

## AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL N° 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail [recursoscontinuos@dirbi.ufu.br](mailto:recursoscontinuos@dirbi.ufu.br).

Universidade Federal de Uberlândia  
Instituto de História

História e cinema: Um estudo  
de *Pra frente Brasil* (1983), de  
Roberto Farias

Sérgio Campos Mesquita

2006

SÉRGIO CAMPOS MESQUITA

**História e cinema: Um estudo de *Pra frente Brasil*  
(1983), de Roberto Farias**

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em História, do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial à obtenção do título de Bacharel em História, sob a orientação do Prof. Dr. Pedro Spinola Pereira Caldas.

Uberlândia/MG

2006

MESQUITA, Sérgio Campos (1975).  
História e cinema: Um estudo de *Pra frente Brasil* (1983), de Roberto Farias.  
Sérgio Campos Mesquita – Uberlândia, 2006.  
40 fls.

**Orientador: Prof. Dr. Pedro Spinola Pereira Caldas**  
Monografia (Bacharelado) – Universidade Federal de Uberlândia, Curso de  
Graduação em História.  
Inclui Bibliografia  
Cinema; Ditadura Militar; Brasil – década de 1970; Roberto Farias

SÉRGIO CAMPOS MESQUITA

HISTÓRIA E CINEMA: UM ESTUDO DE *PRA FRENTE BRASIL*  
(1983), DE ROBERTO FARIAS

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Pedro Spinola Pereira Caldas – Orientador

---

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosangela Patriota Ramos

## Agradecimentos

Agradeço principalmente aos professores Pedro Caldas e Alcides Ramos que me prestaram grande auxílio durante a realização desta monografia.

Ao João Batista e a enorme paciência que sempre teve comigo durante todo o tempo que estive no curso.

Aos professores Rosângela Patriota, Hermetes Araújo e Sérgio Paulo e aos amigos do NEHAC Ludmila, Maria Abadia, Talita e Rodrigo Freitas.

Aos grandes e inesquecíveis amigos que fiz durante o curso: Julio César (Denílson), Jacques, Marco Antônio, Neliane, Laudiene, Raphael, Zé Rosa, Renato Jales, Luis Fernando, Fabrício, Wellington e Claudete e principalmente a Franciele Maestri e Helenílson Fidel, dois dos maiores amigos que tenho na vida e que conheci durante o curso.

Agradeço também ao meu irmão André Mesquita e sua esposa Patrícia que me receberam em sua casa em São Paulo e foram de grande ajuda na obtenção de grande parte do material de pesquisa.

E finalmente, como não poderia deixar de ser, agradeço aos meus pais Sérgio Mesquita, Wanda Campos e meu irmão Fernando que me aturam e contribuíram bastante para que fosse possível superar mais essa etapa em minha vida.

# Sumário

RESUMO-----	IV
INTRODUÇÃO-----	05
CAPÍTULO 1	
CINEMA E HISTÓRIA: DO DEBATE TEÓRICO-METODOLÓGICO AO DIÁLOGO COM AS QUESTÕES SOCIAIS-----	06
CAPÍTULO 2	
CONTRADIÇÕES SOCIAIS E REPRESSÃO NO BRASIL (1950-1980)-----	19
CAPÍTULO 3	
<i>PRA FRENTE BRASIL</i> E O CONFORMISMO DA MEMÓRIA-----	28
CONCLUSÃO-----	38
BIBLIOGRAFIA-----	39

Esta monografia objetiva analisar o filme *Pra frente Brasil*, de Roberto Farias (1983). O filme aqui analisado foi censurado pelo governo militar e feito por um cineasta que resume grande parte da trajetória do cinema brasileiro, o que torna seu estudo importante não somente para as discussões sobre a relação entre cinema político e cinema comercial, bem como para o entendimento do processo de abertura política e recuperação da liberdade de expressão artística no Brasil no final da década de 1970 e início da década de 1980.



O objetivo desta monografia consiste em analisar o filme *Pra frente Brasil*, de Roberto Farias (1983) a partir de seu contexto cultural, social e político.

O primeiro capítulo trata da relação entre história e cinema: pensar o cinema na História é buscar algo mais que visitar o passado. Trata-se de reescrever as próprias convicções históricas em torno dos fenômenos presenciados/testemunhados e/ou documentados.

O papel do historiador contemporâneo tem sido o de refletir sobre a própria noção de História, concebendo que a possibilidade de modificá-la perpassa pela capacidade de reescrevê-la, ou seja, de interpretar os fatos à luz de metodologias mais renovadas, amparadas em longas pesquisas, nas quais mudam também os objetos.

Já o segundo capítulo faz um contexto histórico e político do país, procurando entender a subida ao poder das forças conservadoras, e como elas chegaram, através dos militares, a lançar mão de recursos repressivos extremos (como a tortura), um dos temas principais de *Pra frente Brasil*.

No terceiro e último capítulo será feita uma análise cerrada do filme de Roberto Farias. Cineasta versátil, Farias é um objeto muito rico para a compreensão da trajetória do cinema nacional, pois transitou da chanchada para o cinema novo, sendo capaz de se adaptar às múltiplas linguagens cinematográficas, atingindo, com *Pra frente Brasil*, uma mistura entre cinema político e cinema popular. O filme se torna um objeto ainda mais interessante de estudos quando se leva em conta o fato de ter sido censurado em pleno período de abertura política e de recuperação da liberdade de opinião e expressão no Brasil. O que teria incomodado os censores e atraído o público? É uma pergunta como esta que a monografia procura colocar e desenvolver.

---

## Capítulo 1

### **Cinema e História: do debate teórico-metodológico ao diálogo com as questões sociais**

## 1.1. O Cinema como documento

Pensar o cinema na História é buscar algo mais que revistar o passado. É buscar reescrever as próprias convicções históricas em torno dos fenômenos presenciados/testemunhados e/ou documentados.

O papel do historiador contemporâneo tem sido o de refletir sobre a própria noção de História, concebendo que a possibilidade de modificá-la perpassa pela capacidade de reescrevê-la, ou seja, de interpretar os fatos à luz de metodologias mais renovadas, amparadas em longas pesquisas, das quais mudam também os objetos.

As transformações que ocorreram no século passado foram excepcionais para que a História, enquanto disciplina, abrangesse as novas tecnologias até então inéditas, que marcaram com profundidade as relações do homem cada vez mais urbanizado. E no afã de produzir o conhecimento capaz de compreender as novas formas de sentir e agir no mundo, a disciplina História compreende de maneira mais abrangente o processo histórico.

Para notar esta perspectiva, é necessário voltar ao início do século XX, que revoluciona a linguagem e a postura do homem moderno, seja nas relações do trabalho, com antecedentes mais estruturados desde as Revoluções Burguesas, e as relações sociais que dependem diretamente dos processos de comunicação com o meio.

Ao se deparar com a escrita, o homem vislumbrou novas necessidades de organização e dissuasão das novas perspectivas de linguagem, ao armazenar e construir seu mundo e levar propostas econômicas, ideários políticos e até o encanto da arte sob a superfície do papel.

O mesmo aconteceu com a imagem. Os métodos de captura de imagens, na fotografia ou na filmagem, são tomados como verdadeiros objetos de compreensão do homem, pois trazem mais que uma simples imagem carregada numa textura. Na verdade, transportam consigo todo um significado de como interpretar os signos da imagem sobre si mesmos.

A fotografia, fenômeno que antecede a filmagem, consegue capturar imagens que, embora congeladas, propiciavam ao homem a capacidade de documentar um momento histórico que até então somente eram narrados ou concebidos pelas mãos de hábeis pintores. A imagem em movimento, ao contrário, trouxe para o homem não só a captura de um determinado momento, mas de todo um movimento de um processo histórico, considerando também a grande responsabilidade da sua produção.

Então, para o homem urbano, já consolidado ao labor da indústria, e cada vez mais dependente das tecnologias que integram sua coletividade, como a eletricidade, o rádio, dentre outras, aprende a dar um novo trato em sua vida cotidiana com o surgimento do cinema.

O cinematógrafo é uma nova descoberta do homem progressista, sempre afeito a novidades, que agora descobre uma nova forma de se organizar na frente de uma tela e usufruir das imagens que dali ganham vida e movimento, comunicando com o público ali presente.

Novo veículo de comunicação de massas, o cinema é mais do que canal de informação. Ela expressa a linguagem do gesto, da expressão do corpo, espicaçando o público moderno com suas propostas de entretenimento, engajamento ou alienação, dependendo do conteúdo das informações que seu produtor deseja que a platéia receba.

Enquanto que no teatro a linguagem abrangia públicos pouco expressivos, e buscava mais na improvisação o recurso da mensagem transmitida, o cinema exigia a busca de aperfeiçoamento das expressões da linguagem e abrangia o público em quantidades expressivas por vez, calcificando com cada vez mais força a sociedade de massas.

É neste movimento que abrange toda a sociedade que o historiador de ofício busca incorporar estas novas tecnologias, abrangendo o leque de métodos de reescrever a história, mas que primeiro terá de rever seus conceitos de noção de documento histórico.

O primeiro encontro do historiador com o cinema não foi dos mais profícuos. A primeira vista, o cinematógrafo era apenas objeto de entretenimento, *um* “passatempo de iletrados, de criaturas miseráveis iludidas por sua ocupação”.<sup>1</sup> Conquanto o especialista em ciências históricas não via o cinema como um documento de seu ofício, a História prosseguia como monólito da ciência escrita.

Para o historiador, ainda calcado nos pressupostos positivistas de objetividade e imparcialidade, pensar o Cinema como documento histórico era absurdo, uma vez que a capacidade de manipulação era patente, visto que sua produção passava pela mão do homem. A possibilidade de uma câmera apresentar o real seria pelo seu testemunho presencial, consolidando, sem cortes, o acontecimento que esta registrava.

