

**O cinema político na ditadura militar brasileira: as representações dos  
“anos de chumbo” no filme *Pra Frente, Brasil* (1982)**

*The political cinema in the Brazilian military dictatorship: the representations of the  
"years of lead" in the movie Go Ahead, Brazil! (1982)*

**Wagner Pinheiro Pereira**

Universidade Federal do Rio de Janeiro

wagnerpphistory@gmail.com

**Resumo:** O presente artigo pretende realizar uma análise das representações da natureza repressiva e autoritária do regime militar brasileiro em sua fase de maior recrudescimento político, sob a égide do governo do general Emílio Garrastazu Médici (1969-1974), apresentada no filme *Pra Frente, Brasil* (1982).

**Palavras-Chave:** Cinema; Ditadura Militar Brasileira; Pra Frente, Brasil.

**Abstract:** This article intends to undertake an analysis of the representations of repressive and authoritarian nature of Brazilian military regime in its phase of greater political resurgence, under the aegis of General Emilio Medici Garrastazu government (1969-1974), presented in the movie *Pra Frente, Brasil* [Go Ahead, Brazil!] (1982).

**Keywords:** Cinema; Brazilian Military Dictatorship; Go Ahead, Brazil!

## ***Pra Frente, Brasil*: cinema e política na ditadura militar brasileira**

“Viver é participar politicamente. E um dos temas de *Pra Frente, Brasil* é demonstrar justamente que as pessoas que se julgam apolíticas, na verdade não são. Todo mundo é político. Não adianta dizer ‘eu não participo, eu não sou, eu não faço...’. provavelmente as pessoas confundem política partidária com política. Nunca fiz, não participei de movimento, não pertenço a partido político, mas penso politicamente a vida inteira”<sup>1</sup>.

Roberto Farias

O filme *Pra Frente, Brasil* (1982), dirigido por Roberto Farias, ganhou notoriedade por ser considerado como a primeira produção cinematográfica brasileira a abordar, ainda sob a vigência do último governo do regime militar<sup>2</sup>, presidido pelo general João Baptista de Oliveira Figueiredo (1979-1985), de forma direta e explícita, temas como a tortura e o assassinato perpetrados contra presos políticos, a figura dos “desaparecidos políticos” e a natureza repressiva e autoritária do regime militar brasileiro em sua fase de maior recrudescimento político, sob a égide do governo do General Emílio Garrastazu Médici (1969-1974). Além disso, a série de dificuldades enfrentadas para a obtenção de sua liberação para a exibição comercial comprovou o risco de testar a real extensão do caráter limitado da abertura política democrática do início dos anos 1980, no campo artístico-cultural, e mostrou a persistência de atuação dos órgãos de censura<sup>3</sup>.

Segundo a socióloga Caroline Gomes Leme, essa reputação foi consolidada inclusive pela imprensa da época que destacou o fato de *Pra Frente, Brasil* ser o pioneiro na abordagem dos “anos de chumbo”, considerando-o “o primeiro filme da abertura”, ou mais especificamente, “o primeiro filme brasileiro a mostrar a tortura e o assassinato de um preso político”<sup>4</sup>. Visão que também, ainda segundo a socióloga, foi

<sup>1</sup> SCHILD, Susana. *Pra Frente, Brasil*, de Roberto Farias: Quando ninguém segura a violência. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21/03/1982, Caderno B, p.4.

<sup>2</sup> Até a década de 1990 existia um amplo consenso na historiografia brasileira em relação ao caráter do golpe e do regime implantado em 1964. Poucos especialistas questionavam que houve um golpe militar e que este, por sua vez, implantara uma ditadura militar no país. Por sua vez, a partir da década de 2000, os termos “golpe civil-militar” e “ditadura civil-militar” ganharam ares de “renovação conceitual” para o entendimento do regime ditatorial implantado no Brasil em 1964 e que durou até 1985. Contudo, é importante sublinhar que apesar de ter havido realmente, tanto no golpe quanto durante a ditadura, o apoio de segmentos importantes da sociedade brasileira – tais como os grandes proprietários rurais, uma grande parcela da classe média urbana (que na época girava em torno de 35% da população total do país) e do setor conservador e anticomunista da Igreja Católica (na época, majoritário dentro da Igreja e responsável pela realização da Marcha da Família com Deus pela Liberdade, em 19 de abril de 1964), grande parcela da população na época manteve-se quase sempre inerte e distanciada da política nacional. Nesse sentido, compartilho das considerações do historiador Marcos Napolitano, que afirma: “Defendo a interpretação de que em 1964 houve um golpe de Estado, e que este foi resultado de uma ampla coalização civil-militar, conservadora e antirreformista, cujas origens estão muito além das reações aos eventuais erros e acertos de Jango. O golpe foi o resultado de uma profunda divisão na sociedade brasileira, marcada pelo embate de projetos distintos de país, os quais faziam leituras diferenciadas do que deveria ser o processo de modernização e de reformas sociais. [...] Entretanto, não endosso a visão de que o regime político subsequente tenha sido uma ‘ditadura civil-militar’ ainda que tenha tido entre os seus sócios e beneficiários amplos setores sociais que vinham de fora da caserna, pois os militares sempre se mantiveram no centro decisório do poder. [...] em nenhum momento o regime militar é visto como isolado da sociedade brasileira, mantendo-se no poder apenas pela força e pela coerção. Trata-se de um regime complexo, muitas vezes aparentemente contraditório em suas políticas, que mobilizou vários tipos e graus de tutela autoritária sobre o corpo político e social, articulando um grande aparato legal-burocrático para institucionalizar-se, aliado à violência policial-militar mais direta”. Cf. NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014, pp.09-12.

<sup>3</sup> Ver MIGUEL, Neliane Ferreira. *Do “milagre” à “abertura”: aspectos do regime militar revisitados através de uma análise do filme Pra Frente, Brasil*. Dissertação de Mestrado em História. Universidade Federal de Uberlândia, 2007, p. 10; BATALHA, Claudio H. M. *Pra frente, Brasil: o retorno do cinema político*. In: SOARES, Mariza de Carvalho & FERREIRA, Jorge (orgs.). *A história vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 138; SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Terceiro Nome/Editora SENAC São Paulo, 1999, p. 237; LEME, Caroline Gomes. *Ditadura em imagem e som. Trinta anos de produções cinematográficas sobre o regime militar brasileiro*. São Paulo: Editora Unesp, 2013, p. 10.

<sup>4</sup> LEME, Op. cit., p. 11.

corroborada pela interdição impetrada pela Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) do Departamento de Polícia Federal, em sua fase de recrudescimento sob a direção de Solange Maria Teixeira Hernandes, transformando, assim, *Pra Frente, Brasil* no primeiro filme da abertura a abordar o período da ditadura militar e a trabalhar a questão da repressão política<sup>5</sup>.

O retrato dos “anos de chumbo” feito por Roberto Farias tinha o objetivo de denunciar a repressão e a violência perpetradas aos “opositores do regime” (especialmente os grupos militantes de esquerda) nos porões clandestinos da ditadura, mostrar a instrumentalização política do futebol, a apropriação da vitória da seleção brasileira para alavancar a popularidade da ditadura, enquanto a sociedade brasileira aparece como alienada e manipulada pelos seus governantes, muito mais preocupada com os jogos da Copa do Mundo do que com a realidade política do país e, finalmente, alertar sobre o perigo de que qualquer cidadão comum, mesmo o apolítico e o omissor, poderia tornar-se mais uma vítima do regime militar<sup>6</sup>.

Neste aspecto, o filme *Pra Frente, Brasil* constitui uma privilegiada fonte histórica por apresentar um mapeamento dos variados grupos e dinâmicas sociais da época e por congregar vários aspectos representativos do regime militar. No filme encontramos as figuras do cidadão comum, conivente com a ditadura; do indivíduo indiferente ou omissor; da polícia arbitrária a serviço do regime; do militante da esquerda armada; dos grupos paramilitares clandestinos; do empresariado subserviente aos militares e financiador ilegal da repressão; e do agente americano que ensina práticas de tortura; assim como o filme desvenda o papel dos centros clandestinos de repressão, o poder de sedução da propaganda otimista e ufanista do regime, o autoritarismo da censura e do controle da opinião pública e do medo das pessoas comuns diante da onipresença do Estado militar brasileiro, em seu período de maior recrudescimento político.

