

Repressão, censura e verdeamarelismo: a ditadura civil-militar no Brasil pela ótica do cinema

Alexandre Felipe Fiuza
UNIOESTE

Dhyovana Guerra
UNIOESTE

Fábio Alexandre da Silva
UNIOESTE

ABSTRACT

This article aims to discuss aspects of the civil-military dictatorship in Brazil (1964-1985) from two filmographic works: *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006) and *Pra frente, Brasil* (1982). Therefore, considerations are made about the context of dictatorship, especially regarding the curtailment of freedom, censorship, and repression. Knowing that the films, although fictional, help to reflect on the past, both works are taken as a historical source for the study of the Brazilian dictatorial regime, because they portray the 1970s, the period of the hardest dictatorship.

Keywords: Civil-military dictatorship, censorship, repression, cinema, History.

Este artigo objetiva discutir aspectos da ditadura civil-militar no Brasil (1964-1985) a partir de duas obras filmográficas: *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006) e *Pra frente, Brasil* (1982). Para tanto, são tecidas considerações sobre o contexto da ditadura, sobretudo quanto ao cerceamento da liberdade, censura e repressão. Sabendo-se que os filmes, embora ficcionais, auxiliam a refletir sobre o passado, as obras destacadas são tomadas como fonte histórica para o estudo do regime ditatorial brasileiro, uma vez que retratam a década de 1970, período de maior endurecimento da ditadura.

Palavras-chave: Ditadura civil-militar, censura, repressão, cinema, História.

Introdução

Nas primeiras reflexões produzidas sobre a história, ainda nos tempos de Heródoto ou de Tucídides, já surgia, embrionariamente, a preocupação com as fontes e com sua fidedignidade, ainda que na Antiguidade as fronteiras entre mito e história fossem tênues. No século XIX, por sua vez, a ampliação do universo das fontes documentais ganhou maior escopo, seja com Leopold von Ranke ou com os historiadores inspirados pelo método positivista, de onde derivam também as preocupações com as críticas internas e externas aos documentos. No mesmo período, de Jules Michelet a Karl Marx, a análise das fontes tampouco foi negligenciada, sendo frequentemente ampliado o universo documental para compor as reflexões históricas e mesmo para as análises dos fenômenos contemporâneos, mas numa preocupação mais acurada com a construção de metodologias de pesquisa¹. Uma particularidade, porém, é que as fontes privilegiadas se circunscreviam aos documentos escritos.

Portanto, durante um extenso período, pesquisadores das Ciências Sociais e Humanas, sobretudo no campo da História, consideravam como fonte histórica apenas os documentos escritos oficiais, tais como contratos, decretos de lei, cartulários etc. Somente a partir do século XX esse panorama veio a dar sinais mais claros de mudança, com o advento da Escola dos *Annales*² e com a consequente ampliação do *corpus* documental, pela qual se admite como documento histórico todo e qualquer vestígio da ação humana no tempo e no espaço. Documentos como imagens, fotografias, fragmentos materiais, músicas e filmes passaram a fazer parte do ofício do historiador e da historiografia de modo geral. Ao se reportar a tal mudança de paradigma no tocante às fontes documentais, Georges Duby ressalta que: “Ela considera uma canção, um afresco, um poema, o cenário de um

¹ Neste sentido, vale mencionar o *Questionário de 1880*, produzido por Karl Marx, que justificou sua validade e importância: “Nenhum governo (monárquico ou republicano burguês) ousou fazer uma investigação séria a respeito da situação da classe operária na França. Mas, por outro lado, muitas pesquisas já foram feitas a respeito das crises agrárias, financeiras, industriais, comerciais ou políticas” (Marx, 1880 *apud* Thiollent, 1987, p. 249). Com 101 perguntas dirigidas aos operários da cidade e do campo, Marx almejava se valer da aplicação deste questionário como um método de pesquisa inovador e meio necessário para radiografar a situação dos trabalhadores, mas desta vez a partir das impressões destes.

² A Escola dos *Annales* foi um movimento historiográfico francês oriundo da revista acadêmica *Annales d'Histoire Économique et Sociale*, fundada pelos historiadores Marc Bloch e Lucien Febvre, em 1929, que se opunha ao positivismo então vigente e preconizava a incorporação de métodos das Ciências Sociais ao campo da História, assim como a transformação do conceito de documento histórico, permitindo o estudo de qualquer vestígio da ação humana no tempo e no espaço. Assim se constituía uma História mais vasta e totalizante, preocupada mais com a compreensão dos eventos históricos do que com a cronologia dos acontecimentos.

balé como documentos tão preciosos quanto um cartulário ou um edital de um jornal” (1998, p. 208).

Assim, interessa-nos estudar a ditadura civil-militar no Brasil (1964-1985)³ a partir da ótica do cinema e tomando-o como um profícuo documento histórico, a fim de refletir sobre o cerceamento da liberdade individual e social no país no contexto de repressão e censura instituído durante o governo militar. Portanto, este artigo tem como objetivo discutir alguns aspectos da ditadura a partir de duas obras cinematográficas⁴: *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006), de Cao Hamburger, e *Pra frente, Brasil* (1982), de Roberto Farias (1932-2018)⁵.

Ambas as produções têm como ponto de convergência o retrato da década de 1970, cujos enredos fazem referência à conquista do tricampeonato mundial de futebol pela seleção brasileira, tudo isso em meio à crescente onda de repressão, tortura e censura no país. Frente a essa realidade, há um incentivo estatal e paraestatal do sentimento de nacionalismo e amor à pátria – o que Marilena Chauí (2000) chama de *verdeanarelismo* – fortemente imbuído na cultura política e social brasileira durante o regime ditatorial e que, de certo modo, possibilitou ao governo abrandar os ânimos no país e, paralelamente, dar vazão a seus atos de violência prática e simbólica.

³ O conceito aqui utilizado se baseia no fato de que a ditadura contou com destacada participação civil, não somente no Golpe, como também nos 21 anos de ditadura, atendendo a interesses de setores do empresariado, dos financistas e de outros grupos privados que tiveram seus interesses atendidos e representados pelos militares. Por outro lado, além da interferência norte-americana, também se sublinha a participação de amplos setores das classes médias mais conservadoras, ligadas a grupos religiosos e a entidades de classe de ruralistas.

⁴ É importante destacar que existe uma gama de estudos acadêmicos cuja temática versa sobre esses dois filmes, os quais comparam essas produções cinematográficas tanto como instrumentos de representação histórico-social quanto no tocante às suas estéticas e narrativas. Nesta direção, vale mencionar a tese de doutorado de Wallace Andrioli Guedes (2016), intitulada *Política como Produto: Pra Frente Brasil e o Cinema de Roberto Farias*, que aborda a trajetória profissional de Roberto Farias e o seu papel na luta contra a ditadura em curso por meio de sua obra cinematográfica de 1982. De modo semelhante, a dissertação de mestrado de Marcel Fonseca Carvalho (2009) – *O Cinema como Fonte de Pesquisa na Educação Escolar: Uma Análise da Ditadura Militar Brasileira* – faz um estudo comparado de ambos os filmes, aqui objeto de estudo deste artigo, enfatizando, sobretudo, o uso dessas produções fílmicas como fonte de pesquisa no espaço escolar. Outros trabalhos que também lançaram mão da cinematografia sobre a ditadura civil-militar são as dissertações de Neliane Maria Ferreira Miguel (2007) – *Do “Milagre” à “Abertura”: Aspectos do Regime Militar Revisitados através de uma Análise do Filme Pra Frente Brasil* –; de Adriana Rodrigues Novais (2013) – *Cinema e memória da ditadura civil-militar no Brasil: Uma análise dos filmes Pra Frente Brasil (1982) e Ação entre Amigos (1998)* – e de Roberta Lemos de Souza (2016) – *A Ditadura Brasileira sob o Olhar Juvenil: Uma Análise dos filmes Nunca Fomos Tão Felizes e O Ano em que Meus Pais saíram de Férias*.

⁵ É considerado o primeiro cineasta a ocupar o cargo de diretor geral da Embrafilme, no período de 1974 a 1979.

Em termos de estrutura, o artigo foi segmentado em duas etapas. Em um primeiro momento são feitas considerações importantes sobre a ditadura civil-militar, no sentido de retomar o panorama de cerceamento de liberdade, censura e repressão a que a sociedade brasileira foi submetida à época. Em seguida, desenvolve-se um estudo dos filmes supracitados levando em consideração a cinematografia enquanto fonte histórica para a compreensão do passado, na medida em que as obras fílmicas destacadas, embora ficcionais, auxiliam no processo de reflexão sobre o Brasil dos anos 1970.