Entretanto, desde a década de 1920 já existiam historiadores voltados para a nova necessidade de renovar as perspectivas históricas, então desgastadas pela ossificação da velha metodologia positivista, impregnada pelo racionalismo das ciências exatas.

---

<sup>1</sup> FERRO, Marc. O Filme: Uma Contra-análise da Sociedade? In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. **História: Novos Objetos**. Rio de Janeiro, 1976, p. 00.

Tal revolução na historiografia moderna, construída pela Nova História, é fruto de pensadores em História, primordialmente concebida na França, com historiadores como Marc Bloch e Lucien Febvre, dentre outros, que culminaram com a total modificação da estrutura metodológica e historiográfica, bem como os objetos de estudo.

Dentre os objetos, o que muda principalmente é a noção de documento. A postura do historiador tradicional era a de pesquisar somente documentos presenciais de um fato histórico, ou que poderiam narrar um acontecimento com o máximo de objetividade possível, ou seja, sem a intervenção da subjetividade.

A noção de documento que a Nova História traz é a sua ampliação, é a possibilidade de reescrever a História através de fontes até então pouco exploradas, como a literatura, a arte teatral e a música, bem como as novas tecnologias, como o cinema e a televisão.

Tal possibilidade se torna plausível uma vez que tais “novas fontes históricas” retratam de forma subjetiva ou não, a intervenção do homem na sociedade de sua época.

Para pensar a especificidade do cinema é necessário considerar suas etapas de produção, as imagens, a gestualidade, as intenções do produtor e o contexto em que está inserido, ou seja, as várias angulações de um mesmo objeto, considerando em seu conjunto a narrativa e a sua produção final, como orienta Marc Ferro:

O filme aqui, não é considerado do ponto de vista de semiológico. Não se trata de estética ou história do cinema. O filme não é abordado como obra de arte, porém como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não somente cinematográficas. Ele vale por aquilo que testemunha. Também a análise não trata necessariamente da obra em sua totalidade; pode apoiar-se em resumos, pesquisar ‘séries’, compor conjuntos. A crítica não se limita somente ao filme, integra-o no mundo que o rodeia e com o qual se comunica necessariamente.<sup>2</sup>

Ademais, pensar o cinema como objeto de análise historiográfica requer um sistema metodológico que sustente suas provas e embase suas propostas. Marc Ferro, em seus estudos, concretiza esta proposta, trazendo novas formas de balizar o objeto cinema como parte da investigação da ciência histórica,

[...] levando em conta segundo a necessidade, o saber e o modo de abordagem das diferentes ciências humanas, não poderia bastar. É necessário aplicar a cada substância do filme (imagens, imagens sonorizadas, imagens não sonorizadas), às relações entre os componentes dessas substâncias, analisar o filme principalmente a narrativa, o cenário, o texto; as relações do filme com o que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime. Pode-se, assim, esperar compreender não somente a obra como também a realidade que representa.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> FERRO, Marc. O Filme: Uma Contra-análise da Sociedade? In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. **História: Novos Objetos**. Rio de Janeiro, 1976, p. 203.

<sup>3</sup> Ibid.

Portanto, o estudo da relação entre história e cinema requer uma nova metodologia, embasada pela Nova História e especificada por Marc Ferro, introduzindo novas abordagens ao universo do estudo historiográfico, embora na escola positivista também possua abordagens sobre o mesmo objeto.

A historiografia contemporânea tenta preencher suas indagações não somente no campo do objeto cinema pura e simplesmente, mas também tenta compreender a postura entre o que é real e o que é ficção na abordagem cinematográfica, e como relacioná-las na pesquisa em História, consoante as necessidades de dar suporte às respostas pertinentes, que, via de regra, denomina-se “fazer História”.

Existem, no campo da historiografia especializada nas pesquisas sobre o cinema, duas correntes que correspondem a respectivos métodos de análise das obras filmicas, uma de postura positivista, mais afeita aos filmes que se “aproximam” da realidade, como documentários, filmes históricos, etc. e outra que incorporam nos seus objetos de estudo as várias formas de produções, como a ficção.

Alcides Freire Ramos, em seu ensaio “Cinema e História: Do Filme como Documento e Escrita Fílmica da História”<sup>4</sup> explica que estas duas correntes:

uma, possuindo inspiração ‘positivista’, acaba por valorizar os filmes de ‘atualidade’, os cinejornais e s documentários no âmbito do trabalho do historiador, deixando em segundo plano as manifestações ficcionais. A segunda, em parte contrapondo-se àquela, gira em torno das possibilidades de ampliação do rendimento da relação História-Cinema e tendem a valorizar também os filmes de ficção.<sup>5</sup>

Estas duas correntes abrem para o debate a postura teórico-metodológica acerca do objeto fílmico, ou seja: quais serão os instrumentos de análise das obras filmicas para produção do conhecimento histórico?

Primeiramente, para os historiadores da inspiração positivista a principal forma de dar objetividade ao filme produzido seria isolar o homem ao máximo da produção, evitando assim, possíveis alterações no material. Assim como qualquer documento, o filme produzido deve passar pelo rígido critério da objetividade e imparcialidade positivistas, considerando que a subjetividade e imaginação do homem “interferem” na apresentação do real. A “realidade”, para o historiador habituado a esta metodologia, deve ser clara e sem a intervenção do homem no processo de produção, como cortes do filme, uso de interpretações

<sup>4</sup> RAMOS, Alcides Freire. Cinema e História: Do Filme como Documento à Escrita Fílmica da Historia. In: MACHADO, Maria Clara Tomaz; PATRIOTA, Rosângela. (Orgs.). **Política, Cultura e Movimentos Sociais: Contemporaneidades Historiográficas**. Uberlândia: EDUFU, 2001, p. 7.

<sup>5</sup> Ibid.

dramáticas, ou qualquer filtro que venha a danificar o acompanhamento da lente da câmera ao acontecimento em questão.

Em reafirmação aos pressupostos teórico-metodológicos do positivismo, ressalta-se o valor do “testemunho” evidenciado por M. Ferro. Em seu ensaio, Alcides Freire Ramos explica a noção de ‘testemunho’: “[...] significa, registrar mediante a utilização de meios técnicos e neutros aquilo que se apresenta como realidade diante da câmera”.<sup>6</sup>

A câmera como objeto único de registro do acontecimento é o suporte necessário e imprescindível para uma “História Oficial”, legando para segundo plano a intervenção do homem no processo de produção cinematográfica, e conseqüentemente, negando qualquer produção que tenha algum vínculo ficcional, com exceção dos filmes de época, que ‘aproximariam’ da realidade histórica de um determinado período. Embora o conceito de ‘testemunho’ seja uma forte vertente da escola positivista, o conceito M. Ferro vai mais além, podendo evidenciar as ‘verdades’ através de sua contra-análise da própria filmagem.

Mas o que se pode evidenciar nos estudos de Marc Ferro, é a possibilidade de analisar também os filmes ficcionais, desde que possam evidenciar “o latente por traz do aparente”.<sup>7</sup>

Mas é a partir deste debate que a historiografia contemporânea tem se debruçado para incorporar o cinema como documento histórico, Alcides Freire Ramos lembra que “hoje em dia, não se pode pensar em cinema sem som e sem a palavra”.<sup>8</sup> A análise que Marc Ferro faz é mais voltada para o cinema do começo do século XX, como já foi evidenciado, já os trabalhos de Alcides Freire Ramos nesta perspectiva atualiza as investigações com filmes com todos os recursos audiovisuais e estéticos, como a dramaturgia, e a possibilidade de escrever a História pelas Obras filmicas.

Por outro lado, contrário à tendência metodológica positivista, a discussão que Alcides Freire Ramos faz em seu ensaio trata da possibilidade de construção do conhecimento histórico através das obras ficcionais. Em questão está a aproximação entre História e ficção, principalmente no que concerne ao problema da narração fílmica da história.

Para além da própria discussão em relação ao cinema como documento histórico, está agregada a este debate toda obra fílmica, principalmente no debate de Alcides Freire Ramos, que se revela apto a discutir toda a abrangência desses materiais, como telejornais, e

---

<sup>6</sup> RAMOS, Alcides Freire. Cinema e História: Do Filme como Documento à Escrita Fílmica da História. In: MACHADO, Maria Clara Tomaz; PATRIOTA, Rosângela. (Orgs.). **Política, Cultura e Movimentos Sociais: Contemporaneidades Historiográficas**. Uberlândia: EDUFU, 2001, p. 12.

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Ibid., p. 15.

filmes de ficção que hoje em dia chegam às massas por meio da televisão ou das fitas VHS ou DVD's.

Por outro lado, a crescente análise historiográfica da própria subjetividade se torna uma vertente bem aceita nesta nova safra de historiadores, invertendo a 'imparcialidade' positivista, como premissa falsa, e considerando que a própria subjetividade humana, seja no processo de produção de um filme, seja na construção do próprio conhecimento histórico pelo historiador fazem parte do mesmo processo – o de enriquecimento da própria cultura do intelecto humano.

Mas o que está em jogo aqui é a postura teórico-metodológica que o historiador deve ter ao abordar o filme como documento. Trata-se especificamente dos filmes ficcionais como objeto de investigação histórica. Em seu ensaio, Alcides cita outro historiador Pierre Sorlin e, a partir de sua metodologia, reflete sobre este debate:

A terceira e mais importante proposição diz respeito ao problema da narração fílmica da história. Ou, mais exatamente, neste ponto, Sorlin toca nas possíveis relações ente ficção e história. Ele chama a nossa atenção para o fato de que o filme histórico contém dados retirados dos documentos (não ficção = história) e, de acordo com o exemplo oferecido, imagens criadas pela imaginação dos atores (ficção = não –história). Esta maneira de tocar a questão exige de nós um exame mais detido. Por isso, é preciso perguntar: em que medida é possível diferenciar, sem maiores discussões, história de ficção? O próprio trabalho do historiador de ofício não seria, em algum nível, igualmente ficcional?<sup>9</sup>

Se na escola positivista o filme era reconhecido pela veracidade de sua fonte, ou como a câmera fidedignamente registrava, é a partir das primeiras experiências de Marc Ferro que a historiografia começa a desenhar sua metodologia mais abrangente, culminando com o esforço de uma nova geração de historiadores contemporâneos. No intuito de abrir espaços para o debate entre a História e as novas formas de linguagem, (cinematográfica e televisiva), está integrada a discussão sobre as formas estéticas da narrativa, como o drama ou a tragédia, dentro dos objetos fílmicos da pesquisa historiográfica.

