocar”).

A proibição se deu sob alegação de que o conteúdo do filme contrariava o artigo 41, alínea D do Decreto 20.493/46, uma vez que contribuía para “provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes”. Não é por menos que a revista *Veja* assinalava que a censura à *Pra Frente Brasil* teria sido a “mais expressiva vitória política [da comunidade de informações] desde as bombas do Riocentro” (14 abr. 1982).

Nesse sentido, foi fruto da ação efetiva de setores que se apresentavam, naquele momento, com uma capacidade de ação não desprezível. Tratava-se da vitória momentânea dos “apologistas do regime” que defendiam a “história oficial” dispostos a difundir uma memória que glorificava a ditadura e aplaudia a “ordem” e o progresso” produzidos por ela. No entanto, essa perspectiva sobre o passado foi sobrepujada por outras mais mediatizadas. Situadas entre a memórias dos apologistas do regime e a daqueles que buscavam o pleno esclarecimento sobre o passado ,apresentavam variações que não eram pequenas, indicadas ao longo do trabalho.

Gradativamente e de forma mais recente, mesmo essa perspectiva vem sendo cada vez mais confrontada por outra, que pretende o pleno esclarecimento da violência dos governos civil-militares. O interessante é observar que, 30 anos depois, essa capacidade censória, em nome de uma pretensa preservação da memória institucional, ainda esteja presente através da tentativa de obstrução do acesso às informações relativas a mortos e desaparecidos que traz, em seu bojo, uma rediscussão sobre a Lei de Anistia.

Acervos consultados

Acervo digital do site “Memória da Censura no Cinema Brasileiro (1964-1988)” – disponível em: www.memoriacinebr.com.br

Acervo digital do jornal *Folha de São Paulo* – disponível em <http://acervo.folha.com.br/>.

Acervo digital do *Jornal do Brasil* – disponível em <http://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC>

Biblioteca Nacional - Seção de Periódicos.

Acervo Funarte - Centro de Documentação e Informação (CEDOC).

Referências

ADORNO, Theodor. *Indústria Cultural*. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

AMANCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embrafilme* – cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1980). Niterói: Eduff, 2000.

ARAÚJO, Maria Paula N. A luta democrática contra o regime militar na década de 1970. In: REIS, Daniel; RIDENTI, Marcelo; MOTA, Rodrigo Patto Sá. *O golpe e a ditadura militar – 40 anos depois (1964-2004)*. São Paulo: Edusc, 2004.

ARGOLO, José A.; RIBEIRO, Kátia; FORTUNADO, Luiz Alberto. *A Direita Explosiva no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

BATALHA, Cláudio H. M. Pra frente Brasil: o retorno do cinema político. In: SOARES, M.; FERREIRA, J. (Orgs.). *A História vai ao Cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

CHARTIER, Roger. *A história cultural*. Entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 2002.

COMBLIN, Pe. Joseph. *Ideologia da Segurança Nacional: o poder militar na América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

D'ARAÚJO, Maria C. de; SOARES, Gláucio Ary D.; CASTRO, Celso. *A volta aos quartéis: a memória militar sobre a abertura*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

DA SILVA, Francisco Carlos T. Futebol e política – Prá Frente Brasil. In: MELO, Victor Andrade; PERES, Fábio de Faria (Orgs.). *O esporte vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Editora SENAC, 2005.

FICO, Carlos. A pluralidade das censuras e das propagandas da ditadura. In: REIS, D.; RIDENTI, M.; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs.). *O golpe e a ditadura militar – 40 anos depois (1964-2004)*. São Paulo: Edusc, 2004.

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memória*. Buenos Aires: Siglo XXI; Madri: Siglo XXI, 2002.

KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda – jornalistas e censores do AI-5 à Constituição de 1988*. Rio de Janeiro: Boitempo, 2004.

LOSNAK, Célio José. Pra Frente Brasil: cinema, política e memória. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História*. São Paulo: Anpuh, jul. 2011.

LUCCA, Tania Regina. Fontes Impressas. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla B. (Org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2008.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações – comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.

MENDES, Ricardo. Cultura e Repressão nos Tempos do AI-5. In: FREIXO, A.; VENTAPANE, J.; et. all. *Tempo Negro, Temperatura sufocante*. Estado e Sociedade nos anos do autoritarismo. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio/Contraponto, 2008.

MENDES, Ricardo. Memória, história e novas identidades: representações dos regimes civil-militares na América Latina. *Maracanã*. Rio de Janeiro, v. 5, p. 183-202, 2009.

METZ, Christian. *A Significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

OLIVEIRA, Eliezer Rizzo. *De Geisel a Collor – forças armadas, transição e democracia*. Rio de Janeiro: Papyrus, 1994..

RAMOS, José M. *Cinema, Estado, Lutas Culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

ROBIN, Régine. *Le roman mémoriel: de l'histoire a l'écriture du hors-lien*. Montreal: Lê Préambule, 1989.

ROSAVALLON, Pierre. Por uma História conceitual do Político. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 15, n. 30, p. 9-22, 1995.

ROUQUIÉ, Alain. *O Estado Militar na América Latina*. Rio de Janeiro: Alfa e Omega, 1984.

SILVEIRA, Caren dos Santos. Revista Veja – um campo de luta da oposição liberal nos anos 80. *Ciências e Letras*. Porto Alegre, n. 37, jan./jun 2005.

SORLIN, Pierre. *Sociologia del Cine – la apertura para la Historia de mañana*. México (DF): Fondo de Cultura Económica, 1985.

VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose – antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