O filme *Pra Frente, Brasil* permite, portanto, compreender melhor a arquitetura social do regime autoritário, ao apontar alguns dos aspectos que possibilitaram a construção da legitimidade, do consenso e do consentimento durante a ditadura militar brasileira. Assim como apontado pelos novos trabalhos historiográficos sobre a ditadura militar, a análise – interna e externa – do filme também nos leva a perceber que

---

<sup>5</sup> LEME, *Op. cit.*, p. 11. No entanto, a socióloga Caroline Gomes Leme aponta que foram esquecidos pela historiografia dois filmes realmente precursores na abordagem do período ditatorial e da repressão política: *E agora, José? Tortura do Sexo* (dir. Ody Fraga, 1979) e *Paula – A história de uma subversiva* (dir. Francisco Ramalho Júnior, 1979). O primeiro, uma produção do chamado Cinema da “Boca do Lixo” paulistano, responsável por filmes calcados na fórmula “erotismo + produção barata + título apelativo + divulgação em mídias populares” (cf. ABREU, Nuno César. *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006, p. 118), apresenta a história de um administrador de empresas, José Zurin, que, devido a um encontro com um amigo militante político, é preso e torturado por agentes da repressão sob a acusação de envolvimento com organizações “subversivas”. Não tendo na realidade qualquer envolvimento político, José nada pode revelar e morre sob tortura. Já o segundo, uma produção da Embrafilme, tem a sua trama ambientada no final dos anos 1970, quando o retorno de uma exilada política ao Brasil faz com que Marco Antônio, um arquiteto outrora ligado ao Partido Comunista, recorde de seu passado de lutas contra o regime militar. Por ironia do destino, quando sua filha de 15 anos é sequestrada, ele é obrigado a pedir ajuda ao antigo delegado do Departamento de Ordem Política e Social (Dops) e atual chefe da Divisão de Tóxicos, justamente a pessoa responsável pela tortura de sua namorada, para investigar o caso. O reencontro com o delegado suscita em Marco Antônio lembranças de dez anos atrás, quando foi preso em decorrência de envolvimento com a militante da esquerda armada, Paula. Cf. LEME, *Op. cit.*, pp. 11-12 e 21.

<sup>6</sup> O cineasta Roberto Farias declararia anos depois da produção de *Pra Frente, Brasil* que: “O filme procura uma comunicação eficiente. Conta uma história policial para atingir a maioria das pessoas e fazê-las entenderem que havia uma força misteriosa que se escondia na sombra, mas que era capaz de prender uma pessoa comum que não era subversiva, apolítica, e torturá-la até a morte. Eu queria que o público se colocasse no lugar dela, queria que os que se diziam ‘apolíticos’ se questionassem e percebessem que aquilo podia estar acontecendo com eles”. FARIAS, Roberto. *Embrafilme, Pra Frente Brasil! E algumas questões*. In: SIMIS, Anita (Org.). *Cinema e televisão durante a ditadura militar: depoimentos e reflexões*. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2005, pp. 11-25.

os regimes autoritários e as ditaduras não são mais compreendidos a partir da manipulação, da infantilização e da vitimização das *massas*, incapazes de fazer escolhas; nem exclusivamente em função da repressão, do medo, da ausência de ação ou pressão popular; tampouco como regimes fechados. Ao contrário, busca entender como se constroem consensos e consentimentos, como se estabelecem relações entre Estado e sociedade. Nessa perspectiva, acredita-se que, uma vez gestadas no interior das sociedades, as ditaduras não lhes são estranhas.<sup>7</sup>

Cabe salientar, ainda, a relevância histórica adquirida por esse filme na atualidade, pois, segundo aponta a socióloga Caroline Gomes Leme,

*Pra Frente, Brasil, O que é isso, companheiro?* e *Lamarca* são os filmes que se mostram inscritos com mais força nessa “tradição [seletiva]”, são sobretudo eles os filmes sobre a ditadura militar. A eles foram dedicados diversos trabalhos acadêmicos, são sempre lembrados em mostras cinematográficas ou em reportagens relacionadas aos filmes que tematizam a ditadura militar e são referência para críticos de cinema em suas apreciações de outros filmes sobre o tema. Presume-se que sejam eles também – esta é uma questão interessante para investigação – os filmes mais recorrentemente utilizados por professores quando o objetivo é agregar um recurso audiovisual a aulas sobre o regime militar.<sup>8</sup>

Reza a lenda que *Pra frente, Brasil* teria sido inspirado em um incidente verídico, vivido pelo irmão do cineasta e protagonista do filme, Reginaldo Faria. Ele foi preso e interrogado numa sala escura do Aeroporto do Galeão depois de cochichar de brincadeira que “portava uma arma” para uma mulher na fila de embarque do aeroporto. Desse incidente, nasceu o argumento *Sala Escura*, escrito por Reginaldo Faria e Paulo Mendonça e transformado no roteiro do longa-metragem *Pra Frente, Brasil* pelo seu irmão, Roberto Farias ao longo do ano de 1980<sup>9</sup>.

Para converter essas impressões gerais de um cidadão comum e assustado em roteiro de um filme, Roberto Farias precisou ler da Lei de Segurança Nacional às memórias de terroristas, como *O Que É Isso, Companheiro?*, de Fernando Gabeira, e *Os Carbonários*, de Alfredo Sirkis. O resultado – involuntário, segundo Roberto Farias, – é que todas as semelhanças no filme com pessoas vivas e mortas são mais do que mera coincidência<sup>10</sup>.

Outro paralelo verídico ocorrido relaciona-se ao fato de o ator Carlos Zara quase ter recusado interpretar o papel do torturador Dr. Barreto por ter tido seu irmão, Ricardo Zaratini, militante da organização terrorista Vanguarda Popular Revolucionária, preso e torturado em 1969. “Ele simplesmente evaporou”, contou Carlos Zara:

Depois de dez dias de procura, por inúmeras delegacias e quartéis, inclusive o DOPS, eu o descobri. Mas antes de falar com ele, tive de esperar mais de uma hora porque os delegados estavam todos assistindo ao jogo Brasil x Paraguai, pelas eliminatórias da Copa.

No filme, também, os policiais param quando o time do Brasil entra em campo. “Eu quis recusar o personagem”, explicou Zara, “não porque fosse ruim. Ele é ótimo. Mas eu tinha a certeza de que me provocaria um certo mal-estar”.<sup>11</sup>

Já a morte do empresário Geraldo Braulen (Paulo Porto), que financiava um grupo paramilitar contra a subversão, remete ao fuzilamento, em 15 de abril de 1971, em São Paulo, do industrial Henning Albert

<sup>7</sup> ROLLENBERG, Denise; QUADRAT, Samantha Viz. *A construção social dos regimes autoritários. Legitimidade, consenso e consentimento no século XX. Brasil e América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, pp. 27-28.

<sup>8</sup> LEME, Caroline Gomes. *Ditadura em imagem e som. Trinta anos de produções cinematográficas sobre o regime militar brasileiro*. São Paulo: Editora Unesp, 2013, p. 238. Acredito que a esta lista será acrescentado posteriormente o filme *Zuzu Angel* (dir. Sérgio Rezende, 2006).

<sup>9</sup> Informações extraídas de Um murro na memória. *Revista Veja*, São Paulo, 31/3/1982, p. 73.

<sup>10</sup> Idem, pp.74-75.

<sup>11</sup> Idem, p. 75.