No processo de produção do filme, desvendam-se os diversos níveis da intervenção da subjetividade, dramatizando, construindo significados políticos e estéticos, mas que, sob o referencial da própria História, pode-se conceber toda uma produção voltada para o saber histórico. Em poucas palavras, construir o conhecimento histórico através da filmagem, ao contrário dos tradicionais compêndios escritos de História, é entender que a sua própria essência se modifica de acordo com a dinâmica da cultura vigente.

<sup>9</sup> RAMOS, Alcides Freire. Cinema e História: Do Filme como Documento à Escrita Fílmica da História. In: MACHADO, Maria Clara Tomaz; PATRIOTA, Rosângela. (Orgs.). **Política, Cultura e Movimentos Sociais: Contemporaneidades Historiográficas**. Uberlândia: EDUFU, 2001, p. 22.



Portanto, o papel do historiador é estabelecido conforme as diversas forças sociais, sejam elas manifestas por meio das lutas políticas ou das posturas estéticas, tendo a narrativa histórica pelos filmes uma de suas vertentes, confundindo muitas vezes com o papel do cineasta. Segundo Rodrigo Fazio:

É pertinente dizer que o trabalho do historiador e do cineasta, muitas vezes se assemelha. Os historiadores ao construírem seus textos realizam ‘seleções,’ ‘escolhas’, utilizando-se de um forma de narrativa que não busca a ‘verdade absoluta’, mas sim, ‘um feito de verdade através de notas e citações, a chamada verossimilhança com o fato ocorrido’. O mesmo procedimento é utilizado pelo cinema que busca, através da Ekphrasis, dar vivacidade às suas obras para que elas ‘mexam’ com o público e despertem neste a impressão de que o filme é verídico.<sup>10</sup>

Nesta linha de raciocínio, pode-se conceber que a idéia do filme como narrativa da História perpassa pela ‘noção de verdade’, assim como qualquer texto produzido de cunho historiográfico. O mesmo cuidado que o historiador deve ter ao produzir o conhecimento histórico, deve-se também ter o cineasta, ao buscar sempre como linha de raciocínio o fenômeno histórico. É claro que ambos possuem papéis distintos, mas nada obsta sua aproximação, tendo em vista o enriquecimento da própria História.

## 1.2. Cinema e Cultura no Brasil: um panorama

Este debate se tornou mais acirrado durante as décadas de 1970 a 1990, período em que a produção cinematográfica brasileira atingiu um grande salto, tanto quantitativo quanto qualitativo. Para fazer um recorte histórico mais preciso, é preciso retornar aos anos 1950, período no qual a cultura brasileira teve um movimento de ruptura com os modelos anteriores e buscaram uma nova identidade nacional.

Em todo o país, mas principalmente nos grandes centros urbanos, como Rio de Janeiro e São Paulo, houve uma reviravolta nos paradigmas culturais brasileiros, que soava quase como um projeto de renovação de sua produção cultural. Tanto no cinema, quanto no teatro e em outras artes, seus produtores buscavam algo que se identificasse mais com a identidade nacional. Na arquitetura, observa-se a nova tendência de Oscar Niemeyer, no teatro, a revolução estética do Teatro de Arena, e no cinema, o Cinema Novo.

O Cinema Novo era um novo projeto de produção cinematográfica, baseado na consagrada forma do Neo-realismo italiano, que buscava divulgar a realidade de uma

---

<sup>10</sup> FAZIO, Rodrigo. *A Luta Armada no Brasil, Através do Filme “O que é Isso, Companheiro?” de Bruno Barreto*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em História. 2003, f. 6-7.

perspectiva mais natural possível, com objetivos de denúncia social e com a politização da linguagem cinematográfica.

Filmes experimentais, com temas políticos eram bastante explorados pelos cineastas, como *Assalto ao Trem Pagador* (1962) de Roberto Faria, e *Cinco Vezes Favela* (1962). Esta proposta, formada a partir de um conjunto de novos cineastas, tinha como proposta “descolonizar” o Brasil na linguagem cinematográfica americana e formar uma linguagem do cinema com raízes nacionais.

A idéia principal era produzir filmes mais regionalizados, com o cotidiano local como principal focalização da produção e baixos custos orçamentários. Enfim, a proposta era fazer filmes que se identificassem com o público, na maioria, brasileiros de baixa renda.

Desta nova proposta saíram filmes memoráveis e produtores criativos e competentes. Exemplos desta época áurea são obras como *Vidas Secas* (1963), *Como Era Gostoso o Meu Francês* (1971) e *Mandacaru Vermelho* (1960), de Nelson Pereira dos Santos; ou ainda *Barravento* (1961), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Terra em Transe* (1967) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), dirigidas por Glauber Rocha, ou mesmo *Os Fuzis* (1964), de Ruy Guerra, e *Macunaíma* (1969) e *Os Inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade.

O Cinema Novo produziu ótimas obras cinematográficas, mas foi reprimido fortemente pela Ditadura Militar. Foi um momento histórico em que vários cineastas foram exilados, e outros fizeram filmes com base em esquemas pouco convencionais de produção, como Rogério Sganzerla (*O Bandido da Luz Vermelha* – 1968) e Júlio Bressane (*Matou a Família e foi ao Cinema* – 1970). Nesses casos, os recursos foram mobilizados por meio de estratégias já utilizadas por cineastas imersos na “Boca do Lixo”, em São Paulo.

A Ditadura Militar no Brasil pode ser definida como a intervenção das instituições militares no governo, em uma época em que toda manifestação dos movimentos sociais foram fortemente reprimidas, inclusive os movimentos culturais citados.

A ditadura teve início em 1964, com a deposição do governo de João Goulart, que apoiava fortemente os movimentos sociais. Na verdade, Jango apoiou as Ligas Camponesas, movimentos estudantis e sindicatos de trabalhadores, que lutavam pelas reformas de base. A elite conservadora, aliada à Igreja, temerosa com a insurreição popular, apóia a decisão dos militares, e em 31 de Março de 1964 as tropas de Minas Gerais e São Paulo saem às ruas. Para evitar uma guerra civil, Jango renuncia e se refugia no Uruguai. Os militares assumem o poder e iniciam uma época de repressão, negação dos direitos políticos e civis, fechamento do Congresso e perseguição aos opositores do regime.

No entanto, as produções culturais continuavam questionando o governo militar e lutando pela liberdade de expressão. Essa vertente da produção artística foi duramente atacada e, ao mesmo tempo, os movimentos sociais foram fortemente reprimidos com o Ato Institucional n. 5 de 1968. As manifestações contrárias ao governo tornaram-se cada vez mais difíceis. Foram desmanteladas diversas organizações políticas e dizimados dezenas de guerrilheiros que atuavam no campo ou na cidade.

O Ato Institucional n. 5 foi um marco na Ditadura Militar, pois mostrou à sociedade como um todo até aonde o poder militar poderia ir para conservar seu poder, construindo uma rede de repressão complexa, que torturava os opositores do regime, fazia “desaparecer” diversas personalidades dos movimentos sociais, e deportava políticos e intelectuais de esquerda.

As instituições como do DOPS e DOI – CODI, departamentos de investigação e inteligência do governo, eram especialistas em captura e repressão dos movimentos opositores – inúmeras pessoas desapareceram em suas mãos, quando não apareciam mortas – e representavam o braço direito dos governos militares. Em meio a esse estado de coisas, foi posto em prática um forte esquema de propaganda, cujas frases de impacto (Brasil: ame-o ou deixe-o) escondiam a prática quotidiana desses departamentos, em que a truculência e a intolerância marcavam os anos de chumbo.

Muitos estudantes universitários e secundaristas, que acreditavam numa revolução cultural do país, radicalizaram seu protesto após a Ditadura. Formaram grupos armados, pois acreditavam que somente uma tomada de poder pela luta armada, a exemplo do que ocorrera em Cuba poderia trazer soluções para aquela situação. Entretanto, apesar da disposição de luta, foram impiedosamente massacrados pelo poderio militar do Exército e das Polícias Militares.

Neste período, com os intelectuais calados pela repressão, houve uma verdadeira criatividade por parte dos produtores culturais e jornalistas, que colocavam mensagens subliminares em filmes, peças teatrais, e textos jornalísticos, sempre fiscalizados pelos censores, mas que escapavam com uma fina crítica ao poder instituído, como as músicas de Caetano Veloso e Chico Buarque de Hollanda:

Hoje você é quem manda  
Falou, tá falado,  
Não tem discussão, não.  
A minha gente hoje anda  
Falando de lado  
E olhando pro chão, viu?<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Chico Buarque de Hollanda. Música: *Apesar de Você*. 1970.

Por outro lado, a indústria cultural emergia com a cultura de massa, como a Rede Globo e diversas outras, que de modo velado apoiavam a ditadura, maquiando sua estrutura com o apoio ufanista de músicos e artistas, como Roberto Carlos, e *Os Incríveis*, como lembra a música:

Eu te amo, meu Brasil, eu te amo, meu coração é verde, amarelo, branco, azul-anil, eu te amo, meu Brasil, eu te amo, ninguém segura a juventude do Brasil.<sup>12</sup>

Na sociedade brasileira deste período é possível destacar dois movimentos. O primeiro de pessoas menos favorecidas que saíam das zonas rurais e se aglomeravam nas zonas urbanas, atraídas pela forte industrialização das décadas anteriores, conjuntamente com o crescimento econômico que ocorria em todo mundo; oferecendo amplas oportunidades de emprego. Pessoas estas que consumiam com avidez a propaganda do governo militar, como a música registrada acima. O segundo é composto por uma parte da classe média e grupos de estudantes. Mais esclarecidos quanto à real situação nacional, lutavam de todas as formas para mudar o país.