A escolha dos filmes decorre, sobretudo, por serem obras que retratam a década de maior endurecimento da ditadura, a de 1970, à luz do sentimento de patriotismo e do *verdeamarelismo* emergentes na sociedade brasileira daquele período. Ademais, entendemos que os filmes em questão permitem direcionar um olhar para a ditadura civil-militar brasileira não somente a partir de seu contexto histórico e político, mas também pelo viés cultural, na medida em que a representação do cotidiano do brasileiro que viveu sob o governo militar permite-nos uma ampliação da ótica acerca daquele contexto, no qual a sociedade se viu, ao longo de 21 anos, atravessada pelo terrorismo de Estado, tanto nos aspectos individual e político como também no âmbito coletivo e social.

Entre a repressão e a censura: a ditadura civil-militar no Brasil (1964-1985)

Em linhas gerais, a ditadura civil-militar constitui um período da história brasileira marcado pelo aspecto do autoritarismo, centralização do poder e forte controle social. Os militares, logo após desferirem o golpe de Estado que destituiu o então presidente João Goulart⁶ e os conduziu ao poder, em 01 de abril de 1964, governaram o país por uma série de decretos autoritários, além da promulgação dos chamados Atos Institucionais (AI). O primeiro deles, o Ato Institucional N^o1 (AI-1), baixado em 09 de abril de 1964, tinha por objetivo:

[...] reforçar o Poder Executivo e reduzir o campo de ação do Congresso. O presidente da República ficava autorizado a enviar ao Congresso projetos de lei que deveriam ser apreciados no prazo de trinta dias na Câmara e em igual prazo no Senado; caso contrário, seriam considerados aprovados. [...] O AI-1 suspendeu

⁶ João Goulart (Jango) assumiu a Presidência da República logo após a renúncia de Jânio Quadros, em 25 de agosto de 1961. De modo geral, seu governo foi marcado pelo anúncio de um programa de amplas reformas sociais, contrariando parte das elites e das forças armadas. No programa de reformas de base anunciado por Jango, estavam as reformas agrária, urbana, bancária, tributária, eleitoral, do estatuto do capital estrangeiro e universitária. Sobre esse contexto, Daniel Aarão Reis (2005) comenta que a sociedade se viu dividida em dois setores: de um lado os apoiadores das reformas – caso dos trabalhadores e do movimento estudantil – e, de outro, a ala conservadora da sociedade: as elites tradicionais, os empresários e os latifundiários.

as imunidades parlamentares e autorizou o comando supremo da revolução a cassar mandatos em qualquer nível – municipal, estadual e federal – e a suspender direitos políticos pelo prazo de dez anos. [...] O ato criou também as bases para a instalação dos Inquéritos Policial-Militares (IPMs) [...]. A partir desses poderes excepcionais, desencadearam-se perseguições aos adversários do regime, envolvendo prisões e torturas (Fausto, 1995, p. 466-467).

Além disso, o AI-1 estabeleceu a eleição por votação indireta de um novo presidente da República: o General Humberto de Alencar Castelo Branco, que governou o país de 1964 a 1966. Castelo Branco promulgou também o AI-2 (1965) e o AI-3 (1966). O AI-2 extinguiu os partidos políticos e implantava o bipartidarismo⁷, além de dar amplos poderes ao presidente, como o direito de fechar o Congresso Nacional, enquanto que o AI-3 tornava indiretas as eleições para prefeito e governador.

Assim, em 1967 é promulgada uma nova Constituição, que dava respaldo para os decretos do Poder Executivo, legitimando o estado de exceção e abrindo caminho para o recrudescimento da ditadura. Sob essa égide, foi decretado, no ano seguinte, o AI-5 – o mais repressor e violento dos Atos Institucionais –, o qual dava plenos poderes ao presidente da República, que podia, inclusive, julgar e prender qualquer pessoa, mesmo sem provas.

Como aponta Boris Fausto, o AI-5, “Ao contrário dos atos anteriores, não tinha prazo de vigência e não era, pois, uma medida excepcional transitória. Ele durou até o início de 1979” (1995, p. 480). Deste modo, o presidente da República podia “intervir nos Estados e municípios, nomeando interventores [...] cassar mandatos e suspender direitos políticos [...] demitir ou aposentar servidores públicos” (*ibidem*). O AI-5 ainda determinava a suspensão da garantia do *habeas corpus* para os acusados de crime de subversão. Com efeito, esse Ato Institucional significava a própria formalização da ditadura no Brasil.

Houve, ainda, no fim do governo Costa e Silva (1967-1969), a criação do AI-13, que previa a pena de banimento do território nacional a todo o brasileiro que “se tornar inconveniente, nocivo ou perigoso à segurança nacional”, nas palavras de Boris Fausto. Nesse mesmo período é decretada, pelo AI-14, a pena de morte para casos de guerra, revolução ou subversão. A despeito de sua instituição, Fausto nos lembra que a pena de morte “nunca foi aplicada formalmente, preferindo-se a ela as execuções sumárias ou no correr de torturas, apresentadas

⁷ O bipartidarismo consistiu na extinção do pluralismo partidário (também chamado de pluripartidarismo ou multipartidarismo). A justificativa usada pelos militares era a de que a existência de diversos partidos políticos ampliava a crise política do país. Desta forma, a nova legislação partidária forjava a organização de apenas dois partidos: a Aliança Renovadora Nacional (Arena) – o partido da situação – e o Movimento Brasileiro Democrático (MDB) – o da oposição.

como resultantes de choques entre subversivos e as forças da ordem ou como desaparecimentos misteriosos” (*ivi*, p. 481)⁸.

Contudo, foi no governo de Emílio Garrastazu Médici (1969-1974) que ocorreram os chamados “anos de chumbo”, época de endurecimento da repressão, da censura e dos abusos de poder. Segundo Fausto,

Médici dividiu seu governo em três áreas: a militar, a econômica e a política. O ministro do Exército Orlando Geisel ficou encarregado de administrar a área militar. Delfim Netto, que continuou no Ministério da Fazenda, assumiu o comando da economia. A política ficou nas mãos do chefe da Casa Civil, o professor de direito Leitão de Abreu. Daí resultou o paradoxo de um comando presidencial dividido, em um dos períodos mais repressivos, *se não o mais repressivo* da história brasileira (*ivi*, p. 483, grifo nosso).

Numa mesma perspectiva, Caio Navarro de Toledo comenta que, para além da repressão e violência institucional, o governo militar instituiu também a censura e cerceou as liberdades de expressão, sobretudo em relação aos estudantes, artistas e trabalhadores que mantinham ligação com as organizações de esquerda, os quais

tiveram seus arquivos apreendidos e amplamente investigados pela ditadura militar: a saber, os militares nacionalistas e democráticos [...]; os quadros civis [...]; o conjunto das organizações de esquerda (legais e extra-legais); as entidades nacional-reformistas (entre elas, Comando Geral dos Trabalhadores, Ligas Camponesas, União Nacional dos Estudantes, Frente Parlamentar Nacionalista, Instituto Superior de Estudos Brasileiros etc.). Igualmente, deve ser enfatizado que frequentes e sistemáticos Inquéritos Políticos Militares (IPM's), durante a ditadura militar, vasculharam as vidas privadas e as atividades de lideranças políticas nacionalistas e de esquerda (Toledo, 2014, p. 32).

Sobre esse aspecto, José Murari Bovo argumenta que “O ano de 1969 e os seguintes foram marcados pelo aprofundamento da repressão e da censura em todos os níveis” (2014, p. 133). Além do mais, a censura se fez presente na Imprensa, na Educação e também na Arte. Nas palavras do autor:

A grande imprensa da época noticiava os acontecimentos nacionais: greves, as passeatas dos 100 mil, dos 50 mil, a guerra da Maria Antonia, a invasão da UnB, as diferenças políticas entre as correntes do movimento estudantil, a repressão

⁸ As torturas e execuções sumárias citadas por Boris Fausto ocorriam nos chamados DOI-CODI (Destacamentos de Operações e Informações – Centros de Operações de Defesa Interna), criados em 1969 para prender cidadãos considerados subversivos e inimigos da “lei e da ordem”.

militar às passeatas, as mortes de estudantes e operários. Claro que a cobertura desses acontecimentos era feita de acordo com a *linha política e ideológica dos donos dos jornais e revistas*. Muitos eram contrários às manifestações de rua e às greves e poucos, muito poucos, faziam uma cobertura mais favorável, denunciando a violência da repressão às manifestações contrárias à ditadura civil-militar (*ivi*, p. 131, grifo nosso).