Boilesen, acusado de ser o mecenas da Operação Bandeirantes, que arrecadava, entre empresários, contribuições em dinheiro para o Destacamento de Operações de Informações – Coordenação de Defesa Interna (DOI-CODI) paulista. Todavia, Roberto Farias se permitiu uma licença poética: dissociar inteiramente, em seu roteiro, a máquina da tortura do aparelho do Estado, apresentando um aparelho de repressão clandestino que funciona como uma entidade privada, financiado por empresários e sem qualquer ligação com os órgãos de segurança do Estado. Fora isso, foi muito exato. Tortura-se, no filme, numa fazenda abandonada junto a uma grande cidade – pois se ouve o ruído de aviões a jato decolando durante o martírio de Jofre Godoi da Fonseca (Reginaldo Faria). Torturava-se, realmente, na Fazenda 31 de Março, sede de um certo “Braço Clandestino da Repressão”, na periferia de São Paulo. Ali, em 1970, o delegado Sérgio Fleury interrogou Joaquim Câmara Ferreira – o dirigente da Aliança Libertadora Nacional.<sup>12</sup>

Além disso, conforme já apontado, a trama de *Pra Frente, Brasil* é similar à do filme erótico *E agora, José? Tortura do Sexo* (dir. Ody Fraga, 1979), clássico do *Cinema Marginal* ou o *Cinema da Boca do Lixo*<sup>13</sup> paulistano. Como observa Caroline Gomes Leme, tanto José Zurin (Arlindo Barreto), quanto Jofre Godoi da Fonseca (Reginaldo Faria) são homens da classe média, “apolíticos”, “acidentalmente” ligados a personagens militantes de esquerda e, em consequência disso, torturados até a morte para revelar o que não sabem.<sup>14</sup> Enquanto *Pra Frente, Brasil* pretende realizar uma denúncia dos horrores vividos durante a ditadura militar – e acaba sendo reprodutor da “teoria dos dois demônios”, a qual defende que tanto a direita quanto a esquerda estavam erradas –, o filme *E agora, José? Tortura do Sexo* tenta se equilibrar entre o engajamento e o escárnio, embora acabe perdendo-se nos vícios do gênero e da época, como o niilismo decadente, a obsessão pelo erotismo misógino, a nudez feminina e cenas fortes de abuso sexual.

Vale destacar, no entanto, a importância de *E agora, José? Tortura do Sexo* nas representações imagéticas da violência e da tortura física, pois, conforme analisa Caroline Gomes Leme, este filme

apresentou cenas bastante contundentes de tortura a presos políticos. José foi continua e severamente espancado, pendurado nu no pau de arara, recebeu pontapés, “telefones” [tapas desferidos simultaneamente contra os dois ouvidos] e golpes desferidos com um pedaço de madeira. As mulheres detidas por

<sup>12</sup> Informações extraídas de Um muro na memória. *Revista Veja*, São Paulo, 31/3/1982, p.75.

<sup>13</sup> Antonio Moreno, no livro *Cinema brasileiro: história e relações com o Estado*, aponta que “o chamado Cinema Marginal ou udigrudi, conforme dizia Glauber Rocha em alusão ao movimento Underground americano, tomou corpo no Brasil a partir de 1967, com o filme *A Margem*, de Ozualdo Candeias, premiado como melhor filme pelo INC [Instituto Nacional de Cinema], no mesmo ano, quando também estava concorrendo *Terra em Transe*, de Glauber. Os personagens do Cinema Marginal – ou Cinema Experimental, como tem sido identificado – viviam todos à margem da sociedade, sem emprego, sem ter participação nos bens, o que os aproximava da ideologia dos hippies dos anos 60, identificação que ocorre nos filmes. Além disso, os cineastas se propunham a um tipo de produção marginal, chegando, a princípio, a não ser interessante a exibição do filme no “mercado viciado”, ou seja, no mercado comercial; contava-se sempre com poucos recursos para a realização, o que exigia produção barata. Mas isto refletia-se, imediatamente, na ‘qualidade’ técnica do filme, no uso de inúmeros planos-sequências que, entre outras coisas, dispensavam o desembolso de dinheiro para a montagem. Os filmes eram repletos de personagens sem objetivo na vida; a esta, como ao próprio filme, não interessavam soluções. O amanhã não interessava. Não interessava ‘nem Bem nem Mal’. [...] Embora tenha durado somente três anos, extinguindo-se, corroído pela censura, pelo mercado exibidor, e, sobretudo, pelos temas e personagens... [...] A geração do Cinema Marginal desperta, ataca o Cinema Novo, acusando-o de paternalista, elitista e aristocrático. Os filmes destacavam o suicídio, personagens frágeis, prostitutas, marginais de fato, do tipo que vive para perturbar o status quo. Tudo filmado de forma agressiva, buscando de propósito o mau gosto, angulações impróprias e deformadas, sem grandes preocupações com as regras da cinematografia mundial. Na grande maioria, os filmes não tinham discurso algum, acabavam de modo desordenado, sem suscitar reflexões ou questionamentos e sem, ao menos, a preocupação de se voltar sobre si mesmos, depois de mostrar uma série de atos inconsequentes como assassinatos, roubos, conversas vazias, personagens que se locomoviam de um espaço a outro, se razão, ou simplesmente sem rumo, sem finalidade de vida ou de existência. [...] Também chamado ‘Cinema da Boca do Lixo’, o gênero foi apontado por muitos como sendo apenas uma ruptura com o Cinema Novo, ou um seu prolongamento. Aliás, segundo Glauber Rocha, esse tipo de manifestação só encontrou espaço porque o Cinema Novo lhe abriu o caminho”. MORENO, Antonio. *Cinema brasileiro: história e relações com o Estado*. Niterói: EDUFF; Goiânia: CEGRAF/UFG, 1994, pp. 204-205.

<sup>14</sup> LEME, *Op. cit.*, pp. 11-12.

envolvimento com ele foram agredidas com socos e pontapés, violentadas sexualmente, submetidas a choques elétricos; uma delas sofreu queimaduras de cigarros nas nádegas, e foram ainda cogitadas a chutá-lo. Ao final José não resiste e morre.<sup>15</sup>

É notória, também, a associação de *Pra Frente, Brasil* a tantos outros filmes políticos<sup>16</sup>, em especial ao filme *Missing – Desaparecido: Um Grande Mistério* (1982), do diretor grego Constantin Costa-Gravas, que denunciava a tortura, a violência e a repressão perpetradas sob a égide da ditadura do general Augusto Pinochet, no Chile.<sup>17</sup> No entanto, Roberto Farias sempre repudiou a comparação, dizendo em entrevista à Revista *Veja*, de 16 de fevereiro de 1983:

FARIAS – Não gosto da comparação. Para começar o Costa-Gavras é um grego que faz filmes sem maiores incômodos – ele sempre fala de um país onde não está. Vive na França e conta casos que ocorreram no Chile, na Grécia, na Checoslováquia ou num passado mais distante. Para mim, faz uma espécie de cafetinização das esquerdas. Comigo é diferente. Sou um brasileiro que não pretende abandonar seu país e que filmou fatos que se passam aqui. Se meu projeto fosse mudar-me para o Quartier Latin, em Paris, poderia fazer um filme mais contundente.

VEJA – O que seria um filme mais contundente que *Pra Frente, Brasil*?