Entretanto, a grande maioria da população ainda era de analfabetos que, educados pelos meios de comunicação, isto é, pelo rádio e pela televisão, apenas reproduziam o desejo das elites dominantes, como esclarece Chico Bruno:

Disfarçada como uma campanha de elevação da auto-estima dos brasileiros, os militares lançaram um bombardeio publicitário, cujo mote principal era a frase “Ame ou deixe-o”, distribuída à população em forma de pins, adesivos, batons, praguinhas e outros itens que formam as ferramentas de uma grande campanha publicitária. O jingle era uma musiquinha chatinha composta pela dupla Dom e Ravel e interpretada pelo conjunto paulista Os Incríveis, um dos grandes sucessos da Jovem Guarda, um movimento musical apolítico bem ao gosto dos gorilas (militares) que governavam com mão de ferro o País, ao contrário dos músicos, compositores e cantores da Bossa Nova, que eram considerados subversivos e nocivos ao regime de exceção.<sup>13</sup>

Durante o período de 1974 a 1988, segue-se uma lenta “abertura” política por meio da qual foram retomadas as liberdades individuais. Durante o governo Geisel, depois de terminado o chamado “milagre econômico”, as massas voltam às ruas para lutar por mais emprego e renda, seguidos de passeatas e greves dos trabalhadores do ABC paulista e de Contagem, em Minas Gerais. Neste momento, os partidos de oposição ganham força, culminando com o movimento Diretas Já. Com resultado de toda essa mobilização social o Regime Militar chegou ao fim, com o presidente e general João Figueiredo, em 1985.

<sup>12</sup> Os Incríveis. Música: *Eu te amo, meu Brasil*. BMG, 1970.

<sup>13</sup> BRUNO, Chico. Ame-o ou Deixe-o. *Ideias&Opiniões*. 23 jul. 2004. Disponível em: <<http://www.folhadoamapa.com.br>>

A produção cinematográfica seguiu os passos dessa constante agitação cultural nos anos 1970 e 1980, das produções de qualidade, politizadas e bem dirigidas às pornochanchadas nacionais.

Seguiu-se uma variedade de produções, como *Dona Flor e seus Dois Maridos* (1976), de Bruno Barreto, o maior sucesso de bilheterias, e *A Dama do Lotação* (1975) de Neville de Almeida. *Vai Trabalhar Vagabundo* (1973), de Hugo Carvana reflete a fórmula dos filmes dos anos 1970, dramas e romances salpicados das dificuldades e desafios cotidianos do brasileiro.

Na década de 1980, com uma abertura maior da liberdade de expressão, os filmes abordam o lado marginal do país, como a delinquência, a pobreza, a violência e a forte repressão e vigilância dos militares sobre a imprensa e os movimentos sociais. Filmes como *Pixote: A Lei do mais fraco* (1981) de Hector Babenco, e *Eles Não Usam Black-Tie* (1981), de Leon Hirszman, tipificavam a volta do filme-denúncia, inclusive com boas repercussões e prêmios nos festivais da Europa. *Memórias do Cárcere* (1984), de Nelson Pereira dos Santos e *Bye Bye Brasil* (1980), de Carlos Diegues completam esta lista.

*Pra Frente Brasil* (1983) de Roberto Farias foi um dos filmes que mais repercutiram no cenário nacional durante o processo de abertura política na década de 80. Quer pelo modo direto com que trata o problema de tortura no Brasil, ainda muito recente, quer pelo seu aspecto hollywoodiano, o filme ganha em volume nas apresentações de elementos ficcionais, como a ação de grupos de tortura, delegados corruptos, empresários coniventes, e uma sociedade apática. Este complexo quadro representa a confusa situação do país nesse período.

Premiado no festival de Berlim, o filme teve sua estréia adiada por oito meses pelos censores do Estado, receosos do impacto negativo que a sua mensagem poderia trazer à Ditadura. Diferentemente de alguns filmes deste gênero, a produção de Farias tem o propósito de alcançar o espectador médio, explicitando os problemas pelos quais o país ainda passava. Mobilizando atores de sucesso na televisão (como Antonio Fagundes e Natalia do Valle) e escancarando trechos do cotidiano da repressão, o diretor consegue trazer à luz um lado da Ditadura que, até então, poucos ousaram mostrar. Ao colocar como eixo central da narrativa fílmica a ficcionalização de acontecimentos reais relacionados à guerrilha urbana, *Pra Frente Brasil* convida esse espectador médio a refletir sobre seus valores e concepções de mundo. Seu sucesso de público serve de indício ao historiador do modo como amplos segmentos sociais estavam interessados em saber mais sobre os anos de chumbo. A narrativa eficiente e muito movimentada foi capaz de envolver o público e levá-lo a pensar, mesmo que

superficialmente, sobre os diversos problemas vividos pelos brasileiros durante a ditadura militar.

---

## Capítulo 2

### Contradições sociais e repressão no Brasil (1950-1980)

## 2.1. Consolidação das forças conservadoras

O filme *Pra Frente Brasil*, dirigido por Roberto Farias, deve ser compreendido em um contexto de contradições sociais que caracterizaram a sociedade brasileira durante os trinta anos que separam o segundo governo de Getúlio Vargas e a presidência do general João Figueiredo. Vários elementos deste contexto foram pinçados pelo próprio cineasta para representar no universo ficcional do filme, tais como: Arte, política, movimentos sociais, ditadura e repressão militares, resistência democrática e guerrilhas de resistência ao nível rural e urbano, dentre outros.

Estes fenômenos sociais compunham um quadro de conflitos sociais, econômicos, políticos e culturais que culminariam na vitória das tendências conservadoras, cujos poderes estavam centrados e representados nas Forças militares, eficaz instrumento que tentaria abafar as conseqüências política de tais contradições.

Não se compreende o papel das tendências conservadoras e sua representação no filme em questão caso não se recue no tempo. É de central importância mencionar a queda do populismo, modelo político instaurado por Getúlio Vargas ainda na década de 1930 e cuja governabilidade dependia da aproximação com as massas trabalhadoras. Na década de 1950, os sinais de desgaste do populismo são indisfarçáveis. Todavia, este modelo político deixa um legado significativo na criação de um parque industrial forte no cenário nacional que, por sua vez, daria origem a uma burguesia até então pouco representativa, por um lado, e, de outro, a um proletariado cada vez mais consciente da sua importância no meio político, ainda que agregado a setores do governo. Sem a industrialização e a consolidação de setores sociais urbanos definidos, é impensável o conservadorismo brasileiro de meados do século XX.

Com a eleição de Juscelino Kubitschek, que presidiu o país de 1956 até 1961, o nacional-desenvolvimentismo de Vargas foi substituído pela forte presença do capital estrangeiro na indústria nacional, principalmente na infra-estrutura. Como conseqüência, há na diversificação do mercado de consumo de bens duráveis, e o rápido crescimento da economia brasileira, apesar do comprometimento do orçamento nacional com as dívidas contraídas por causa da criação de Brasília.

As contradições do populismo implantado por Getúlio Vargas desde o início do seu poder, em 1937, afloraram com intensidade nos anos posteriores, pois, embora o Brasil tenha crescido no setor econômico, fomentando aí empregos e a crescente urbanização das cidades, o trabalhador pouco ganhou em termos reais, pois a distribuição de renda ainda era bem abaixo do crescimento geral da indústria nacional.



A insatisfação por parte dos trabalhadores, tanto urbanos quanto rurais, continuava a crescer devido à falta de participação na divisão das riquezas que o Brasil produzia, fato que originou uma crise profunda no modelo de Vargas, cujo suicídio, obviamente, não bastou para solucionar problemas de natureza econômico-social que perdurariam durante o governo JK, e que se tornavam ainda mais graves na medida em que a inflação desvalorizava ainda mais o salário mínimo.

A estratégia de arrocho salarial proporcionava à burguesia nacional e às indústrias transnacionais a chance de dinamizar a produção, realizando lucros cada vez mais avantajados a partir de uma relação arcaica de exploração dos trabalhadores.

Neste contexto, o principal elemento que vitalizava o populismo, a saber: as promessas das reformas que garantiriam melhores condições sociais aos trabalhadores, jamais foram cumpridas, vindo a sofrer uma dura derrota no final dos anos 1960, com setores do sindicalismo se manifestando de modo cada vez mais radical em suas propostas de transformação social.

É neste sentido que as propostas do PCB crescem e tomam vulto: apoiados em organizações de classe e estudantis, e contando com o engajamento de artistas e intelectuais empolgados pela crescente expansão do socialismo pelo mundo (sendo-lhes particularmente inspirador o caso da revolução cubana), setores da esquerda saem às ruas em busca de novas propostas políticas democráticas e socialmente justas.

Pode-se afirmar que a ampla mobilização na década de 1960 por uma Revolução no Brasil foi o sonho de toda uma geração de estudantes, sindicalistas, artistas e intelectuais, que cada um à sua maneira, equacionaram numa ampla frente da Esquerda nacional, que fazia frente ao conservadorismo das velhas oligarquias rurais e católicas e aos novos burgueses, bem estabilizados nos planos econômicos dominantes que se estabeleceram no país, e vinham ganhando fôlego desde a “revolução” de 1930.

No início dos anos 1960, o desenvolvimento acelerado do país mostra sua contrapartida através de uma crise financeira acompanhada por uma crise política. Jânio Quadros assume a presidência em 1961, lança um pacote antiinflacionário, caracterizado pela forte desvalorização da moeda nacional e pela busca da renegociação da dívida com o FMI (Fundo Monetário Internacional). Este plano teve alto custo para as camadas mais pobres, gerando uma onda de insatisfação em todo o país. As conseqüências ainda se faziam sentir após a saída de Jânio: o melhor exemplo desta crise econômica encontra-se na taxa anual da inflação, que, em 1962, atingiria o índice 1950%.