Concordando com os autores citados, Marilena Chauí (2000) acrescenta que houve a instituição de três tarefas principais pelos militares. A primeira delas foi a política de integração nacional, com o intuito de congregiar as massas e unir o país. A segunda, a segurança nacional, cujo objetivo era combater o “inimigo interno”, ou seja, trabalhadores e estudantes que protestavam contra o regime. Por fim, o desenvolvimento nacional, ancorado em valores importados das democracias ocidentais cristãs, caso dos Estados Unidos da América. Ademais,

A difusão dessas ideias foi feita nas escolas com a disciplina de educação moral e cívica, na televisão com programas como ‘Amaral Neto, o repórter’ e os da Televisão Educativa, e pelo rádio por meio da ‘Hora do Brasil’ e do Mobral (Movimento Brasileiro de Alfabetização), encarregado, de um lado, de assegurar mão-de-obra qualificada para o novo mercado de trabalho e, de outro, de destruir o Método Paulo Freire de alfabetização (Chauí, 2000, pp. 41-42, aspas da autora).

No que se refere às artes, se por um lado ocorre o banimento de artistas, peças e intelectuais considerados inimigos da pátria – os subversivos –, por outro houve um incremento na produção artístico-cultural, especificamente como forma de protestar contra o regime ditatorial. Muitos artistas sofreram na pele os efeitos da repressão militar; foram presos, torturados e obrigados a sair do Brasil. Na música, por exemplo, cantores como Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil e Geraldo Vandré buscavam na chamada *música de protesto* uma forma de produzir um contradiscurso frente à ditadura vigente, sendo, desde então, perseguidos e levados ao exílio.

É válido pontuar que a ditadura só veio a dar sinais de esgotamento entre o fim da década de 1970 e o começo dos anos 1980, quando se inicia uma lenta e gradual abertura política⁹. Todavia, o processo de abertura política não significou

⁹ Sobre a abertura política, Fausto (1995) pontua que no ano de 1979 houve a aprovação da Nova Lei Orgânica dos Partidos, extinguindo o bipartidarismo vigente e instituindo o multipartidarismo. Surgem, então, novos partidos políticos, como o Partido Democrático Social (PDS), o Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), o Partido Progressista (PP), o Partido Democrático Trabalhista (PDT), o Partido Comunista Brasileiro (PCB) e o Partido dos Trabalhadores (PT). Em 1985, a eleição (ainda indireta) de um novo presidente da República – Tancredo Neves – abre caminho para as primeiras eleições diretas após mais de duas décadas de ditadura civil-militar, ocorridas em 1989.

o abrandamento da censura artística, ao contrário do que ocorreu com aquela feita à imprensa. A Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) – órgão responsável pela censura de diversões no país – atuou até 1988, sendo extinta somente com a promulgação da atual Constituição de 1988.

A ditadura pela ótica do cinema: uma análise dos filmes *Pra frente, Brasil* e *O ano em que meus pais saíram de férias*

Ao tomar um filme como fonte para estudar e refletir sobre o passado, é importante considerar que uma obra cinematográfica é permeada por fatores que implicam diretamente em sua produção, a saber: o viés ideológico e os interesses comerciais do filme, a direção de produção, o roteiro, o elenco, o público etc. Por conseguinte, refletindo sobre o cinema como meio de difusão de ideologias, ele pode ser utilizado tanto como instrumento de dominação, capaz de produzir alienação e imposição hegemônica, como também enquanto forma de resistência, já que expressa vozes múltiplas e diferentes modos de vida em sociedade. Numa perspectiva mais ampliada, por sua vez, o cinema se manifesta também como uma representação dos temas que emergem da dinâmica social, reverberando suas contradições e interesses dos mais diversos espectros. A linguagem fílmica, portanto, se retroalimenta da realidade social, ainda que para tal se valha de diferentes vertentes estéticas e de gêneros específicos, do realismo à mais ampla fabulação.

Como aponta Marc Ferro, “desde que o cinema se tornou uma arte, seus pioneiros passaram a intervir na história com filmes, documentários ou de ficção, que, desde sua origem, sob a aparência de representação, *doutrinam e glorificam*” (1992, p. 13, grifo nosso). Nas palavras de Barros, o cinema passa a se constituir, historicamente,

[...] a partir de si mesmo uma linguagem própria e uma indústria também específica, e a par disto não cessou de interferir na história contemporânea ao mesmo tempo que o seu discurso e as suas práticas se foram transformando com esta mesma história contemporânea. Eis aqui a raiz de um complexo jogo de inter-relações possíveis que têm permitido que o Cinema se mostre simultaneamente como «fonte», «tecnologia», «sujeito» e «meio de representação» para a História (2007, p. 128).

Nesse propósito, ao se utilizar da sétima arte, a historiografia vale-se de uma nova perspectiva de pesquisa no contexto contemporâneo, levando em consideração o cinema tanto como fonte quanto como representação social. Ou seja, passa a interessar ao historiador “a possibilidade de a obra cinematográfica funcionar como meio de representação ou como veículo interpretante de

realidades históricas específicas, ou, ainda, como linguagem que se abre livremente para a imaginação histórica” (*ibidem*). Não obstante, há que se mencionar que a linguagem cinematográfica, ao não trabalhar unicamente com os códigos alfanuméricos, tende a produzir uma obra que se vale também de estratégias lúdico-afetivas, o que produz identificações e efeitos de sentido diferenciados nos espectadores.

Por estas razões, as fontes cinematográficas nos servem, por um lado, no tocante ao estudo dos processos de dominação e, por outro, como documentação para analisar as formas de resistência da sociedade. No caso da representação da ditadura brasileira no cinema, por detrás dos interesses mencionados, parece, antes de tudo, haver uma busca por parte de diretores, produtores e artistas em trazer à tona a memória dos sujeitos que sofreram diretamente os efeitos de um Estado ditatorial, como se pode perceber em Mauro e Jofre, os personagens principais dos filmes de Cao Hamburger e Roberto Farias – os quais nos ateremos mais à frente.

Sobre esse aspecto, ao retomar a história do cinema brasileiro, Carvalho (2009) salienta que no período da ditadura civil-militar as produções fílmicas foram bastante impactadas em decorrência da censura de atividades culturais imposta pelo governo ditatorial. Como resultado dessa imposição, o cinema nacional entra em crise financeira no fim da década de 1980 e só volta a ganhar fôlego a partir dos anos 1990. É nesse período de retomada e expansão das produções cinematográficas que são produzidos filmes sobre a ditadura, como *Pra frente, Brasil* (1982), *Lamarca* (1994), *O que é isso, companheiro?* (1997), *Zuzu Angel* (2006) e *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006)¹⁰.

Nesse sentido, *Pra frente, Brasil* e *O ano em que meus pais saíram de férias*, embora produzidos em anos distintos, 1982 e 2006, respectivamente, apresentam aproximações importantes, cujo principal ponto comum é a representação do endurecimento da ditadura brasileira ao mesmo tempo em que crescia na sociedade o sentimento de patriotismo e pertencimento ao Brasil (ao menos no futebol), particularmente pelo *verdeamarelismo*. Sob essa mesma ótica, Carvalho argumenta que ambos filmes

¹⁰ Contraditoriamente, no ano de 2006, além de *O ano em que meus pais saíram de férias*, outro filme sobre a ditadura, *Zuzu Angel* (dir. Sérgio Rezende, Brasil, 110 min.), foi também co-produzido pela Globo Filmes, empresa fundada em 1998 e pertencente às Organizações Globo, rede de comunicação e fiel apoiadora da ditadura militar. Nos últimos anos, por sua vez, o grupo empresarial se retratou em relação a este papel antidemocrático e colaboracionista, ainda que siga interferindo politicamente em ataques aos seus inimigos políticos, como contra os governos Lula (2003-2010) e Dilma (2011-2016). Para mais informação sobre o papel desempenhado pela Rede Globo na ditadura, ver: José Arbex Jr. Rede Globo: Teledramaturgia e poder sob a ditadura. *Nhegatu*, São Paulo, 2 (3), 2015. (pp. 1-19).