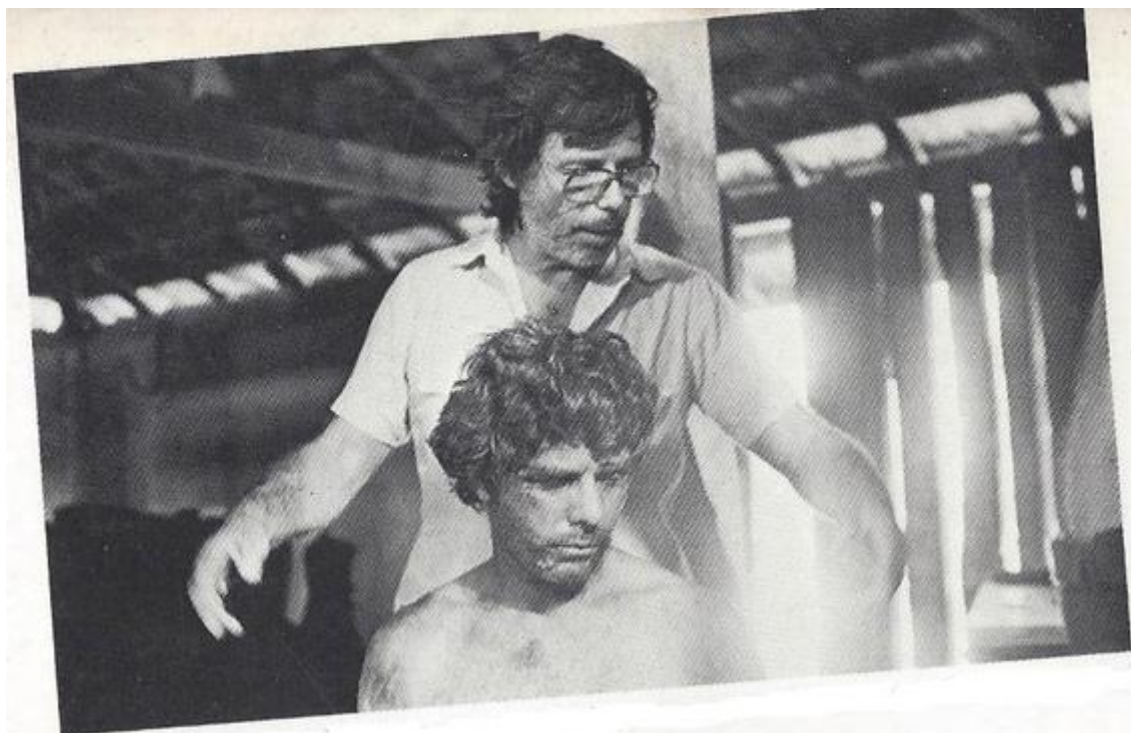
FARIAS – Se eu tivesse feito um filme onde a repressão não fosse absolutamente clandestina, ele seria bem mais emblemático. Mesmo que me baseasse em fatos e pessoas reais, conhecidos e divulgados pelos jornais, colocando nomes e vestindo a roupa certa em cada um, a amolação seria bem maior do que a que estava disposto a enfrentar. Não faria isso. Não tenho vocação para exilado.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Ibidem, p. 40.

<sup>16</sup> O crítico de cinema, Rubens Ewald Filho, apontou na época da liberação de *Pra Frente, Brasil* a importância histórica do filme e teceu comparações com as produções cinematográficas de Costa-Gavras: “Se ele [*Pra Frente, Brasil*] foi liberado agora, isso parece um promissor sintoma de que o governo deu menos importância ao resultado desfavorável das eleições de novembro do que se podia esperar. E o que é melhor: demonstra uma confiança de que a nossa precária democracia é perfeitamente capaz de absorver um filme de denúncia. Principalmente de fatos que ninguém mais nega ou pode afirmar desconhecer. ‘Pra Frente, Brasil’ foi atacado pelas alas mais radicais da esquerda porque nunca chegou a acusar os militares como os culpados pela repressão pós-1968. Na verdade, quem age são organizações paramilitares, financiadas por industriais. É claro que se deve supor uma conivência. Mas a denúncia nunca é aberta. Farias fez um filme na linha de thriller de ação e suspense de Costa-Gavras, até mesmo com semelhanças fortes com ‘Desaparecido’. Tudo o que o filme mostra já foi discutido antes em peças de teatro ou livro. Mas, realizando um filme basicamente policial, Farias consegue manter a atenção do público. O irônico, como sempre, é que, graças à proibição, ele será sem dúvida um grande sucesso de bilheteria. Muito maior do que o previsto. Assim, mais uma vez a censura funciona como a melhor agente de imprensa que alguém pode desejar”. EWALD FILHO, Rubens. Um fato positivo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 16/12/1982, p. 34 [grifo nosso].

<sup>17</sup> A trama do filme centra-se na história do jornalista americano Charles Horman, que vivia com a sua esposa Beth em Santiago, no Chile, durante o governo da Unidade Popular de Salvador Allende (1970-1973). Atuando como tradutor de artigos dos jornais americanos *The New York Times* e *The Washington Post* para serem publicados num periódico chileno que passou a ser considerado como “subversivo” após o golpe de Estado de 11 de setembro de 1973, que levou o general Augusto Pinochet ao poder e instaurou a ditadura militar no Chile que durou 17 anos. Durante o golpe de Estado, Charles acaba sendo levado para interrogatório e não regressa mais para a casa. Em virtude do seu desaparecimento, seu pai, vindo dos Estados Unidos da América, e sua esposa procuram reconstituir os últimos passos de Charles antes de seu desaparecimento, assim como tentam obter a ajuda de órgãos governamentais americanos e chilenos, que acabam por criar ainda mais obstáculos para descobrir o paradeiro de Charles. Em virtude disso, Ed, o pai de Charles, que até então era alienado sobre questões da política externa dos Estados Unidos em relação à América Latina, começa a se dar conta de que existem fortes indícios de que o governo americano contribuiu para a realização do golpe de Estado de Pinochet e, dessa forma, consequentemente, para o desaparecimento de seu único filho. No fim, Ed e Beth descobrem a dura realidade: Charles havia sido assassinado no Estádio Nacional e enterrado numa parede, um procedimento rotineiro da repressão chilena para esconder os corpos dos torturados. Revoltado, Ed tenta inutilmente processar Henry Kissinger, então Secretário de Estado dos Estados Unidos da América, conselheiro político e confidente do presidente Richard Nixon (1969-1974).

<sup>18</sup> LEITE, Paulo Moreira. O cinema da coragem: entrevista com Roberto Farias. *Revista Veja*, São Paulo, 16/02/1983, p. 4.



O cineasta Roberto Farias (atrás) dirige Reginaldo Faria: Cena no barracão de interrogatórios.

*Pra Frente, Brasil* contou com um orçamento de Cr\$ 35 milhões – dos quais Cr\$ 20 milhões foram financiados pelo próprio governo através de recursos da estatal Embrafilme, responsável pela sua co-produção (em parceria com as Produções Cinematográficas R. F. Farias Ltda.) e distribuição –, o que lhe proporcionou um aprimoramento na qualidade técnica e a seleção de um elenco estelar de atores televisivos consagrados pelo grande público espectador, como Reginaldo Faria, Antônio Fagundes, Natália do Valle, Elizabeth Savalla, Carlos Zara e Cláudio Marzo. Outro aspecto a ser destacado foi a escolha de Roberto Farias em tratar dessa delicada temática pelo viés de um “cinema espetáculo”, numa narrativa cronológica, didática e realista, mesclando elementos de aventura policial e de drama familiar para prender a atenção do espectador durante o desenrolar da trama.<sup>19</sup>

À época do lançamento de *Pra Frente, Brasil*, o espaço de resistência cultural que o cinema oferecia perdera peso, a oposição já assumira a forma de organizações políticas e ganhara as ruas, o conteúdo do filme tampouco trazia revelações que já

<sup>19</sup> Segundo conta a matéria “Um murro na memória”, publicada pela revista *Veja*, de 31/3/1982, pp.73-74: “No Rio de Janeiro e em São Paulo, projeções para jornalistas, políticos, como o ministro Severo Gomes, e gente de cinema, em salas especiais, deixam prever que, prendendo-o ou liberando-o, a Censura não se livrará tão facilmente de seu impacto. Uma espectadora teve uma crise de choro, na última terça-feira, quando o filme foi mostrado no auditório de uma distribuidora carioca – chocada em encontrar na tela, reencarnado pelo ator Carlos Zara, o delegado Sérgio Fleury, que morreu num acidente de barco em 1979. Outra sessão, na sala do hotel Méridien, reservada a cineastas, inspirou um debate que começou às 11 horas da noite e acabou às 5 da manhã. Houve, nessa discussão, uma só voz dissonante do coro de elogios mais ou menos entusiásticos à obra de Roberto Farias. Ruy Guerra, que por sinal é autor de uma das peças mais herméticas do cinema brasileiro de tema político: ‘Os Deuses e os Mortos’, considerou superficiais e esquemáticos todos os personagens do filme. A começar pelo torturado Jofre, a vítima do engano de um organismo paramilitar de combate à subversão, encarnado pelo ator Reginaldo Faria [...] Não é por acaso que um personagem fecundado diretamente pela realidade tenha parecido tão irreal a Ruy Guerra. Jofre, como as outras figuras de *Pra Frente, Brasil*, não sofrem dos ataques retóricos de encenação existencial e dos dilaceramentos ideológicos que, na escola clássica do cinema político brasileiro brotada do cinema novo, eram considerados indispensáveis à caracterização dos personagens. [...] A novidade de ‘*Pra Frente Brasil*’ é que, embora o diretor Roberto Farias defenda com unhas e dentes que se trata de obra de ficção, a história não se desprende daquilo que efetivamente acontecia, ou podia acontecer, no Brasil da época – o tempo em que o país tinha dois andares: no de cima, festejava-se a conquista pela Seleção da Taça Jules Rimet e a prosperidade econômica do governo Médici; no porão, reinava a mais dura violência policial. Como o Jofre, do filme, cidadãos da vida real também podiam tropeçar acidentalmente nas bordas do Brasil do milagre [econômico] e cair nos subterrâneos da tortura”.