Jânio também desagradaria aos setores mais conservadores com sua proposta de política externa, marcada pela aliança com o bloco capitalista e tentativa de reconstrução de laços diplomáticos com o bloco comunista, o que gerou um ambiente insuportável, fazendo com que Jânio renuncie ainda em 1961, apenas sete meses após tomar posse como presidente da República.

Após a renúncia de Jânio Quadros, o vice João Goulart assumiria o poder em meio a uma crise política. Jango presidiria o país em um sistema parlamentarista que duraria até 1963, quando um plebiscito lhe devolveria as atribuições plenas de chefe de governo, o que foi interpretado pelos políticos conservadores como uma tentativa de golpe da esquerda.

Durante o governo de Jango, as instituições estudantis e grupos de artistas tiveram ampla participação, consolidando os debates da esquerda, e acirrando cada vez mais as contradições com as classes dominantes, o que gerou conflitos próximos a uma guerra civil.

A União Nacional dos Estudantes promovia panfletagens, protestos e manifestações, em busca das cobranças das reformas de base (reforma agrária, tributária, política) que foram prometidas durante a campanha. Este foi um período em que a cultura nacional esteve engajada num projeto político, como o Teatro de Arena, o Tropicalismo, o Cinema Novo, e em uma série de manifestações artísticas que buscavam criar uma nova identidade da cultura nacional, em contraponto ao colonialismo cultural que Brasil vivia até então.

Entretanto, as chamadas reformas de base não agradavam aos setores conservadores, que as viam como manobra da “ameaça comunista”. Foi assim que vingou a proposta de um golpe de Estado civil-militar, que pretendia tirar Jango do poder, e acabar com as ondas de protestos dos movimentos políticos, sociais e culturais que espocavam pelo país.

Na sociedade brasileira dos anos 1960, as forças estavam bem divididas: entre o projeto progressista e nacionalista das reformas e o projeto de alinhamento à economia norte-americana; ou, dito de outra maneira, entre as forças nacional-estatistas, ligadas ao carisma de Jango, e as forças conservadoras, como grande parte da Igreja católica, amplos setores da burguesia, as oligarquias tradicionais e a maioria da classe média e das Forças Armadas. Nas palavras de Daniel Aarão Reis:

Com a posse de João Goulart, tornou-se possível reatualizar a hipótese do projeto nacional-estatista. Com efeito, se o desenvolvimentismo de JK, como já referido, abalara alguns de seus fundamentos, não o superara. Quanto a Jânio Quadros não teve sequer tempo, ou condições, para elaborar alguma alternativa. Ressurgia assim uma possibilidade que muitos imaginavam definitivamente enterrada. As agitações sociais ampliaram-se, num crescendo, alcançando trabalhadores urbanos e rurais, assalariados e posseiros, estudantes e graduados das forças armadas, configurando uma redefinição do projeto nacional-estatista, que passaria a incorporar uma

ampla – e inédita – participação popular. Talvez exatamente por causa disto, mudaram o tom e o sentido do discurso: ao contrário de certa tradição conciliatória, típica do estilo Getúlio Vargas, os obstáculos deveriam agora ser removidos, e não evitados, os alvos abatidos, e não contornados.<sup>1</sup>

A radicalização dos discursos por Parte de Jango é uma tentativa de buscar apoio nas camadas populares, pois no congresso nacional os setores conservadores estavam ganhando terreno, acirrando ainda mais as contrações, pois Jango, deixando de lado a característica varguista de conciliação, decidiu levar adiante as promessas de transformações exigidas pelas camadas populares:

E assim tomaram corpo as reformas de base. A reforma agrária, para distribuir a terra, com o objetivo de criar uma numerosa classe de pequenos proprietários no campo. A reforma urbana, para planejar o crescimento das cidades. A reforma bancária, com o objetivo de criar um sistema voltado para o financiamento das prioridades nacionais. A reforma tributária, deslocando a ênfase da arrecadação de impostos diretos, sobretudo o imposto de renda progressivo. A reforma eleitoral, liberando o voto para os analfabetos, que constituíam, então, quase metade da população adulta no país. A reforma do estatuto do capital estrangeiro, para disciplinar e regular investimentos estrangeiros no país e as remessas de lucros para o exterior. A reforma universitária, para que o ensino e a pesquisa se voltassem para o atendimento das necessidades sociais e nacionais. Instaurou-se um amplo debate na sociedade sobre o assunto. Nas ruas, nas greves e nos campos, agitavam-se os movimentos sociais, reivindicando, radicalizando-se. Entretanto, em sentido contrário, mobilizaram-se resistências expressivas. A análise das eleições de 1962, cerca de um ano após a posse de Jango, que renovaram a Câmara Federal, parte do Senado e mais um conjunto importante de governos estaduais, evidenciou a força das direitas e da opinião conservadora.<sup>2</sup>

O processo de radicalização das forças opostas que estavam em jogo se acirraram nos anos seguintes. Em 1963, Jango obteve o adiamento do plebiscito que estava marcado para 1965 e conseguiu reaver seus poderes de presidente, quando o povo escolheu o presidencialismo como forma de governo, o que desagradou às elites conservadoras.

Em 13 de março de 1964, foi organizado um comício em prol das reformas, no qual compareceram 350.000 pessoas, dentre as quais intelectuais, operários, estudantes e representantes de diversos setores da sociedade. João Goulart prometia a reforma agrária imediata. Mas a resposta das forças contrárias não demorou.

Em São Paulo, no dia dezenove do mesmo mês, 500.000 pessoas, provenientes das diversas tendências conservadoras, fizeram a “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”, uma clara afronta ao projeto do presidente, cujo discurso tornava-se cada vez mais radical.

---

<sup>1</sup> REIS FILHO, Daniel Aarão. **Ditadura Militar Esquerdas e Sociedade no Brasil**. Disponível no site: <[http://www.lainsignia.org/2001/marzo/dial\\_001.htm](http://www.lainsignia.org/2001/marzo/dial_001.htm)>

<sup>2</sup> Ibid.

## 2.2. O Golpe de 1964: conservadorismo e repressão

No dia 31 de Março, após uma crise na Marinha, com a reunião ilegal da Associação dos Fuzileiros Navais do Brasil, numa ofensiva contra a hierarquia e disciplina militares, o alto escalão militar decide quebrar o Estado de Direito e sair às ruas. O General Olimpio Mourão, da quarta Divisão de Infantaria, e o general Carlos Luiz Guedes, da Infantaria Divisionária começam a marchar para o Rio de Janeiro.

Os Estados de São Paulo e Rio de Janeiro apóiam e mandam suas tropas, e Jango decide não contra atacar, e no dia 02 de Abril de 1964, deixa oficialmente o cargo e se refugia no Uruguai. O golpe está dado. Começa um período de 21 anos de Ditadura Militar.

Em abril, a presidência é assumida por uma Junta Militar, que cassa dezenas de mandatos políticos, lideranças sindicais e patentes de oficiais das Forças Armadas que eram simpatizantes de Jango e, no mesmo mês, instaura o Ato Institucional nº. 1, dando poderes ao comando militar para uma devassa no setor político, bem como elegendo o General Castelo Branco de forma indireta.

Até 1964, foram mais três Atos Institucionais a fechar o cerco contra os opositores do regime: partidos políticos foram postos na ilegalidade, liberdades individuais foram cerceadas em prol da Razão de Estado. As classes estudantis, tanto as de nível secundarista como as de nível universitário, já ativas antes do golpe, resolveram radicalizar, e em conjunto com ex-militares, começam a formar grupos guerrilheiros cujo propósito, inspirado na história cubana recente, era o de construir uma resistência armada e violenta.

Em 1968, o Governo Militar acenava com mais repressão para os opositores, que faziam greves, passeatas contra a Ditadura. Mais um Ato Institucional é baixado, fechando toda e qualquer reunião e manifestação que não fosse autorizada pelo Estado, dissolvendo não somente as organizações de classe, mas também o próprio congresso nacional. Artistas, intelectuais e políticos considerados como ameaças ao governo foram presos e expurgados. Começavam os anos de chumbo.

Os estudantes compunham os grupos mais atuantes contra a ditadura. Estudantes da UEE (União Nacional dos Estudantes) e filiados à UNE reivindicavam mais acesso à Universidade Pública, e contra as políticas do governo militar. Mas entre os Estudantes, havia também os de extrema-direita, que apoiavam o governo. Sua principal organização foi o CCC (Comando de Caça aos Comunistas), originado na Universidade Mackenzie, em São Paulo. Seus métodos eram violentos: a invasão à Faculdade de Filosofia da USP, em 1967, e o espancamento de atores da peça Roda viva, de Chico Buarque, em pleno teatro, são exemplos

de seu modo de agir. A ação contra os estudantes também foi um objetivo do governo: em Outubro de 1968, um congresso da UNE (então na ilegalidade), apesar de realizado clandestinamente em Ibiúna (SP), foi violentamente reprimido e rechaçado pela policia. O saldo foi negativo: mais de mil estudantes foram presos. Estes confrontos eram freqüentes até o AI-5, quando o Governo Costa e Silva instaura uma verdadeira máquina de guerra dentro da sociedade civil, construindo um aparato repressivo com o propósito de destruir a oposição ao regime, dando plenos poderes aos órgãos policiais, como o Serviço Nacional de Informações (SNI), o DOPS (Departamento de Ordem Política e Social), o DOI (Destacamento de Operações e informações) e o CODI (Centro de Operações de Defesa Interna), além de deixar campo aberto para a atuação de forças paralelas, como a OBAN (Operação Bandeirante), uma missão que reuniria elementos das Polícias civis e militares, além da Policia Federal. Todos eles trabalharam em coordenação com os centros de informações das Forças Armadas no combate aos “terroristas”.