[...] tratam de assuntos relevantes sobre a história, política e cultura brasileira. Entre eles, podemos exemplificar: a tortura, a censura imposta pelo regime militar nos veículos de comunicação e o exílio de pessoas denominadas pelos militares de subversivas. Esses são momentos da história política brasileira que jamais poderão ser esquecidos pelo povo brasileiro, pois tratam de uma época de repressão e perseguição (2009, p. 109).

Em termos de produção, os filmes apresentam algumas diferenças relevantes. *Pra frente, Brasil* foi produzido por Roberto Farias ainda durante a ditadura, nos anos 1980. A intenção do autor/diretor era denunciar arbitrariedades e abusos do governo militar, “mostrar ao grande público que a violência dos setores repressivos do Estado era avassaladora, tornar visíveis os mecanismos de combate às oposições e aos grupos de esquerda, e demonstrar que qualquer cidadão comum poderia ser vítima dessa estrutura” (Losnak, 2011, p. 1). Assim, Roberto Farias toma como pano de fundo para a sua obra fílmica o contexto de efervescência cultural brasileira na época, permeado em grande medida pela Copa do Mundo de 1970, além da repressão política e civil orquestrada pelos presidentes ditadores.

Vale sublinhar que o diretor teve problemas diretos com a censura¹¹, tendo o certificado de exibição do filme negado pelos censores, não podendo, inicialmente, ser veiculado nos cinemas brasileiros (Losnak, 2011). A despeito disso, o filme de Farias recebeu diversas premiações, dentre as quais se destacam os prêmios de melhor filme e melhor montagem, recebidos no Festival de Gramado de 1982, e melhor filme, no Festival de Berlim de 1983. Portanto, *Pra frente, Brasil* é resultado “da experiência social dos dezoito anos de ditadura, é obra da perspectiva política do autor em relação ao que acontecera na virada da década anterior e de sua experiência pessoal, e resulta de uma determinada forma expressiva do cinema” (*ivi*, p. 5).

Diferentemente do filme de Roberto Farias, *O ano em que meus pais saíram de férias* foi produzido em 2006, 21 anos após o fim da ditadura. Portanto, num contexto democrático, quando o Brasil vivia o último ano do primeiro mandato do

¹¹ Consta nos documentos do Arquivo Nacional brasileiro um registro escrito contendo as “justificativas” dos censores para barrar a exibição “clandestina” do filme *Pra Frente, Brasil* numa cabine de projeção localizada na cidade do Rio de Janeiro. De acordo com o conteúdo desse documento, agentes da Polícia Federal impediram, naquele dia, a projeção da película. (*Informe confidencial: Filme "Prá Frente Brasil"*, de 30 abril de 1982). Em outro documento consultado no mesmo site do Arquivo Nacional, há o registro da descrição do filme de Roberto Farias a partir do olhar dos censores. Nesse arquivo, o filme é classificado como uma “propaganda adversa à Revolução de 1964, que tenta indispor o povo com as autoridades constituídas [...] e faz propaganda subversiva, difamando os Órgãos de Segurança” (*Informe Confidencial: Filme de Roberto Faria, de 24 de março de 1982, p.02*).

Presidente Lula (2003-2006) e experimentava um período de crescimento econômico e com índices sociais alentadores. Por sua vez, em meio a este clima de crença no futuro, o autor/diretor da obra, Cao Hamburger, já liberto das amarras da censura que vicejou até 1988, quando da sua extinção pela Constituição, apresenta uma perspectiva diferente em comparação com os outros filmes produzidos até então sobre o mesmo tema. Desta feita, a narrativa se vale de elementos pouco frequentes na cinematografia brasileira sobre o período, na medida em que “o protagonista é um menino de 11 anos, que é afetado pelos rumos dos acontecimentos daquela época, mas que naturalmente não consegue entender as mudanças ocorridas no país” (Aguiar, 2015, p. 01).

É importante sinalizar que o filme possui um caráter autobiográfico, pois Cao Hamburger é filho de professores da Universidade de São Paulo (USP), que foram perseguidos e presos durante a ditadura. Seus pais, o casal de físicos Ernst Wolfgang Hamburger (1933-2018) e Amélia Império Hamburger (1932-2011), foram presos pela repressão política da ditadura em dezembro de 1970. O pai foi torturado e permaneceu preso por duas semanas e a mãe passou uma semana na cadeia (Videira, 2018). Sobre tal caso, até mesmo a Embaixada dos EUA no Brasil produziu um informe confidencial sobre a prisão e tortura do casal¹². Portanto, sua própria história de vida foi motor desta produção fílmica, quando o diretor busca apresentar a ditadura a partir do seu olhar de criança, uma vez que tinha somente oito anos de idade quando da prisão dos pais. O filme, com este forte apelo dramático e por suas qualidades estéticas irrepreensíveis, angariou diversas premiações, com destaque para as de melhor roteiro e direção (Galperin et al., 2008).

Ao submergir no enredo do filme de Cao Hamburger, logo se percebe que a representação do período ditatorial brasileiro (1964-1985) ocorre com certa ludicidade e as referências à repressão e censura aparecem como pano de fundo, narradas a partir do olhar de uma criança: Mauro – o garoto de 11 anos de idade que é o personagem principal do filme. Mauro é um menino apaixonado por futebol, o que produz uma proposital contradição no filme.

¹² Conforme telegrama enviado pela Embaixada norte-americana no Brasil ao Departamento de Estado norte-americano informando da prisão de Ernst Wolfgang Hamburger (Informe Embaixada, 11 de agosto de 1971). Observar que outro intelectual estrangeiro radicado no Brasil, e igualmente professor da USP, o jornalista Vladimir Herzog, veio a ser também torturado, mas, diferente de seu colega, acabou sendo morto nos porões da repressão política em 1975.



FIGURA 1: Mauro, o menino apaixonado por futebol
(Filme *O ano em que meus pais saíram de férias*, 2006).

Portanto, o filme se vale de um componente narrativo muito peculiar da cinematografia contemporânea, ainda que não exclusivamente brasileira, que é o protagonismo infantil no cinema, principalmente por um menino. Esta opção traz, além de uma vertente narrativa particular, também uma simbologia que repercute uma visão diametralmente oposta de mundo: de um lado a torpeza, a concretude, a violência e a destruição do lúdico, representadas pela ditadura, e, do outro, o olhar da descoberta, da ingenuidade, da fantasia, do encantamento, da fabulação e da leveza da meninice. Não é uma opção maniqueísta, mas uma solução estética dramática que representa potencialmente a violência de Estado e a destruição da infância¹³.

Na trama, que se passa no limiar dos anos 1970, os pais de Mauro saem de casa com a justificativa de tirar férias por tempo indeterminado e sem dizer para onde vão. Na realidade eles são guerrilheiros, subversivos sob a ótica institucional da ditadura, que estão fugindo da perseguição dos militares e em direção ao exílio¹⁴. Assim, Mauro acaba sendo deixado sob a tutela de seu avô. No entanto, como o avô faleceu no mesmo dia em que o menino é deixado no condomínio onde

¹³ Sobre tal questão, ver ainda o livro de Erin Hogan, *The two cines con niños: genre and the child's protagonist in over fifty years of Spanish film – 1955-2010* (2018); a dissertação de Inara de Amorim, *Cinema, crianças e ditadura: A personagem infantil como estratégia narrativa nos filmes Kamchatka, Machuca e O ano em que meus pais saíram de férias* (2006); ou ainda o artigo de Ana Braggio, Alexandre Fiuza e Marcia de Debiazi, *Educação e ditaduras: a memória traumática nos filmes Machuca e La lengua de las mariposas* (2014).

¹⁴ Cabe destacar que o espectador pode se localizar historicamente logo na primeira cena do filme, na qual os personagens estão no carro e ouvem no rádio notícias sobre a Copa de 1970 (notamos uma cena parecida também no filme *Pra Frente, Brasil* – analisado mais à frente), além de se depararem com um caminhão do Exército Brasileiro durante a viagem.

morava (sendo possível perceber esta situação somente no desenrolar da trama), Mauro fica com Shlomo, um judeu ortodoxo que vive numa comunidade judaica¹⁵, localizada no bairro Bom Retiro, em São Paulo. É sob essa urdidura que o filme representa a ditadura civil-militar no Brasil, um país permeado à época por um panorama de censura dos meios de comunicação (jornais) e da cultura (a música, o cinema, a TV e o teatro), e também o movimento estudantil, sobretudo em sua atuação na Universidade de São Paulo.