não tivessem sido publicadas, mas a novidade era o meio para tratar da denúncia da tortura e do desaparecimento político, capaz de atingir um público muito mais amplo do que aquele alcançado pelas denúncias da oposição ou pela imprensa escrita. O filme não é em termos cinematográficos revolucionário, longe disso, e muito menos em termos políticos. Adotou uma fórmula consagrada e uma estética facilmente aceitável para um público mais amplo, a despeito de ainda sofrer de alguns dos males crônicos do cinema brasileira, como o som sofrível. Farias buscou realizar um filme político que se reconciliasse com o público e, nesse sentido, foi pioneiro, inaugurou a via que mais tarde seria seguida pelo *Lamarca* de Sérgio Rezende e outros. Criou um produto cultural de massa, que eventualmente – como de fato ocorreu já sob a “Nova República” – chegaria ao mais poderoso dos meios de comunicação de massa: a televisão. Além disso, o filme de Farias dificilmente deixa o espectador indiferente, tem o poderoso efeito de provocar a indignação. Por essas razões foi censurado em uma época em que a censura já estava praticamente enterrada.<sup>20</sup>

### ***Pra Frente, Brasil*: o terror do autoritarismo em cena**

“Minha maior preocupação era reconstruir o clima de uma época, a partir de personagens de ficção. O meu objetivo era fazer uma crônica que levasse todas as correntes à reflexão. [...] Se eu não conseguisse sensibilizar as pessoas, dificilmente poderia sacudi-las para que refletissem sobre o tema, o momento que o filme retrata”.<sup>21</sup>

Roberto Farias

O filme *Pra Frente, Brasil* retrata um dos momentos de maior recrudescimento político e ao mesmo tempo de otimismo ufanista da ditadura militar brasileira, sob a égide do governo do general Emílio Garrastazu Médici (1969-1974). A trama do filme é ambientada no Brasil durante a época da Copa do Mundo de Futebol de 1970, sediada no México, no espaço de tempo transcorrido entre os dias do primeiro (03 de junho de 1970) e do último (21 de junho de 1970) jogos da Seleção Brasileira.

Ao centrar-se neste momento histórico, Roberto Farias procurou demonstrar como o regime militar utilizou-se da euforia da sociedade brasileira com o tricampeonato mundial de futebol para mascarar as atrocidades e crimes cometidos pela ditadura. Assim, nos 110 minutos de duração do filme, o cineasta Roberto Farias “faz um paralelo entre o envolvimento popular com a Copa do Mundo de 1970, na qual o Brasil sagrou-se campeão, e as torturas e movimentos de contestação do regime”<sup>22</sup>.

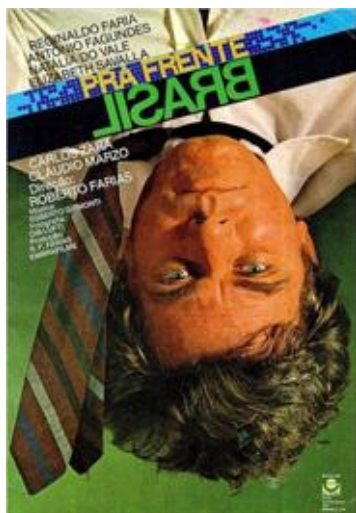
---

<sup>20</sup> BATALHA, *Op. cit.*, p. 144.

<sup>21</sup> SCHILD, *Op. cit.*, p.4.

<sup>22</sup> MELO, Victor Andrade de; ALVITO, Marcos (Orgs.). *Futebol por todo o mundo – diálogos com o cinema*. São Paulo: FGV, 2006, p. 23.





**Cartaz do filme *Pra Frente, Brasil* (1982) e foto de Pelé erguendo a Taça Jules Rimet, ao lado do presidente Médici e demais jogadores da Seleção Brasileira em comemoração a vitória do Brasil na Copa do Mundo de Futebol de 1970.**

O título do filme é uma menção direta ao hino oficial do governo Médici, em que se embalou a campanha vitoriosa da seleção brasileira na Copa do Mundo de 1970. Inclusive, o cartaz do filme traz uma ironia crítica à expressão “Pra Frente, Brasil” ao escrever “Brasil” ao contrário, de trás para frente, e com as letras em posição invertida, assim como retrata o protagonista do filme, o personagem Jofre (Reginaldo Faria), pendurado de cabeça para baixo, numa imagem que remete à cena em que ele sofre as atrocidades da sessão de tortura a que foi submetido pelo grupo paramilitar clandestino.

É precisamente nessa moldura triunfante e alegre que o filme apresenta, sem o recurso de metáforas – e sem nenhuma cena de nudez (algo realmente raro para os padrões do cinema brasileiro da época) –, a tragédia de um cidadão preso por engano, desaparecido e torturado por agentes do que à época se denominava “sistema de segurança”. Sua família se decompõe, sua esposa, Marta (Natália do Valle), é levada a uma briga desigual com delegados fanfarrões, seus amigos lhe faltam, seu país torna-se irreconhecível enquanto os gols da Seleção Brasileira relembram que a vida parecia normal fora dos porões. *Pra Frente, Brasil* envolve a plateia, devolvendo-lhe o medo, a insegurança e até mesmo o terror irradiados pelos “anos de chumbo” do governo do general Emílio Garrastazu Médici<sup>23</sup>.

Antes do início de *Pra Frente, Brasil* é apresentado o seguinte prólogo:

Esse 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.

Esse texto inicial, escrito por Roberto Farias por imposição da censura para a liberação do filme, realiza uma contextualização do cenário da trama, advertindo que os fatos ocorridos já são coisa do

<sup>23</sup> Cf. Um muro na memória. *Revista Veja*, São Paulo, 31/3/1982, p. 72. Em entrevista, Roberto Farias afirmou: “Algumas pessoas chegaram a dizer que eu fiz o filme perfeito – mas trocara de bandido. Para elas, eu deveria ter feito um filme em que, por exemplo, o guerrilheiro é morto em legítima defesa. Alguns donos de cinema também disseram que *Pra Frente, Brasil* tinha um único e grande defeito: não mostrava nenhuma grande cena de sexo. Para liberar *Pra Frente, Brasil*, eu até concordaria com alguns cortes. Embora isso fosse uma violência, eu não via outro jeito. Mas a Solange [Solange Hernandez, diretora do Serviço de Censura, responsável pela interdição do filme] não queria. Dizia que não podia haver corte, porque o problema não era uma sequência ou outra, mas o filme inteiro”. LEITE, P. M. O cinema da coragem: entrevista com Roberto Farias. *Revista Veja*, São Paulo, 16/02/1983, p. 3.