A OBAN, por exemplo, surgiu inicialmente em São Paulo, mas rapidamente cresceu por todos os Estados, uma vez que estava dotada de recursos amplos de grandes empresas nacionais como a Ultragás, e até de multinacionais. Para conseguir obter informações decisivas para dismantelar os grupos de esquerda, aproveitavam a conivência do governo para utilizar amplamente a tortura.

A luta armada espocou em 1968, quando os grupos de estudantes começaram a radicalizar suas ofensivas nas ruas, em diversos confrontos com a policia. O Conselho de Segurança Nacional resolveu instaurar o Ato Institucional nº. 5, que acabaria com dispositivos constitucionais, como o *Habeas Corpus*, que davam direito ao acusado de responder em liberdade. Muitos estudantes e ex-militares resolveram pegar em armas para resistir, fundando diversos grupos como VPR (Vanguarda Popular Revolucionaria), a ALN (Aliança Libertadora Nacional) fundado por Carlos Marighela, e o MR-8. A expectativa destes grupos era de não somente resistir e libertar presos políticos através de pressão ao governo militar, mas, em última instância, viabilizar a revolução socialista. Por tais motivos, entre 1968 e 1972, tais grupos realizaram diversos assaltos a bancos, a quartéis, seqüestro de embaixadores. As principais ações de resistência e pressão podem ser identificadas no assassinato do militar americano Charles Chandler pelo grupo VPR e o seqüestro do embaixador americano Charles Elbrick, organizado pelo MR-8 e pela ALN.

Além de grupos de guerrilheiros atuantes, na zona rural foram montadas guerrilhas, como a do Vale do Ribeira e do Araguaia, que levou Carlos Lamarca, capitão do Exército a desertar e a levar consigo um caminhão diversas armas. Mas o AI-5 abria concessões para que

o aparelho do regime prendesse, torturasse e matasse, o que se tornou um instrumento eficaz, pois, até 1975, já tinham sido eliminados quase todos os focos de resistência. No Araguaia, por exemplo, 59 dos 69 guerrilheiros foram dizimados pelas forças do Exército.

Embora os governos militares tenham endurecido o aparato repressivo, principalmente durante o governo de Emílio Garrastazu Médici (1969-74) há que se considerar que o Estado investiu muito em outras áreas, como a propaganda nacionalista, alicerçada na expansão da rede televisiva por todo território nacional e no “milagre econômico”.

Com a presidência do general Ernesto Geisel (1974 -1979), começou um processo de “distensão” política que duraria dez anos e se encerraria com o general João Figueiredo, em 1984. Este período seria caracterizado pela anistia para presos políticos, pelo retorno ao pluripartidarismo, pela liberdade de imprensa e pela livre manifestação das idéias políticas. Tais conquistas foram obtidas sob forte pressão da sociedade civil, e envolveram estudantes, políticos, intelectuais e o forte sindicalismo que crescia na região industrial do ABC paulista. Segundo Rosangela Patriota, foi um momento de explosão das contrações fermentadas no bojo da ditadura, e que o momento histórico era propício para as novas lutas da sociedade civil.

Neste jogo de forças, no período do General Ernesto Geisel (1974-79), foi anunciado o projeto de ‘distensão’ lenta e gradual para a retomada da democracia no país, ao passo que os movimentos sociais clamavam pelos Direitos Humanos, pela Justiça Social e pelo Estado de Direito. [...] No que se refere às instituições políticas, os militares continuaram a desenvolver sua lógica e a sua concepção de poder e de administração pública. No seio da sociedade civil os movimentos sociais ganharam as ruas. Tornaram-se cada vez mais contundentes as atuações da Comissão de Justiça e Paz e das Comunidades Eclesiais de Base. A União Nacional dos Estudantes (UNE) reorganizou-se. As greves operárias eclodiram no ABC paulista, e segundo os especialistas no tema, propiciou o surgimento o novo sindicalismo. [...] Os atores estavam em cena, as contrações afloradas, e no desenvolver deste processo, conquistou-se a anistia para presos e exilados políticos, mas os indivíduos que trabalhavam nos órgãos de repressão também foram anistiados. Estabeleceu-se o fim do bipartidarismo com a extinção da ARENA (Aliança Renovadora Nacional) e do MDB (Movimento Democrático Brasileiro). Foram criados novos critérios para a Censura Federal e, paulatinamente, a produção artística e cultural foi sendo liberada.<sup>3</sup>

No desenrolar deste processo histórico, os movimentos sociais buscaram reaver seus espaços perdidos na luta pela redemocratização, em que estudantes, intelectuais, operários e uma grande parcela da sociedade que ansiava por mudanças na estrutura capitalista do Brasil,

---

<sup>3</sup> PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha**: Um Dramaturgo no Coração de seu Tempo. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 22-23.

buscam se reorganizar para os novos embates no campo político e social. Em 64, foram derrotados pelos setores conservadores da sociedade, agora, o momento propicia uma intensa luta política, embora em momentos e contextos diferentes, lutam pelos velhos problemas que ainda são perpetuados no cotidiano brasileiro.

---

## Capítulo 3

*Pra frente Brasil* e o conformismo da memória



### 3.1. A trajetória eclética de Roberto Farias

Uma análise de *Pra Frente Brasil*, de Roberto Farias, ficará incompleta se não for levado em consideração o lugar da cinematografia brasileira dentro do contexto artístico nacional em meados do século XX.

Falemos, primeiramente, do diretor: nascido em 1932 na cidade de Nova Friburgo (RJ), Roberto Figueira de Farias inicia sua vida profissional com cinema em 1950, atuando como assistente de direção de Watson Macedo e J.B. Tanko, na Atlântida, o que sempre marcará sua carreira. Sua estréia na direção dá-se com *Rico ri à toa* (1957). A obra de Farias será caracterizada por filmes cômicos, dramáticos e políticos, e nela se destacam comercialmente as produções feitas com o grupo “Os Trapalhões” e com o cantor Roberto Carlos, com quem fez três filmes. Em termos estéticos, seus filmes dignos de menção foram *Assalto ao Trem Pagador* (1962) e *Pra Frente Brasil* (1983), filme aqui analisado. Desde seu último filme, em 1986, Farias vem trabalhando em mini-séries televisivas, como *Memorial de Maria Moura* e *As Noivas de Copacabana*, pela Rede Globo de Televisão. Como cineasta, ganhou diversos prêmios, dentre eles o de melhor filme do Festival de Berlim, em 1982, com *Pra Frente Brasil*. Tendo produzido diversos filmes com a influência das comédias populares, já na década de 60 se entrega ao gênero policial, como é o caso de *Cidade Ameaçada* (1960), filme que representa o Brasil em Cannes, onde é consagrando por público e crítica.<sup>1</sup>

#### 3.1.1. A importância da Chanchada

É com produções da chanchada que Farias começa a trabalhar no cinema. Estes anos de aprendizado marcarão seus filmes posteriores, mesmo aqueles de temática sociológica ou política, uma vez que jamais deixará de lançar mão de alguns elementos da chanchada, como a música e a alegoria.

A chanchada carioca é considerada, para alguns autores, o primeiro movimento do cinema nacional. Com um gênero cinematográfico que utiliza as temáticas carnavalescas, sob forte influencia dos musicais americanos que chegavam ao Brasil nos anos 30, este gênero se utilizou de elementos já consagrados nos meios populares. É o que atesta Maria Rita Galvão:

O aparecimento, depois de cavadores modestos, de personalidades como esta [Luiz Barros, diretor] à testa de uma produtora brasileira (a Sonofilmes) parecia realmente significativo de mudanças radicais na cinematografia nacional. Com *Cousas Nossas*, o cinema brasileiro procurava canhestamente imitar os primeiros musicais americanos que chegavam ao

---

<sup>1</sup> Para maiores informações sobre a vida e a obra de Roberto Farias, ver: MIRANDA, Luiz Felipe; RAMOS, Fernão. (Orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora SENAC, 2000, p. 229-230.

Brasil, porém o resultado nada tinha de semelhante: criava-se um gênero cinematográfico profundamente brasileiro que seria fartamente explorado pelo cinema carioca dos anos 1930. O veio da chanchada e do musical se fundiram em comédias entremeadas de canções populares, enraizadas nas tradições do teatro ligeiro e do circo, que em função dos artistas e temas populares sempre teriam o seu lugar entre as camadas menos sofisticadas da população.<sup>2</sup>

Em relação às produções estrangeiras que chegavam ao Brasil, as chanchadas eram produzidas com material reaproveitado e barato. Ainda assim, sua linguagem popular sempre garantiu retorno financeiro e imediata empatia com o grande público: isto era possível através de abordagens cômicas e satíricas da favela, do carnaval, da face ridícula da riqueza em histórias interpretadas por atores consagrados e populares que representavam personagens tipificadas.<sup>3</sup>

### 3.1.2. O Cinema-Novo na obra de Roberto Farias

A produção *Assalto ao Trem Pagador* colocou Farias no celebre círculo do Cinema Novo, que teve como fundadores Glauber Rocha, Leon Hirszman, Ruy Guerra e Nelson Pereira dos Santos. As obras destes cineastas visavam produzir uma nova identidade nacional, e, após ganhar força nos anos 60, demonstra fôlego até os nossos dias, pois permanece referência indispensável para o cinema brasileiro.

O Cinema Novo nasce com a proposta de produzir filmes de baixo custo, que utilizem uma linguagem regional que represente a cultura brasileira vivida na favela, no cangaço e no campo. Em geral, tratava-se de representar as margens da sociedade. Nas palavras de Fernão Ramos: “O consenso de que o cinema novo devia buscar algo mais do que simples empatia do expectador para as causas populares, além de atravessar a questão da linguagem-fruição, desemboca igualmente no aspecto ético de representação de ‘verdade’ atrás referido”.<sup>4</sup> Ainda segundo Fernão Ramos:

É, portanto, a partir do final de 1962 e início de 1963 que cinema novo adquire sua feição definitiva, não só ao nível de sua constituição enquanto grupo, mas também como portador de discurso próprio. Abandona

<sup>2</sup> GALVAO, Maria R. Cinema Brasileiro: 1930-1964. In: FAUSTO, Boris. (Org.). **O Brasil Republicano** (Economia e Cultura – 1930-1964). São Paulo: Difel, 194, p. 468.