Sobre o ativismo estudantil no Estado de São Paulo, Bovo afirma que a luta encampada não era somente dos estudantes, mas também dos professores, conforme podemos observar na citação abaixo:

Quando comecei a fazer o primeiro ano da faculdade, um fato chamou minha atenção: na sua esmagadora maioria os professores eram contrários à ditadura e isto criava um ambiente muito favorável para as discussões em sala de aula e nos corredores da faculdade, em torno da luta contra a ditadura. Portanto, havia uma grande liberdade para que os estudantes e o Centro Acadêmico organizassem e desenvolvessem inúmeras atividades: palestras, assembleias, passeatas, comícios, reuniões, shows musicais, peças de teatro etc. (Bovo, 2014, p. 129).

Na mesma direção, o autor comenta que naquela altura havia duas fortes tendências que emergiram no movimento estudantil:

A primeira tendência defendia a luta política contra a ditadura e o imperialismo que tinha como uma de suas principais palavras de ordem: ‘o povo armado derruba a ditadura’. Para esta tendência as passeatas constituíam instrumento importante da luta política e portanto deveriam continuar sendo utilizadas. Em 1968, a opção pelo enfrentamento da ditadura, proposto por esta tendência, definirá o principal objetivo do 30º Congresso da UNE: a luta contra a ditadura militar e o imperialismo americano. A segunda tendência defendia a luta específica centralizada nas reivindicações estudantis, especialmente a luta contra a política educacional do governo (*ivi*, p. 130, *aspas do autor*).

É também sob essa ótica que o filme de Cao Hamburger busca representar a atuação do movimento estudantil nos anos 1970, defendendo tanto a bandeira da Educação quanto a da liberdade civil e política e opondo-se sistematicamente à política imperialista norte-americana que financiava as ditaduras militares na América Latina. Outro elemento bastante presente no roteiro do filme é a Copa do Mundo de 1970, sediada pelo México e vencida pelo Brasil. A competição camufla,

¹⁵ A referência que o filme faz à comunidade judaica é porque o pai de Cao Hamburger tem ascendência judaica, tendo vindo da Alemanha para o Brasil quando ele, Cao, tinha apenas três anos de idade.

por um lado, as ações violentas do regime ditatorial contra a sociedade civil e, por outro, possibilita emergir o sentimento de patriotismo no povo brasileiro. Segundo Chauí (2000), esse sentimento que aflora no povo brasileiro – construído e fomentado pelos militares – faz o país vibrar com a conquista do tricampeonato mundial de futebol e, ao mesmo tempo, esquecer-se do panorama de repressão, censura e cerceamento de liberdade política e social em voga durante a ditadura.

Desse modo, a trama busca trabalhar com o cotidiano da sociedade brasileira à época a partir do olhar infantil, trazendo à tona aspectos como a repressão, o cerceamento da liberdade individual, política e civil, as prisões, os protestos, o exílio e o futebol. Cabe sublinhar que embora o filme não apresente cenas de tortura e violência policial explícita, tão comum em filmes do gênero, consegue abordar de forma sutil o autoritarismo presente no período.

Com ruas enfeitadas e coloridas de verde e amarelo, a obra trabalha à luz da perspectiva cultural, trazendo para o espectador uma roupagem acerca dos sentimentos que afluíam naquela altura, sobretudo o de pertencimento à nação brasileira e o enaltecimento de nossas riquezas e de nosso povo (ordeiro e pacífico), isto é, o *verdeamarelismo*, que, de acordo com Chauí (2000), condensa o Brasil tanto como um dom da natureza, uma “dádiva divina” (gigante pela própria natureza, como consta no hino nacional) quanto como um país que está em franco desenvolvimento econômico (a tão sonhada modernização, elemento fortemente presente no discurso dos militares).

Assim, na perspectiva verdeamarela, o sujeito da ação é triplo: Deus e a Natureza são os dois primeiros, e o agente do desenvolvimento, da grandeza ou da modernização é o Estado. Isto significa que o Brasil resulta da ação de três agentes exteriores à sociedade brasileira: os dois primeiros são não só exteriores, mas também anteriores a ela; o terceiro, o Estado, tenderá por isso a ser percebido com a mesma exterioridade e anterioridade que os outros dois, percepção que, aliás, não é descabida quando se leva em conta que essa imagem do Estado foi construída no período colonial e que a colônia teve sua existência legal determinada por ordenações do Estado metropolitano, exterior e anterior a ela. E surpreendente, porém, que essa imagem do Estado se tenha conservado mesmo depois de proclamada a República (Chauí, 2000, p. 42).

No tocante ao contexto histórico, é possível visualizar situações típicas da sociedade daquela época e que remontam ao período da ditadura nas cenas que apresentam cartazes colados nas paredes da universidade – representando a USP – e também nas pichações com os dizeres “Abaixo a Ditadura”. A cena do filme que, talvez, melhor represente a violência e a repressão militar do período é a que aborda o embate entre policiais e estudantes, trazido para o filme sob o olhar de Mauro, que observa com curiosidade e perplexidade. Na mesma direção, a trilha

sonora do filme faz referência ao contexto em questão, pois em seu bojo apresenta canções como *Eu sou terrível*, de Roberto Carlos (um dos maiores representantes da música popular do período), e a marchinha *Pra frente, Brasil*, símbolo da conquista do tricampeonato de futebol pela seleção brasileira em 1970. Por sinal, estas canções, ainda que, respectivamente, se valessem do rock e da marcha militar, representavam um fundo harmônico para a ditadura, sem produzir conflitos, nem mesmo simbólicos.

O filme é encerrado sob a narração de Mauro, o menino protagonista, que a partir de seu olhar de criança afirma que no ano de 1970, cujo Brasil se sagrou campeão mundial de futebol, ele, apesar de não conhecer o significado da palavra, acabou se tornando *um exilado*. Trata-se, então, de um filme que, de forma indireta e sutil, apresenta em seu enredo os elementos próprios de um período marcado pela repressão, censura, violência, perseguição política e, em paralelo, pelo florescimento e cultivo do sentimento de patriotismo e *verdeanarelismo*, apontado por Marilena Chauí (2000).

Por sua vez, o filme *Pra frente, Brasil* (1982) retrata a ditadura civil-militar brasileira a partir da experiência não da criança, mas da família de Jofre, este, um trabalhador pacífico que por estar no “lugar errado” e na “hora errada” foi sequestrado por um grupo de repressão que combatia subversivos. Jofre, por ser considerado um possível ativista político, portanto “subversivo”, é levado para um sítio onde passa por interrogatórios e várias sessões de tortura, explícitas no filme. Miguel e Marta, o irmão e a esposa de Jofre, tentam encontrá-lo buscando ajuda na polícia, que, submetida ao regime ditatorial, dificultou a busca e impediu o resgate.

Outro diferencial desta obra em relação ao *O ano em que meus pais saíram de férias* é que o Brasil ainda vivia sob ditadura quando de sua realização. No governo do General João Figueiredo (1979-1985), último presidente da ditadura, deu-se continuidade ao processo de abertura política. No primeiro ano de seu mandato, o edifício jurídico que sustentou a ditadura foi paulatinamente desmontado, seja com o fim do bipartidarismo já citado, seja com a aprovação da lei da Anistia. Houve ainda uma expressiva pressão social refletida, por exemplo, na volta da realização dos congressos da União Nacional dos Estudantes (UNE) após sua proibição, ou dos movimentos de massa dos grandes sindicatos de trabalhadores, apesar da prisão de alguns de seus líderes.

Não obstante, as resistências à abertura política se davam nas próprias estruturas da ditadura, e em 1980 uma série de atentados a bomba foram praticados por militares contra bancas de jornal e num escritório da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB). No ano seguinte, foi perpetrado um novo atentado no chamado Riocentro, onde acontecia um concerto musical em homenagem ao dia do trabalhador, com expoentes músicos opositores à ditadura. Contudo, uma

das bombas explodiu no carro dos dois militares do Exército, matando um deles e ferindo o outro, que nunca foi condenado por tal ação, tampouco seus possíveis mandantes. Assim, a produção do filme se situa num período de abertura política, mas ainda imerso num contexto de censura e de repressão oficial e paramilitar da chamada linha dura no interior das forças de segurança e das Forças Armadas.