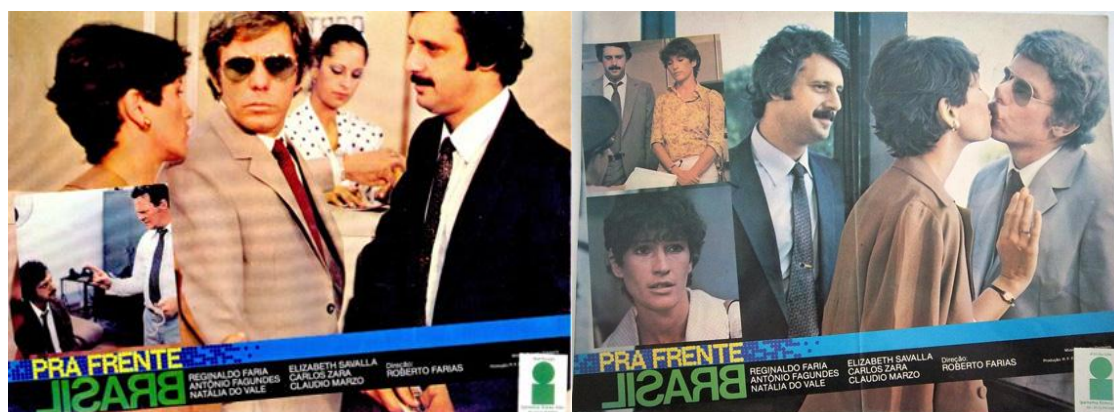
passado, “uma página virada na história” do país, deixando claro que o filme não traz nenhuma mensagem revanchista (afinal ambos os lados estavam errados) e acentuando um tom conciliatório e contrário à violência.



Sequência de abertura do filme *Pra Frente, Brasil* (1982)

A sequência de abertura do filme inicia-se com uma panorâmica dos arranha-céus da cidade de São Paulo e a partir do grito “Brasil” (em tom de locutor esportivo exaltando um gol da Seleção Brasileira), escutamos brevemente a trilha sonora instrumental da música “Pra Frente Brasil”<sup>24</sup>, a música tema da Copa do Mundo de Futebol de 1970, enquanto aparece o título do filme e abaixo o ano de 1970.

Logo em seguida, no aeroporto de São Paulo, conhecemos Jofre Godoi da Fonseca (Reginaldo Faria), um pacato e apolítico cidadão, casado com a dona de casa Marta (Natália do Valle), pai de dois filhos e amante do futebol e da cerveja com os amigos, embarcando em um voo da ponte aérea para o Rio de Janeiro após uma rápida viagem de negócios que fizera na capital paulista. Jofre representa uma classe social que repudiava qualquer tipo de envolvimento político, caracterizada pelo medo e pelo comodismo, e que, em junho de 1970, só tinha olhos para o Campeonato Mundial de Futebol no México.



Pôsteres de divulgação do filme *Pra Frente, Brasil* (1982)

Nesse mesmo voo, ele conhece Sarmento (Cláudio Marzo) e começam a conversar sobre a Copa do Mundo de Futebol de 1970. No entanto, por trás da aparência de um simples homem de negócios,

<sup>24</sup> “Pra Frente Brasil” – Composição: Miguel Gustavo: “Noventa milhões em ação/ Prá frente Brasil, do meu coração/ Todos juntos vamos prá frente Brasil/ Salve a seleção!!/ De repente é aquela corrente prá frente/ Parece que todo o Brasil deu a mão!!/ Todos ligados na mesma emoção/ Tudo é um só coração/ Todos juntos vamos prá frente Brasil!!/ Salve a seleção!!/ Todos juntos vamos prá frente Brasil!!/ Salve a seleção!!/ Gol!!/ Somos milhões em ação/ Prá frente Brasil, no meu coração/ Todos juntos vamos prá frente Brasil!!/ Salve a seleção!!/ De repente é aquela corrente prá frente/ Parece que todo o Brasil deu a mão!!/ Todos ligados na mesma emoção/ Tudo é um só coração/ Todos juntos vamos prá frente Brasil!!/ Salve a seleção!!/ Todos juntos vamos prá frente Brasil!!”.

Sarmiento era, na verdade, um comunista procurado por grupos paramilitares antissubversivos e cujo verdadeiro nome era Resende.

Ao desembarcarem no Aeroporto Santos Dumont, na capital carioca, Jofre aceita a carona de táxi oferecida por Sarmiento. No trajeto rumo ao centro do Rio de Janeiro, escutamos pelo rádio do carro, as seguintes notícias, que denotam o conturbado clima político da época:

Cardeal faz último esforço para evitar o fuzilamento de Aramburu. O ex-Presidente será fuzilado a qualquer momento pelo Comando Juan José Valle, de origem peronista, que o sequestrou na sexta-feira e o considerou culpado pela execução de 27 pessoas em 1959. O Governo do general Onganía decretou, ontem, a pena de morte na Argentina. Carlos Lamarca é condenado a 24 anos de prisão em São Paulo, por furto de armas. O Presidente Médici afirmou ontem que é preciso que se tenha bem presente que o desenvolvimento de países em processo de explosão demográfica não prescinde de atrair créditos internacionais de ajuda a investimentos ou de exportar riquezas naturais, visando ao aumento da renda nacional. União Soviética lança em órbita terrestre nave Soyuz...

Em determinado ponto do trajeto, o táxi é interceptado por uma veraneio azul com cinco homens armados e começa a ser alvejado por tiros de metralhadora. Em choque, Jofre vê Sarmiento/Resende sacar uma arma do paletó e tentar reagir trocando tiros com os homens do outro carro até ser morto juntamente com o taxista. Jofre consegue sobreviver ao tiroteio, mas imediatamente acaba sendo amarrado, encapuzado e sequestrado pelos ocupantes do outro veículo, um grupo de paramilitares, liderado pelo Dr. Barreto (Carlos Zara), que o conduzem rumo a um insólito destino nos subterrâneos do aparelho repressivo da ditadura militar brasileira.

Nessa sequência inicial, como observa o historiador Cláudio Batalha, o cineasta Roberto Farias aposta num artifício típico do cinema de Alfred Hitchcock, presente em filmes como *O Homem Errado* (*The Wrong Man*, 1956), *Intriga Internacional* (*North by Northwest*, 1959) – e acrescentaria ainda *O Homem Que Sabia Demais* (*The Man Who Knew Too Much*, 1956) –, ao apresentar “um inocente confundido com outra pessoa ou tomado por culpado”, sensibilizando o espectador a partir da lógica que “qualquer um poderia ser vítima do engano”.<sup>25</sup>

Sequestrado, Jofre é levado por essa milícia clandestina para uma fazenda em local bem reservado, onde será dado início ao seu interrogatório, conduzido pelo desequilibrado e sádico Dr. Barreto, para que o “inocente” Jofre, que não compreende o que está acontecendo, dê informações sobre os seus supostos contatos com militantes extremistas de esquerda.

O Dr. Barreto é o personagem que concentra todos os estigmas do mal. Tortura, invade e remexe nas residências de inocentes, é violento, sarcástico, dá gargalhadas diabólicas, delega a si próprio poderes absolutos para dispor sobre a vida dos outros, participa de reuniões sobre técnicas de como fazer um prisioneiro falar. Enfim, seu arbítrio não respeita ninguém, porque por trás dele estão as chamadas “costas quentes”. O Dr. Barreto é produto característico de um período de exceção, repressão clandestina e grande concentração de poder.

A violência e a arbitrariedade da sessão de tortura sofrida por Jofre revela a diversidade de técnicas e os requintes de crueldade dos torturadores. Assim, a câmara enfoca ameaças, aplicações de murros, pontapés, puxões de cabelos, pisões, choques elétricos e outros dispositivos próprios para torturar prisioneiros.

---

<sup>25</sup> BATALHA, *Op.cit.*, p.137.



#### **Cenas da tortura de Jofre nos porões clandestinos da ditadura militar brasileira**

Depois de algumas sessões de tortura, o inocente prisioneiro está desfigurado, com o rosto inchado, os olhos escurecidos de equimoses, sangue pisado e seco nas narinas. Ele permanece sentado na “cadeira do dragão”, com as mãos amarradas e a camisa suja e rasgada.<sup>26</sup> Ao ficar sozinho, enquanto os seus torturadores vão assistir a mais uma transmissão televisiva do jogo da Seleção Brasileira, Jofre começa a falar baixinho, pausado, buscando ouvir a própria voz, como para provar a si mesmo que não está enlouquecendo. Então, Jofre expõe um monólogo contundente em que evidencia os perigos a que estavam sujeitos os cidadãos, devido à obsessão de exterminar focos de subversão:

Com que direito? Com que direito, meu Deus? O que é que eu estou fazendo aqui? Eu sempre fui neutro. Apolítico. Nunca fiz nada... Nunca fiz nada contra ninguém. Eu não sou dos que são contra... Eu sou um homem comum... Eu trabalho, eu tenho emprego, documentos. Tenho mulher, tenho filhos. Eu pago imposto. Ninguém tem o direito de fazer isso comigo. Logo comigo, porra. E os meus direitos? Uma coisa dessas não se faz... com ninguém, porra. Com ninguém.