<sup>3</sup> Algumas de suas produções que se destacaram foram: *Acabaram-se os Otários*, em 1932, e *Ganga Bruta*, de Humberto Mauro pela Cinédia; *Alô Alô Brasil* (35), *Alô Alô Carnaval*(36), com a atriz Carmem Miranda, já conhecida nas rádios, *Pega Ladrão* (39); *Tristezas não Pagam Dívidas* (44); *Alguém no Manicômio* (48); e *Carnaval de Fogo* (49). Estes, dentre diversos outros filmes garantiram popularidade e um grande período de produções da chanchada, que de 1930-50, sendo considerado um verdadeiro movimento cinematográfico, que apesar das dificuldades de produção, conseguiu emplacar temas da cultura nacional.

<sup>4</sup> RAMOS, Fernão. Os Novos Rumos do Cinema Brasileiro (1955-1970) In: \_\_\_\_\_. (Org.). **História do Cinema Brasileiro**, p. 357.

progressivamente o radicalismo em torno dos vários significados atribuídos então ao termo ‘alienação’ e avança em direção a uma forte autocrítica, que o coloca como integrante do condenável universo burguês. E, principalmente, já em 1963, o Cinema Novo apresenta um conjunto de obras em que se sente nítido amadurecimento autoral de diretores como Glauber Rocha (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*), Cacá Diegues (*Ganga Zumba*), Rui Guerra (*Os Fuzis*) e mesmo Nelson Pereira dos Santos (*Vidas Secas*).<sup>5</sup>

Embora Roberto Farias tenha produzido filmes mais politizados, suas obras entre as décadas de 1960 e 1980 foram majoritariamente comerciais, voltadas para grande público, como os filmes tendo como atores principais o célebre cantor Roberto Carlos: *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* (1968), *Roberto Carlos e o Diamante Cor-de-Rosa* (1970), *Roberto Carlos a 300 Quilômetros Por Hora* (1972); e o piloto de Fórmula 1, Emerson Fittipaldi, *O Fabuloso Fittipaldi* (1973). Mesmo com esta trajetória, conseguiu produzir importantes filmes políticos que colocaram sua carreira em outro patamar.

*Assalto ao Trem Pagador* é considerado uma obra cinematográfica de forte influência do cinemanovismo, onde Farias consegue estabelecer um diálogo com a caracterização da identidade nacional, fortemente buscada pela estética do Cinema Novo. Tal filme insere Roberto Farias no âmbito do Cinema Novo, sendo exemplo de um processo de “renovação e reabilitação de veteranos como Anselmo Duarte, Aurélio Teixeira e o próprio Roberto Farias que às vezes deslizam para a chanchada mas agora estão dispostos a manter um nível serio de realizações”.<sup>6</sup>

Neste contexto, não se trata exatamente de uma “reabilitação”, mas de um processo de assimilação das novas propostas de produção de filmes com uma perspectiva de identidade cultural brasileira, tendo como foco principal a discussão política das contradições que permeiam a realidade social do Brasil. Farias afasta-se, então, da chanchada. Mais tarde, depois de um período à frente da Embrafilme, a nova Estatal financiadora de filmes nacionais, torna a fazer filmes de apelo popular, ainda que em outra perspectiva, apresentando ao grande público um tema político. Novamente, Farias fazia parte de uma tendência da história do cinema nacional, que foi denominada por Ismail Xavier como naturalismo de abertura:

Com a abertura política, surge um novo naturalismo, no qual a energia do cinema se volta para a exploração do corpo, em duas grandes vertentes: a primeira é a do "sexo em cena" - num amplo espectro que vai do intimismo existencial de Walter Hugo Khoury, com *O prisioneiro do sexo* (1979), *Rio Babilônia* (Neville d'Almeida, 1983); a segunda é a do filme policial, com temas ligados à repressão, seja no naturalismo grotesco de *Rainha diaba*

<sup>5</sup> RAMOS, Fernão. Os Novos Rumos do Cinema Brasileiro (1955-1970) In: \_\_\_\_\_. (Org.). **História do Cinema Brasileiro**, p. 347.

<sup>6</sup> ROCHA, Glauber. Os Jovens fazem... Cinema. Apud. RAMOS, Fernão. (Org.). **História do Cinema brasileiro**, p. 346.

(Antônio Fontoura, 1974), no realismo psicológico de *Ato de violência* (Eduardo Escorel, 1980) ou na incorporação do gênero de maior sucesso: *Lúcio Flavio, o passageiro da agonia* (Hector Babenco, 1977). O filme de ação e de denúncia seria retomado por Babenco em *Pixote, a Lei do mais fraco* (1980). O enfoque da violência do aparato repressivo se retoma em *Barra pesada* (Reginaldo Farias, 1977), *O bom burguês* (Owaldo Caldeira, 1983), *A próxima vítima* (João Batista de Andrade, 1983, e em *Pra frente Brasil* (Roberto Farias, 1982). A abordagem das conseqüências psicológicas da repressão política é feita em *Nunca fomos tão felizes* (Murilo Salles, 1984).<sup>7</sup>

### 3.2. *Pra frente Brasil*: cinema político para o grande público

Farias fica à frente da Estatal entre 1974 e 1979, sendo o primeiro cineasta a chegar à presidência da Estatal. Neste cargo, estabelece uma política de dialogo com os cineastas no financiamento de produções cinematográficas. Na década de 1980 sai da Estatal para produzir seu filme, *Pra Frente Brasil*, cujo roteiro já estava sendo trabalhado durante o período como presidente da Embrafilme.

Durante este período, os produtores de cinema, que obtiveram financiamentos do Estado, buscaram manter uma linguagem cinematográfica que fosse crítica e, ao mesmo tempo, de fácil aceitação do público. Conforme foi dito já no primeiro capítulo, *Pra Frente Brasil* enquadrava-se nesta fórmula.

Baseado no argumento “Sala Escura”, de Reginaldo Farias e Paulo Mendonça, a história do filme se passa durante a Copa do Mundo de 1970, momento em que o país vivia “milagre econômico”. Eufórico com a seleção de futebol e embriagado pela propaganda ufanista, o povo vive momentos de euforia apesar da violência e repressão do Estado, o que é apresentado pela trama, que é bem resumida nas palavras de Cláudio H.M. Batalha:

Um executivo engravatado embarca em um vôo da ponte aérea voltando de São Paulo para o Rio de Janeiro. Nesse mesmo vôo, conhece um homem que aparenta ser apenas mais um homem de negócios. Conversam Sobre futebol. O ano é 1970 e o assunto do momento é a Copa do Mundo. Ao chegarem ao aeroporto Santos Dumont, Jofre (interpretado por Reginaldo Faria) aceita carona no táxi de seu companheiro de viagem (Cláudio Marzo) e, no trajeto, o táxi é interceptado e metralhado. O homem que oferecera a carona puxa uma arma e tenta reagir, mas é morto juntamente com o motorista de táxi, e Jofre é seqüestrado pelos ocupantes do outro veículo, embarcando em uma viagem sem volta para os porões do aparelho de repressão. Com esse início hitchcockiano (como não lembrar de *O homem errado* ou *Intriga internacional!*) — um inocente confundido com outra pessoa ou tomado por culpado — o filme consegue através desse artifício sensibilizar o espectador, afinal qualquer um poderia ser vítima do engano. A fórmula é engenhosa,

<sup>7</sup> SARAIVA, Leandro; XAVIER, Ismail. Cinema Brasileiro no final do século XX. **Revista Eletrônica Videotexto**. Disponível em: <[http://www.videotexto.tv/cinema\\_brasileiro\\_1.html](http://www.videotexto.tv/cinema_brasileiro_1.html)>. Acesso em 12 abr. 2006.

ainda que já consagrada. Mas as semelhanças com Hitchcock param por aí, o resto do filme — a busca da mulher Marta (Natália do Valle) e do irmão Miguel (Antônio Fagundes) pelo desaparecido, passando do apoliticismo ao progressivo envolvimento — lembra mais Costa Gavras ou alguns *thrillers* políticos americanos dos anos 1970 (as eventuais incursões no gênero de diretores como Sidney Lumet, Alan Pakula, Sidney Pollack). Com Costa Gavras há uma grande coincidência, já que o filme daquele diretor que trata mais diretamente do tema do desaparecimento político, que no Brasil recebeu o redundante título de *Missing — O desaparecido* (1982), foi lançado no mesmo ano de *Pra frente Brasil*.<sup>8</sup>

A história se delinea a partir da busca de Miguel por seu irmão desaparecido. Na verdade, a pouco e pouco, o espectador vai tomando conhecimento das personagens, instituições e as motivações políticas que levaram ao seqüestro. Enquanto busca seu irmão, Miguel tenta resolver seu relacionamento amoroso com Mariana (Elizabeth Savala), uma combatente de um grupo guerrilheiro. Miguel tenta se afastar de Mariana, devido ao seu envolvimento com a luta armada, mas acaba se envolvendo na sua busca pelo irmão, e por motivos passionais, acaba se envolvendo nos conflitos contra os grupos armados da OBAN, a Operação Bandeirante. Estes grupos, como o filme mostra, dependiam do financiamento de grandes empresas. Mais exatamente, a película torna evidente que o patrão de Miguel, Dr. Geraldo Braulen (Paulo Porto), também participava dessas práticas, isto é, foi convidado a participar, ao lado de diversos grupos de empresários, do esquema que injetava grandes quantidades de dinheiro na Operação. A própria figura de Braulen refere-se ao industrial Henning Albert Boilensen, presidente da Ultragás, “financiador da tristemente célebre Operação Bandeirantes (Oban), coordenação policial e militar da repressão política”.<sup>9</sup>

Neste ínterim, Miguel se vê forçado a sair do conformismo, e se envolve com a luta armada, embora por motivos particulares (laços familiares e amorosos).