Desta maneira, o filme faz um contraponto também às forças contrárias à redemocratização, voltando seu foco narrativo e cronológico há mais de dez anos antes de sua produção. Por conseguinte, no contexto em que a trama se desenrola, o ano de 1970, o Brasil estava sob o governo de Emílio Garrastazu Médici (1969-1974), período conhecido como “os anos de chumbo”, em que se acentuam a censura e a repressão, conforme já mencionado. Enquanto a seleção brasileira de futebol partiu em busca do tricampeonato no México, presos políticos eram torturados e/ou mortos nos porões da ditadura civil-militar. Os triunfos da seleção brasileira em solo mexicano serviram, em parte, como cortina de fumaça que, de certa forma, velou a barbárie e o horror instaurados no Brasil. As cenas finais do filme mostram de forma contundente esse aspecto quando são intercaladas cenas em que se mostra a morte de dois guerrilheiros em fuga, pela polícia, e cenas da vitória da seleção brasileira na final da Copa do Mundo, quando houve grande comemoração em meio a uma explosão de alegria.

Nesse período, durante a vigência do AI-5, centenas de pessoas foram presas, mesmo sem provas, sob acusação de subversão. O filme retrata essa questão ao aludir que qualquer pessoa poderia ser acusada, presa e torturada, inclusive pessoas não militantes, evidenciando como as ações arbitrárias poderiam interferir na vida da população, mesmo daqueles que não se opunham ao regime. O sequestro de Jofre retrata exatamente esse cenário quando uma sessão de tortura é interrompida para que seus algozes assistissem ao jogo do Brasil e, nesse momento, aos 38 minutos e 40 segundos de filme, Jofre se pergunta: “O que eu estou fazendo aqui? Eu sempre fui neutro. Apolítico. [...] nunca fiz nada contra ninguém. [...] sou um homem comum. Eu trabalho, tenho emprego, documento, tenho mulher, tenho filho, pago imposto. Ninguém tem o direito de fazer isso comigo. E os meus direitos?”.

Apesar de Jofre ter sido sequestrado por um grupo que aparentemente não fazia parte das forças oficiais do Estado, ao que tudo indica, havia a conivência dos generais com as práticas desses torturadores que eram financiados por empresários. As cenas de tortura mostram a brutalidade do regime que chegou a tratar de crimes de tráfico de drogas, por exemplo, de forma mais branda do que os crimes de subversão. Em certo momento do filme, durante uma reunião do empresariado que financiava grupos de repressão, um novo método de tortura é apresentado e é motivo de diversão para os que assistem. Diferente do filme

anterior, em *Pra frente, Brasil* as cenas são realistas, reproduzindo o horror da tortura, quase numa ótica documentarista.



FIGURA 2: Jofre em uma seção brutal de tortura (Filme *Pra Frente, Brasil*, 1982)

Uma possível descrença no futuro, o medo e o não envolvimento de parte da sociedade também são aspectos trabalhados no filme *Pra frente, Brasil*, que em diversos momentos foi “interrompido” por cenas de partidas de futebol embaladas pela alegria da vitória. Se por um lado o esporte serviu como um alento aos brasileiros, um consolo frente à situação política do país, por outro também promoveu certa apatia da população. Quanto a isso, o filme mostra, por exemplo, uma guinada no posicionamento de Miguel, irmão de Jofre, que também se considerava apolítico, mas após o sequestro do irmão busca informações sobre seu paradeiro e toma consciência da real situação em que o país estava imerso, tornando-se um opositor e combatente do sistema imposto a fim de resgatar seu irmão dos porões da tortura.

Conforme Chauí (2000), a sociedade brasileira da década de 1970, apoiada na concepção de nacionalismo e por meio da comunicação de massa, principalmente rádio e televisão, viu o esporte transformado em espetáculo massivo em que não era apenas competição entre equipes, mas combate entre nações. Infere-se, portanto, que o tricampeonato na Copa do Mundo de 1970, abordado nos filmes *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006) e *Pra frente, Brasil* (1982), corroborou, em certa medida, na manipulação do imaginário social brasileiro no período.

Nesse aspecto, ao discutir sobre a invenção do Estado-nação, que se deu por volta de 1830, Chauí (2000, p. 18, aspas da autora) assevera que “O Estado precisava de algo mais do que a passividade de seus cidadãos: precisava mobilizá-los a seu favor. Precisava de uma ‘religião cívica’, o patriotismo”. Essa ponderação

aponta para um elemento significativo para a análise da sociedade brasileira da década de 1970, retratada nos filmes, qual seja, a construção de um falso consenso pela manipulação do imaginário social. Baczkó (1985) também oferece elementos significativos ao discutir a respeito da imaginação social, pois afirma que

Os imaginários sociais constituem outros tantos pontos de referência no vasto sistema simbólico que qualquer colectividade produz e através da qual [...] ela se percebe, divide e elabora os seus próprios objectivos. É assim que, através dos seus imaginários sociais, uma colectividade designa a sua identidade; elabora uma certa representação de si; estabelece a distribuição dos papéis e das posições sociais; exprime e impõe crenças comuns; constrói uma espécie de código de ‘bom comportamento’, designadamente através da instalação de modelos formadores tais como o do ‘chefe’, o ‘bom súbdito’, o ‘guerreiro corajoso’ [...] (Baczko, 1985, p. 309, aspas do autor).

Desse modo, o imaginário social é construído e consolidado pela coletividade em resposta aos conflitos, divisões e/ou violências, sejam reais ou potenciais. Nesta direção, cabe ressaltar a questão da legitimação do poder, sendo que qualquer sociedade precisa dar legitimidade ao poder instituído (Baczko, 1985). Foi assim que a ditadura civil-militar, embora não tenha criado o imaginário social, instrumentalizou-o a seu favor por meio da produção de um conjunto de signos sustentadores do ideal proposto pelo Estado autoritário. Sobre a sustentação ideológica, Fino e Hintze (2017) ressaltam também a função da Loteria Esportiva, em que o jogo de futebol foi fundamental para sustentar discursivamente a ditadura, difundindo o “milagre econômico” e o senso de “integração nacional”.

Sob a ideia do “Brasil Grande”, em 1970 o povo brasileiro saiu às ruas portando a bandeira nacional para comemorar a vitória de sua seleção de futebol na Copa do Mundo. Sobre isto, Chauí (2000, p. 32) argumenta que “a vitória foi identificada com a ação do Estado e se transformou em festa cívica”. Assim, o *verdeamarelismo* se expressou como a representação da população brasileira sem distinção de classe, credo e etnia, consubstanciando que no Brasil só haveria espaço para a cooperação e colaboração entre Estado e sociedade civil, todos unidos pela vitória do time brasileiro.

Baczko (1985) ainda resalta que o controle da reprodução, difusão e manejo do imaginário social assegura certa influência sobre as atividades individuais e coletivas,

[...] permitindo obter os resultados práticos desejados, canalizar as energias e orientar as esperanças. Sendo todas as escolhas sociais resultantes de experiências e expectativas, de saberes e normas, de informações e valores, os agentes sociais

procuram, sobretudo em situações de crise e conflito graves, apagar as incertezas que essas escolhas necessariamente comportam (Baczko, 1985, p. 312).

A censura da imprensa também é uma questão importante e cabe ser retomada, pois é abordada no filme *Pra frente, Brasil* quando traz em sua trama que os jornais não estavam noticiando os assassinatos, que esses crimes de Estado não eram pautados e quando o eram, apareciam como acidentes. Assim, infere-se que a tentativa de controle do imaginário se deu, em grande medida, pelo aspecto da censura.

A definição de censura é ampla e Setemy (2018, p. 173) pontua que o termo “abarca todo tipo de sanção, legais ou ilegais, emanadas de autoridades do Estado, de instituições privadas, de grupos de colegas, professores, ou seja, pode abranger quase tudo”. A censura da imprensa, segundo a autora, pode ser entendida como instrumento de controle e coerção que, aplicada de forma arbitrária, teve em vista garantir a ordem social pelo controle sobre a circulação de informações. Deste modo, o domínio sobre a circulação de informações também contribuiu para o controle do imaginário social.

Setemy (2018) ressalta ainda que a censura foi um instrumento de violação ao direito de liberdade de expressão, que foi sendo legitimado perante certos setores sociais quando eram abordados enquanto parte da defesa dos bons costumes, pertinentes aos valores da família cristã. Além de legítima para determinados grupos sociais, durante a ditadura a censura foi reestruturada, institucionalizada e normatizada, particularmente pelos Atos Institucionais e sob a justificativa de conter as obras que ameaçavam destruir os valores morais e a própria segurança nacional.