<sup>26</sup> FARIAS, Roberto. *Pra Frente, Brasil*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1983, p. 17.





**Pra Frente, Brasil: tortura e futebol durante a ditadura militar brasileira**

Entre uma cena e outra, o filme mostra imagens da Copa do Mundo de Futebol de 1970, mesclando com imagens de Jofre sendo torturado. Isso ocorre desde o sequestro de Jofre, quando a câmera mostra a reunião de seu irmão com os seus colegas de escritório para assistirem ao jogo entre Brasil e Tchecoslováquia e, na sequência, ao jogo entre Brasil e Peru.

Com o desaparecimento de Jofre, sua esposa Marta e seu irmão Miguel (Antônio Fagundes) iniciam uma infrutífera busca pelas delegacias, hospitais, Instituto Médico Legal, que lembra um pouco a do filme *Missing – Desaparecido: Um Grande Mistério* (1982).

Miguel, personagem que dá o tom do filme, é esquentado, tem pavio curto, leva seus atos às últimas consequências, mesmo que para isso se comprometa por inteiro. A busca e o destino do irmão são os fatores que o levam a agir de maneira tão apaixonada. Numa época em que desaparecimentos, mortes e sumiços eram fatos comuns, Miguel não se conforma porque sabe qual é a vida do irmão: como ele, um apolítico, preocupado apenas com seu pequeno mundo. Por sua vez, Marta é uma mulher totalmente voltada para a família (o marido Jofre e os dois filhos). Quando Jofre desaparece, sua alienação política não impede que, através de indignação, angústia e revolta, Marta se revele possuidora de grande coragem e força interior. A partir de então, com a vida e a integridade ameaçadas, vai deixando de lado a ingenuidade e a insegurança e, até certo ponto, é o seu desespero que esclarece a situação absurda em que se encontra. Acuado pela violência do momento, Marta só conta com ela mesma na defesa dos filhos.

A busca de Marta e Miguel é em vão e eles nada conseguem, já que a própria polícia reluta em investigar o caso e nenhuma informação sobre o tiroteio entre os dois carros no centro do Rio de Janeiro e o desaparecimento de Jofre são noticiados pela imprensa<sup>27</sup>. Desesperados, os dois pedem auxílio ao amigo Rubens (Luiz Armando Queiroz), que trabalhava na mesma empresa e era sobrinho de um militar que poderia ajudar com algum contato e informação. Mas Rubens, temeroso da situação, não quer se envolver. Posteriormente, tendo o seu telefone grampeado e a sua casa invadida, ele também é sequestrado e levado ao local onde Jofre estava sendo torturado. Isso ocorre em decorrência do contato que possuía com Jofre e dos telefonemas entre suas esposas, repletos de comentários sobre a polícia, os militares e a subversão.

Miguel, então, recorre ao seu patrão, o Dr. Geraldo Braulen (Paulo Porto), diretor de uma empresa de engenharia que pertence a um poderoso grupo industrial, para que, com seu prestígio, interceda junto ao governo na busca de Jofre, mas este também se nega a ajudar, considerando que o sumiço e a suspeita já

<sup>27</sup> Há uma sequência que deixa explícita a censura imposta aos meios de comunicação de massa pelo regime militar. A cena é ambientada na casa de Marta e mostra o seguinte diálogo: Marta: “Tenho comprado os jornais todos os dias. Como duas pessoas morrem e os jornais não falam nada?” – Rubens (amigo): “Às vezes, é a própria polícia que não deixa”. – Marta pergunta indignada: “Mas eles podem fazer isso?” – Miguel responde com voz ríspida: “Censura, Marta! Dizem que estão preparando luta armada. É luta armada. Por que quê não sai nos jornais? Ai, Rubens, a Marta pensa que nós estamos na Suíça”.

seriam um indício da culpa de Jofre. Por não querer se envolver em assunto de “segurança” acaba por ordenar a demissão dos dois irmãos, Jofre e Miguel. Na verdade, o Dr. Geraldo participa, junto com outros empresários e industriais, de uma organização que subvenciona a repressão clandestina, não só para combate à subversão, mas também para que sua firma não perca contratos, concorrências e não vá à falência. Como representante da alta burguesia, vive apavorado com as constantes ameaças de sequestro e assassinato feitas por guerrilheiros.

Enquanto isso, Jofre consegue fugir, mas é alcançado pelos seus algozes e é levado de volta ao cativeiro, onde passa a sofrer novas torturas. Inocente, impotente diante dos algozes, Jofre não tem como se defender da violência, da mentira e da tortura, resistindo até o fim.



O pesadelo sem fim: a fracassada tentativa de fuga de Jofre e seu cadáver.

Outra personagem importante é Mariana (Elizabeth Savalla), namorada de Miguel e figura representante dos militantes de esquerda, que atua na clandestinidade e pratica a luta armada para desestabilizar o regime militar e conquistar o apoio popular.<sup>28</sup> A jovem estudante guerrilheira ama Miguel e com ele gostaria de ter um sítio, fazer uma pequena escola, mas a vida afetiva da jovem contrasta com a atividade política. Miguel é totalmente diferente dela que, prática e ideologicamente, está interessada em libertar o país da ditadura militar. Mariana é obrigada a se afastar dele até o momento em que o destino de ambos se cruza e interpõe os dois grandes paradigmas do filme: emoção e política. Isso ocorre depois que ela é ferida em uma ação armada, momento em que vai até a casa de Miguel e conta-lhe que ficara sabendo sobre a atuação de um grupo de repressão política patrocinado por empresários.

Miguel, tomado pelo desejo de realizar justiça com as próprias mãos, descobre que Garcia (Ivan Cândido), empresário que visitava regularmente o seu ex-chefe, era responsável por arrecadar dinheiro entre empresários para “combater a subversão”. Por meio de ameaça armada ao Dr. Geraldo, consegue fazer com que o seu ex-chefe o leve a um encontro de empresários financiadores de grupos paramilitares e dos policiais dos órgãos de segurança.

A reunião ocorre na sala de um edifício em construção. Lá um americano fala, em inglês, para um público atento, formado por todo tipo de pessoas. Miguel e Geraldo destacam-se entre os presentes. Barreto traduz tudo o que diz o americano. Atrás de Barreto vemos um homem seminu, pendurado num pau-de-arara. Estes são observados, ao fundo, nas sombras, pelos homens de Barreto.

<sup>28</sup> Miguel, irmão de Jofre, era também apolítico e ignorava o fato que a namorada estava ligada a atividades políticas de esquerda. Ao saber, passou a não ver isso com bons olhos e, em uma de suas falas, criticando a alternativa esquerdista proposta por ela, chega a dizer-lhe: “Você acha certo lutar contra uma ditadura para cair na posse de outra?”.

O americano é um homem elegante, de gravata, que fala com a convicção de quem conhece o seu ofício, tendo sua fala sempre traduzida por Barreto:

Estrangeiro – He'll lose his sense of time and will become disoriented. [Barreto – Ele vai perder a noção do tempo e ficará psicologicamente desorientado.]

Estrangeiro – And that's when you break his resistance, tearing down his morale and he talks. [Barreto – É aí que se dá a quebra da resistência, rompe-se o seu moral, e ele fala.]

A plateia está atenta. Próximo a Miguel e Geraldo, apenas uma fila adiante, está Garcia.

Estrangeiro – This method however is very slow and you are always in a hurry.

[Barreto – Esse método, entretanto, é muito demorado. E vocês estão sempre com pressa, não é verdade?]

Geraldo sua, nervoso. Os olhos dilatados por trás dos óculos de lentes grossas. Miguel aperta firmemente a granada no bolso do paletó. O estrangeiro continua sua aula:

Estrangeiro – When you lack more sophisticated equipment, and you need a quick job, a simple club will do. [Barreto – Se vocês não dispõem de aparelhamentos mais sofisticados e querem fazer um serviço rápido, basta um simples cassetete.]