Sendo assim, importa ressaltar que

Em 1968 a legislação de imprensa sofreu um terrível abalo. O Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro, em seu artigo 9º, conferiu ao presidente da República poderes para a imposição de censura prévia sobre os meios de comunicação, bastando-lhe para tanto que julgasse tal ato ‘necessário à defesa da Revolução’. A nova prerrogativa censória foi largamente utilizada ao longo dos anos seguintes e todos os veículos de comunicação foram atenta e duramente censurados (Costella, 2010, p. 3056, aspas do autor).

Para além de instrumento de repressão, a censura foi um mecanismo empregado pela ditadura civil-militar para buscar a sua legitimidade perante toda a sociedade. Sobre essa questão, Setemy (2018, p. 175) pondera que “a legitimidade é um atributo do Estado, alcançado à medida que há um consenso entre uma parcela significativa da população, capaz de transformar a obediência, resultante do uso da força, em adesão, que pressupõe o reconhecimento da legitimidade”.

Assim, pode-se observar uma possível relação entre a censura da imprensa, certo controle do imaginário social e a legitimidade da ditadura por meio da criação de consenso.

Nesse sentido, outro elemento discutido por Baczkó (1985) pode ser definido como um sistema totalitário¹⁶ (ainda que este não caracterizasse o caso brasileiro), quando o Estado tem o monopólio dos meios de comunicação e exerce censura rigorosa sobre as informações. O objetivo desse controle seria garantir ao Estado o controle das mentalidades e, portanto, da imaginação social, pois se trata de bloquear qualquer atividade espontânea e não controlada da imaginação social. Neste aspecto, o autor ainda salienta que um Estado totalitário visa

[...] suprimir a própria lembrança de qualquer imaginário social, de qualquer representação do passado, presente e futuro colectivo, diferentes daqueles que confirmam a sua legitimidade e poderio, caucionando o seu controlo sobre o conjunto da vida social e glorificando tanto os seus fins como os seus meios (Baczko, 1985, p. 314).

A música-tema da seleção brasileira de futebol, “Pra frente Brasil”¹⁷, que deu nome ao filme de Roberto Farias, pode ser compreendida como um discurso musical ufanista, bem representativo das propagandas do período. A música supõe a união dos brasileiros em torno da emoção propiciada pelo time brasileiro. Para Fino e Hintze (2017), a música destaca o otimismo, progresso, unidade e identidade nacional reunidos em torno do futebol, a paixão nacional, sendo que com disciplina e amor à camisa os brasileiros apagariam o passado e celebrariam o presente e o futuro.

Outro aspecto que remete à efervescência da sociedade brasileira da época é apontado por Guedes (2014), o qual cita a determinação do Conselho Superior de Censura¹⁸ para inserir, no início do filme, o seguinte letrero:

¹⁶ As discussões acerca do conceito de totalitarismo são amplas e possuem divergências. Para exemplificar, Romano (1996 *apud* Capelato, 1998) defende que o conceito de totalitarismo não pode ser aplicado plenamente a nenhum país americano, entretanto “O conceito adquiriu tal força entre nós a ponto de alguns autores brasileiros chegarem a identificar o regime militar dos anos 60-70 e o Estado Novo através da noção de totalitarismo.” (*ivi*, p. 30).

¹⁷ “Noventa milhões em ação/ Pra frente Brasil/ Do meu coração/ Todos juntos vamos/ Pra frente Brasil/ Salve a Seleção/ De repente é aquela corrente pra frente/ Pare ce que todo o Brasil deu a mão/ Todos ligados na mesma emoção/ Tudo é um só coração!/ Todos juntos vamos/ Pra frente Brasil, Brasil!/ Brasil!/ Salve a Seleção!” Trata-se de uma canção composta por Raul de Souza e Miguel Gustavo. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/hinos-de-futebol/prafrente-brasil-copa-de-70.html>.

¹⁸ “No processo censório de *Pra frente, Brasil*, disponível no Arquivo Nacional/DF, consta a liberação do filme para maiores de dezoito anos, sem cortes, em 15 de dezembro de 1982, condicionada à inserção do letrero sugerido (Decisão no 147/82, DCDP/MJ, AN/DF)”. (Guedes, 2014, p. 193).

Este filme se passa durante o mês de junho de 1970, num dos momentos mais difíceis da vida brasileira. Nessa época, os índices de crescimento apontavam um desempenho extraordinário no setor econômico. No político, no entanto, o governo empenhava-se na luta contra o extremismo armado. De um lado, a subversão da extrema esquerda, de outro, a repressão clandestina. Sequestros, mortes, excessos. Momentos de dor e aflição. Hoje, uma página virada na história de um país que não pode perder a perspectiva do futuro. Pra frente, Brasil é um libelo contra a violência (Pra Frente apud Guedes, 2014, p. 193).

Esquecer os erros do passado e virar a página é a proposta do leiteiro. O sentimento de patriotismo e otimismo quanto ao regime pode ser percebido no filme *Pra frente, Brasil* quando as cenas com referências sobre a oposição ao regime apareciam como violentas e com poucas pessoas envolvidas, já aquelas relacionadas ao futebol expressavam alegria e união de diversas pessoas.

Portanto, é possível constatar ao comparar os dois filmes que, em ambas as produções, o principal ponto de convergência gira em torno do aspecto da supressão das liberdades individuais em meio a um contexto de mascaramento do Estado ditatorial trazido pela Copa de 1970. Na obra de Cao Hamburger, o olhar de Mauro passeia pelo panorama de repressão do governo ao movimento estudantil e aos grupos de oposição ao regime, dos quais seus pais fazem parte; na trama de Roberto Farias, é Jofre quem sofre diretamente os efeitos nefastos da violência estatal representados pela prisão e tortura do personagem.

Considerações finais

Compreendendo que por muito tempo se considerou que as fontes históricas eram constituídas apenas por documentos escritos, mas que a partir do advento da Escola dos *Annales* o *corpus* documental foi ampliado para qualquer vestígio da ação humana, neste artigo foram abordados alguns aspectos da ditadura civil-militar no Brasil (1964-1985) a partir das obras cinematográficas *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006), de Cao Hamburger, e *Pra frente, Brasil* (1982), de Roberto Farias, discutidas à luz do referencial adotado.

A fim de desenvolver o estudo e tecer discussões sobre a ditadura civil-militar pela ótica do cinema, foram explorados, nos limites deste texto, aspectos relacionados ao cerceamento da liberdade individual e social, particularmente no contexto da década de 1970, quando houve o endurecimento da ditadura, questão abordada nos filmes. O desenrolar da história dos personagens dos filmes evidencia elementos do contexto histórico por meio da percepção de uma criança e de uma família que se declarava apolítica, neutra. No mesmo sentido, pôde-se

perceber a abordagem sobre as implicações que as ações do governo militar, muitas vezes arbitrárias, tinham no cotidiano dos sujeitos.

Por meio da contextualização do período abordado, foram expostas informações no tocante ao cerceamento da liberdade, censura e repressão, as quais foram estruturadas e legalizadas principalmente por meio dos Atos Institucionais. Deste modo, os mecanismos de controle social e político foram legalizados via contornos normativos que, para além dos Atos Institucionais, contaram também com a Lei de Segurança Nacional, a Lei de Imprensa e a criação do Serviço Nacional de Informações (SNI), entre outros dispositivos jurídicos tidos pela ditadura como legais, sem contar suas ações paramilitares e ações não oficiais.

A tarefa dos militares era a de “desenvolver o país” e “unir as massas” combatendo o suposto “inimigo interno”, representado pelos estudantes e trabalhadores contrários ao regime. Nesse contexto, muitos artistas e intelectuais foram banidos do Brasil por representar um “perigo” à ordem nacional, além de terem sido promovidos o sequestro e a tortura daqueles considerados “inimigos do país”. Portanto, quando a ideologia e a manipulação dos imaginários políticos, como no uso do *verdeamarelismo*, não surtiram os efeitos esperados, os dispositivos legais e as ações dos agentes da repressão eram acionados.

O patriotismo pode ser nitidamente observado nos filmes quando as cenas que abordam a brutalidade e a arbitrariedade de práticas da ditadura dão lugar às cenas da Copa do Mundo de futebol de 1970, quando, então, a população extravasava sua alegria e reforçava imagens da nação criadas e recriadas pela ditadura, como foi o caso do *verdeamarelismo*. Assim, essa manipulação do imaginário social ocorreu no sentido de criar uma união da população em torno do esporte, por exemplo, a qual pode ser compreendida como uma das estratégias para conseguir a passividade dos cidadãos e mobilizá-los a favor da ditadura, ou, pelo menos, evitar maior oposição, valendo-se das conquistas brasileiras no esporte.

Os filmes, a partir da percepção do menino Mauro em *O ano em que meus pais saíram de férias* e da família “apolítica” de Jofre em *Pra frente, Brasil*, retratam experiências de tortura, medo e manipulação. O sentimento patriótico do “Brasil Grande” de 1970, bem como a ideia da necessidade de unir o povo em prol da ordem, da moral e dos bons costumes e contra os inimigos internos e externos, serviu também para ocultar mazelas sociais que resultaram diretamente do contexto de repressão, cerceamento de liberdade e violência estatal vivenciado pela sociedade brasileira entre 1964 e 1985. Refletir sobre este período a partir da sétima arte é também lançar mão de um recurso importante na luta contra o obscurantismo político e cultural, que voltou a ganhar adeptos e ressonância social nos últimos anos, e não unicamente no Brasil. Desafortunadamente, tais discursos de matriz autoritária e fascista, até então em férias, voltam a produzir efeitos

perniciosos, inspirados no passado e sob a pretensa ação de levar Pra frente, o Brasil, ainda que indubitavelmente andando para trás.

Bibliografia

- AGUIAR, Marcos Alexandre de. “Análise do filme O ano em que meus pais saíram de férias (2006)” in *Anais XXVIII Simpósio Nacional de História*, Florianópolis, Anpuh, 2015. https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548945020_f616c31bbbd74cfd142756f0133ab08a.pdf [04/09/2019].
- ARBEX JR., José. Rede Globo: Teledramaturgia e poder sob a ditadura. *Nhegatu*, São Paulo, 2 (3), 2015. (pp. 1-19).
- BACZKO, Bronislaw. “A imaginação social”. In: Leach, Edmund *et al.* *Anthropos-Homem*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985. (pp. 296-332).
- BARROS, José D’Assunção. “Cinema e história – as funções do cinema como agente, fonte e representação da história”. *Ler História*, Instituto Universitário de Lisboa, 52, 2007. (pp. 127-159). <https://journals.openedition.org/lerhistoria/2547> [consulta 04/09/2019].
- BOVO, José Muravi. “A UNESP e a ditadura-civil militar: depoimento” in Valle, Maria Ribeiro do (org.) *1964-2014: golpe militar, história, memória e direitos humanos*. São Paulo, Cultura Acadêmica, 2014. (pp. 127-136).
- BRAGGIO, Ana Karine, FIUZA – Alexandre Felipe, DEBIAZI – Marcia MAGALHÃES. “Educação e ditaduras: a memória traumática nos filmes Machuca e La lengua de las mariposas”. *Educação Unisinos*, São Leopoldo, 18 (2), 2014. (pp. 193-201).
- CAPELATO, Maria Helena Rolim. *Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo*. Campinas, Papirus, 1998.
- CARVALHO, Marcel Fonseca. *O cinema como fonte de pesquisa na educação escolar: uma análise da ditadura militar brasileira*. Dissertação de Mestrado em Educação, Universidade Estadual de Maringá, 2009.
- CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 2000.
- COSTELLA, Antonio. Verbete Lei de Imprensa. In: ABREU, Alzira Alves (et. al.). *Dicionário histórico-biográfico brasileiro pós-30*. Rio de Janeiro, FGV/CPDOC, 2001. (pp. 3056-3058).
- DUBY, Georges. *Idade Média. Idade dos Homens: do amor e outros ensaios*. 3ª ed. São Paulo, Cia. das Letras, 1998.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 2ª ed. São Paulo, Edusp, 1995.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.
- FINO, Patrícia – Helio, HINTZE. “Jogada de Médici: o uso da loteria esportiva pelo regime militar brasileiro”. *Rua*, 2 (23), 2017. (pp. 267-289).

- GUEDES, Wallace Andrioli. "Roberto Farias e a lógica do duplo-pensar no caso da censura ao filme *Pra frente, Brasil*". *Topoi*, Rio de Janeiro, 15 (28), 2014. (pp. 187-208).
- GALPERIN, Cláudio - MANTOVANI, Bráulio - MUylaert, Anna - HAMBURGER, Cao. *Roteiro de O Ano em Que Meus Pais Saíram de Férias*. São Paulo, Imprensa Oficial, 2008.
<http://aplauso.imprensaoficial.com.br/edicoes/12.0.813.445/12.0.813.445.pdf> [consulta 04/09/2019].
- HOGAN, Erin K. *The two cines con niños: genre and the child's protagonist in over fifty years of Spanish film (1955-2010)*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2018.
- INFORME EMBAIXADA norte-americana, Arquivo Nacional de Brasília, datado de 11.08.1971, Código de Referência: BRRJANRIO CNV.0.RCE.00092000538201527/81.
http://sian.an.gov.br/sianex/Consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=1316410&v_aba=1 [consulta 23/09/2019].
- INFORME CONFIDENCIAL Filme "Prá Frente Brasil", Arquivo Nacional de Brasília, datado de 30 de abril de 1982, Código de Referência: BR.AN.RIO.TT.O.MCP.AVU.644.
http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_rjanrio_tt/0/mcp/avu/0644/br_rjanrio_tt_0_mcp_avu_0644.pdf [consulta 23/09/2019].
- INFORME CONFIDENCIAL Filme de Roberto Faria, Arquivo Nacional de Brasília, datado de 24 de março de 1982, Código de Referência: BR.AN.RIO.TT.O.MCP.AVU.626.
http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_rjanrio_tt/0/mcp/avu/0626/br_rjanrio_tt_0_mcp_avu_0626.pdf [consulta 23/09/2019].
- LOSNAK, Celso José. "Pra Frente Brasil: cinema, política e memória" in *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História*. São Paulo Anpuh, 2011. (pp. 1-17).
http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300661807_ARQUIVO_PraFrenteBrasilcinemapoliticaememoria.pdf [consulta 04/09/2019].
- REIS, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedades*. 3ª ed. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005.
- SETEMY, Adrianna Cristina Lopes. "Vigilantes da moral e dos bons costumes: condições sociais e culturais para a estruturação política da censura durante a ditadura militar". *Topoi*, Rio de Janeiro, 19 (37), 2018. (pp. 171-197).
- THIOLENT, Michel (org.). *Crítica metodológica, investigação social & enquête operária*. São Paulo, Polis, 1987.
- TOLEDO, Caio Navarro de. "Teses revisionistas sobre 1964: democracia e golpismo" in Valle, Maria Ribeiro do (org.). *1964-2014: golpe militar, história, memória e direitos humanos*. São Paulo, Cultura Acadêmica, 2014. (pp. 27-39).

VIDEIRA, Antonio Augusto Passos. "Ernst W. Hamburger (1933-2018): física com atitude e generosidade." *CBPF News* - Núcleo de Comunicação Social do Centro Brasileiro de Pesquisas Físicas, Rio de Janeiro, 2008. <https://portal.cbpf.br/pt-br/cbpf-news/ernst-w-hamburger-1933-2018-fisica-com-atitude-e-generosidade-2> [consulta 04/09/2019].

Filmografia

O ANO em que Meus Pais Saíram de Férias. Direção: Cao Hamburger. Brasil, 2006, COR, 105 min.

PRA FRENTE, Brasil. Direção: Roberto Farias. Brasil, 1982, COR, 110 min.

Alexandre Felipe Fiuza

Graduado em História (UFPB), Mestre em Educação (UNICAMP), Doutor em História (UNESP/Assis), Pós-Doutor em História Contemporânea pela Universidade Autônoma de Madrid e pela Universidade Complutense de Madrid (ambos com bolsa Capes). É docente do Colegiado de Pedagogia e da Pós-Graduação em Educação da UNIOESTE.

Contato: alefiuza@terra.com.br

Dhyovana Guerra

Doutoranda em Educação, Mestre em Educação (2020) e Graduada em Pedagogia (2018) pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), Campus de Cascavel. Pesquisadora no Grupo de Estudos e Pesquisas em Política Educacional e Social – GEPPES.

Contato: dhyovanaguerra@hotmail.com

Fábio Alexandre da Silva

Doutorando em História pela Universidade Federal de Pelotas - UFPel (2020-2023), Mestre em Educação (2020) pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), Licenciado em História (2017) pela Universidade Norte do Paraná.

Contato: fabioxandy@hotmail.com

Recebido: 19/11/2019

Aceito: 06/05/2020