Dois homens, em manga de camisa, ao lado do prisioneiro do pau-de-arara. Um deles besunta de vaselina um cassetete de borracha preta, enquanto o outro começa a puxar para baixo a bermuda do prisioneiro. O estrangeiro tem um ar sarcástico. O canto de seus lábios treme e ele faz uma piadinha.

Estrangeiro – The problem with a club is that a lot of people like it... [Barreto traduz com certo prazer – O problema do cassetete é que tem muita gente que gosta...]

Os dois homens estão prontos. O prisioneiro está preparado. A um sinal do estrangeiro, o do cassetete empala o prisioneiro, que solta um urro logo abafado pelas gargalhadas, aplausos e assovios da plateia. Miguel e Geraldo levantam-se para sair.<sup>29</sup>

Pouco tempo depois, Miguel é informado pelo empresário Geraldo de que o seu irmão já estava morto e nunca mais seria encontrado, pois esses grupos tinham a prática de desaparecer com o corpo de suas vítimas, sem deixar nenhum vestígio.

Em decorrência dessa notícia, Miguel decide recuperar o corpo de Jofre e seguir adiante com o seu plano de realizar justiça com as próprias mãos. Contando com o apoio de Mariana, eles vão até a casa do Dr. Geraldo e se deparam com dois militantes, Zé Roberto (Luiz Mário Farias) e Ivan (Maurício Frias), assassinando o empresário. Depois, vão a um velório e, juntamente com Zé Roberto e Ivan, assassinam também Garcia, agenciador de verba que financiava os grupos paramilitares.

As últimas sequências do filme são dedicadas ao confronto final, marcado por cenas de tiroteios, ao estilo do cinema de faroeste, e de perseguição de carros, que lembram as sequências de aventura feitas por Roberto Farias para os seus filmes estrelados por Roberto Carlos – *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* (1968), *Roberto Carlos e o Diamante Cor-de-Rosa* (1970) e *Roberto Carlos a 300 Quilômetros por Hora* (1971). Neste confronto final, ocorrido inicialmente na chácara onde estavam Marta e seus filhos, seguiu-se um tiroteio, que ocasionou a morte do Dr. Barreto, o sádico torturador responsável pela morte de Jofre, de Zé Roberto, o militante de esquerda, e de mais três policiais.

Os policiais restantes pedem ajuda, enquanto Miguel, Marta e seus dois filhos seguem para o aeroporto para saírem do país com o dinheiro disponibilizado por Mariana. Na fuga, Mariana e Ivan são perseguidos por viaturas policiais e acabam sendo atingidos. Ao ver a cena, Miguel pára o carro, deixando que Marta e seus dois filhos prossigam o trajeto, enquanto ele parte na direção da estradinha por onde foi Mariana.

Após ecoar o grito desesperador de Miguel por Mariana, vemos, em câmera lenta, ele correndo ao som dos tiros, gritos, sirene, rajadas, até que, de repente, instaura-se um profundo silêncio. Há, então, um

<sup>29</sup> FARIAS, Roberto. *Pra Frente, Brasil*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1983, pp. 62-63.

congelamento da imagem de Miguel apavorado. Um som de rádio transmitindo a vitória do Brasil sobre a Itália vai se intensificando. De uma ambulância descem dois enfermeiros trazendo uma maca. Aproximam-se de Mariana, que está morta sobre o asfalto, tendo ao seu lado o corpo estirado de Ivan. Muitos curiosos presenciam a cena.



**As duas faces da ditadura militar brasileira: a propaganda ufanista e o terror repressivo.**

Paralelamente, imagens do último jogo do Brasil na Copa de 1970 intercalam-se com a dos dois jovens mortos.<sup>30</sup> Em um primeiro momento vemos imagens da violência e do crime: o corpo de Mariana sendo levado para dentro da ambulância, o corpo de Ivan jogado no asfalto, os policiais cercando o local, a multidão curiosa, Miguel desesperado com a morte de Mariana e, já distante, Marta abalada com as crianças prosseguindo o seu trajeto na estrada. Essas imagens são contrastadas com as da alegria e da euforia dos momentos finais do último jogo da Seleção Brasileira contra a Itália, culminando com a vitória do Brasil na Copa do Mundo de 1970 e a comemoração dos jogadores, com o capitão Carlos Alberto erguendo em triunfo a Taça Jules Rimet.

Ao final, a câmera focaliza, sob uma chuva de papeis picados e ao som do entusiasmado locutor que delira com a vitória brasileira, a comemoração dos torcedores na arquibancada, onde aparece escrito: “Este é um filme de ficção”.

<sup>30</sup> Esse mesmo recurso cinematográfico foi empregado no filme *Rio, 40 Graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, quando o cineasta apresentou em uma sequência duas tramas paralelas: quando o menino da favela, sofrendo perseguição, tenta subir num bonde em movimento, mas cai e no exato momento em que apareceria a cena de seu atropelamento, a câmera corta para a cena do jogador fazendo um gol e levando o público a gritar em delírio.



Em 15 de dezembro de 1982, o Conselho Superior de Censura aprovou a liberação do filme, sem cortes, para maiores de 18 anos, com inserção de letreiro rotativo no início da película, com a seguinte justificativa de impropriedade: “cenas de extrema violência” e também considerou o filme livre para exportação.<sup>31</sup> Contudo, seguindo sugestão do representante do Ministério das Comunicações no Conselho Superior de Censura, Roberto Farias somente realizou o lançamento do filme em 14 de fevereiro de 1983, depois do período eleitoral.<sup>32</sup> A partir daí, *Pra Frente, Brasil* se tornaria uma obra de referência sobre a ditadura militar brasileira não apenas por abordar, de forma direta e explícita, a arquitetura social do regime autoritário brasileiro, enfocando a legitimidade, o consenso e o consentimento obtidos durante o governo Médici, mas principalmente pelo fato de contribuir para, nas palavras de José Carlos Avellar,

levar o espectador a perceber tudo com a emoção, e ver a brutalidade como uma herança presente, e se emocionar, e se envolver por inteiro, sem medo, para tomar consciência de como a violência do poder interfere no comportamento emocional das pessoas. O filme procura reconstituir a atmosfera de violência que se institucionalizou aqui com a tortura, exatamente para estimular uma reflexão em torno da emoção humana vista como expressão de uma atitude política.<sup>33</sup>

**Wagner Pinheiro Pereira:** Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo (USP), onde também realizou estágio de pós-doutorado. Atualmente é professor adjunto de História da América no Instituto de História e no Programa de Pós-graduação em História Comparada da Universidade Federal do Rio de Janeiro (IH/PPGHC-UFRJ).

<sup>31</sup> Cf. Decisão nº 147/82 do CSC (Presidente: José Rosa Abreu Vale | Relator: Daniel da Silva Rocha), de 15/12/1982.

<sup>32</sup> Em entrevista ao jornal *O Estado de S. Paulo*, “Roberto Farias negou, no entanto, que isso decorra das negociações com autoridades do governo para conseguir liberar ‘Pra Frente, Brasil’”. ‘Não conversei com nenhum militar sobre o filme. Apenas com os conselheiros e amigos. Aceitei a sugestão de incluir o prólogo, mas quanto ao fato do lançamento terminaria por coincidir com as eleições de novembro, o que reduziria seu público. ‘O mês de dezembro é a pior época para lançamentos, e esse tipo de filme não se presta para começar carreira no verão – janeiro e fevereiro’. Restaria, então, a melhor época de lançamento por volta da Semana Santa, em março ou abril. ‘Em nenhum momento’ – acrescentou Farias – ‘houve a cogitação de cortes para que fosse permitida a liberação’”. Cf. CSC julga hoje um filme liberado por unanimidade. *O Estado de S. Paulo*, 26/8/1982, p. 23.

<sup>33</sup> AVELLAR, José Carlos. O cinema no papel e o papel do cinema. In: FARIAS, Roberto. *Pra Frente, Brasil*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1983, pp. XII-XIII.