Durante esta narrativa, são apresentados vários quadros em que Jofre é interrogado e cruelmente torturado. A violência física salta da tela como o intuito de chocar e sensibilizar o público, demonstrando que aquela prática se tornou comum nos porões da ditadura, mas que era omitida pela imprensa oficial e negligenciada pelo grande público, omissos e conformistas como a figura de Jofre.

Roberto Farias conseguiu construir uma narrativa que se aproxima fortemente da realidade, embora a linearidade da narrativa não se atenha aos paradigmas do cinema-documentário. Mas a linguagem consegue trazer ao público diversos elementos que podem ser

---

<sup>8</sup> BATALHA, Cláudio H. M. *Pra Frente Brasil: O Retorno do Cinema Político*. In: SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge. *A História Vai Ao Cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p.137.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.140.

considerados “reais”, ainda que, início do filme, Farias apresente a obra como produto de ficção, sendo as semelhanças mera coincidência. Será?

Em diversos quadros, o rádio é “flagrado” transmitindo as notícias de acontecimentos de confrontos entre o Estado e as guerrilhas urbanas, citando nomes de atores deste conflito, como no quadro em que Jofre entra no táxi, o rádio transmite uma reportagem de uma guerrilha, citando o nome de Carlos Marighela, que realmente fazia parte de uma organização de esquerda, a ALN, Aliança Libertadora Nacional, envolvida com a guerrilha urbana.

Muitas vezes a película mostra a transmissão de jogos do Brasil por meio da televisão. É muito forte a presença do futebol no filme de Farias. Em diversos momentos há um nítido contraste com as notícias do terror dos grupos de esquerda e do Estado. Tendo a Copa de 1970 como pano de fundo, é possível ver o perfil do “cidadão comum”, ser geralmente apolítico cujas atenções estavam inteiramente voltadas para os gramados do México, e não para os porões da ditadura: “cidadãos da vida real também podiam tropeçar acidentalmente nas bordas do Brasil do milagre cair nos subterrâneos do Brasil da tortura”.<sup>10</sup>

O próprio Dr. Barreto, interpretado por Carlos Zara, é uma alusão tipificada ao Delegado Fleury, que utilizava de técnicas de tortura idênticas, como a “cadeira de dragão”, onde as vítimas eram amarradas e recebiam choques, bem como paus-de-arara, onde eram amarrados e sofriam barbaridades em nome da lei e da ordem. Embora as personagens sejam estigmatizadas, com contornos de caricatura, o fato dos personagens serem simplificados tem um fundamento. A aproximação, que cineastas como Roberto Farias e Leon Hirszman fizeram com o grande público, requeria uma simplificação da narrativa cinematográfica, uma vez que, pela perspectiva do Cinema Novo, do qual Roberto era um dos fundadores, “o público não se interessava pelo cinema político e nem o cinema político se interessava pelo público”.<sup>11</sup>

Neste momento de abertura política, o naturalismo demonstrava preocupação com o político e com o momento social pelo qual o Brasil passava, mas sem abolir a necessidade política e comercial de interação com um público mais amplo, que ultrapassava a elite cultural brasileira, restrita a uns poucos círculos de discussão.

As representações, a linguagem, e os símbolos que são propostos no filme, embora sejam fictícios, reafirmam sua ligação com a história, com os acontecimentos cujos

---

<sup>10</sup> *Veja*, 31 mar. 1982, p. 74.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 73.

desdobramentos são sentidos até os dias atuais, como mostra o artigo do então deputado federal Alberto Goldman:

Neste contexto é que se impõe a luta pela liberação de *Pra Frente Brasil* e das outras obras culturais proibidas pela censura e, mais do que isso, a luta pela liberdade de expressão artística e cultural. A tortura, ou assassinatos, o terror policial, a violência contra o povo fazem parte do nosso passado recente, da nossa dura realidade, são fatos concretos da nossa História. Esta não pode ser falseada, a verdade não pode ser ocultada, mas deve ser assumida por todos nós. As formas corretas de luta não podem estar calcadas na revanche – que nada constrói, que não garante a unidade das forças democráticas e nem o isolamento do regime –, nem tampouco no esquecimento, que seria abdicar da experiência vivida, único lastro para a construção democrática do futuro. Os Fleurys, os Esquadrões da morte, os Dói-Codis existiram e ainda existem. Os heróis dessa época, os Herzog, os Manoel Fiel Filho, as dezenas de desaparecidos, os mortos, presos e exilados, existiram e constituem uma fase da nossa História. Temos que denunciá-los uns, e cultuá-los a outros.<sup>12</sup>

### **3.2.1. *Pra frente Brasil*: críticas e censuras**

A estréia estava marcada para o dia 6 de abril de 1982, mas só começou a ser exibido nos cinemas em 14 de fevereiro de 1983, e, ainda assim, estava proibido para menores de 18 anos. Recebido por alguns críticos como um filme reservado, por não denunciar diretamente o Estado pelas torturas e perseguições, Farias se escora nas obras de Costa Gravas para se defender:

Viver em Paris fazendo filmes sobre outros países ou mesmo sobre o seu próprio é uma coisa. Há um distanciamento e impunidade fora do alcance de qualquer repressão. Outra é você vivendo no próprio país resolver assumir a crítica mais contundente à sociedade em que vive. É preciso ter precisão cirúrgica para cortar até o ponto de não matar o doente. Também não quero cometer suicídio, não quero deixar de fazer cinema, não sou radical. Eu acho que foi possível fazer este filme porque existem outras forças importantes também querendo o que quero: a liberdade. Acho que é muito diferente de Costa Gravas. Ele não está vivendo em nenhum dos países de que trata em seus filmes.<sup>13</sup>

O filme, segundo Farias, teria custado na época cerca de Cr\$ 30 milhões, dos quais 65% foram financiados pela Embrafilme, e os recursos restantes vieram da iniciativa privada. Tratava-se de um valor alto para as produções dos anos 1980. Seu lançamento gerou uma crise política, acirrando a discussão sobre a liberdade de expressão, o poder da censura, tendo como desfecho a censura do filme e a demissão do então presidente da Embrafilme, Celso

---

<sup>12</sup> **Folha de S. Paulo**, 22 abr. 1982, p. 3.

<sup>13</sup> **O Estado de S. Paulo**, 06 maio 1982, p. 24.

Amorim, acusado de conivência com o conteúdo do filme. O filme incomodou tanto a esquerda quanto o governo.

Segundo o chefe de Comunicação Social do Ministério do Exército, o General de Brigada Otavio Luiz de Rezende, em entrevista ao Jornal Estado de São Paulo, o filme é considerado:

De baixo padrão moral e que faz apologia ao terror e do terrorismo. [...] Pra Frente Brasil trata de subverter a história, isto é, apresenta como heróis os seqüestradores, assassinos que, friamente disparavam na cabeça de gerentes de bancos, assaltantes que deixaram a escola para o banditismo que hoje se pratica, bem urdido e planejado. Todavia, o filme procura disfarçar seus propósitos, com determinadas cenas rápidas, com as quais, provavelmente, o produtor pretende livrar-se de um enquadramento legal, no que só enganaria a idiotas.<sup>14</sup>

Na verdade, os militares não gostaram nada do que viram. Segundo o mesmo general, o filme foi construído “numa tentativa de ganhar adeptos para o terrorismo”.<sup>15</sup>

Durante a exibição do filme para o comitê de censura, houve repúdio de todos os censores e secretários, bem como dos militares que assistiram. Logo após a sessão, no dia posterior, o filme, que foi aplaudido no festival de Gramado, em sessão especial, foi censurado pela Divisão de Censura, como mostra uma reportagem em um jornal da época:

O filme “Pra Frente Brasil”, de Roberto Farias, vencedor do ano do Festival de Cinema Brasileiro de Gramado, foi interditado ontem pela divisão de censura da Polícia Federal. A decisão – da qual os interessados poderão recorrer junto ao diretor geral do Departamento de Polícia Federal e depois, ao Conselho Superior de Censura – foi anunciada pelo presidente desse último órgão, Euclides Mendonça, que também é chefe do gabinete do Ministro da Justiça, Ibrahim Abi-Ackel. Mendonça observou que não viu e nem analisou o filme e, por isso mesmo, desconhece se realmente será exibido no Festival de Cannes, na França. A interdição, segundo Mendonça, teve por base o decreto 20.493, de 24/1/1946, alínea do artigo 41, onde se prevê: ‘Será negada autorização sempre que a representação exibida ou a transmissão for capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades e seus agentes’.<sup>16</sup>

Por outro lado, Roberto Farias se defende das acusações: “Sou um homem íntegro e por mais que tentem me transformar num extremista não vão conseguir”.<sup>17</sup> Em seu favor saíram diversas organizações pela defesa da liberdade de expressão, que fizeram atos de repúdio contra a censura, capitaneados, sobretudo, por grupos organizados de cineastas e produtores artísticos.

---

<sup>14</sup> **O Estado de S. Paulo**, 06 maio 1982, p. 24.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> *Ibid.*



Em 13 de Abril de 1982, foi aprovado um documento aberto de repúdio à interdição do filme, com a reunião de oito entidades cinematográficas com o Secretario de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura, com mais de 50 membros de vários setores do cinema. Também houve manifestações contrárias à censura por parte da Associação Paulista de Cineastas, da Associação Brasileira de Documentaristas, e da Associação Brasileira de Cineastas. Joaquim Pedro de Andrade, cineasta cinemanovista, fez a seguinte afirmação: “Toda cultura de um país tem o direito de refletir sobre a história. O governo está tirando-nos a liberdade de criação e, ao que tudo indica, seremos obrigados a fazer filmes de arco e flecha, absolutamente assexuados, sem nenhuma crítica e, portanto, sem nenhum fundamento”.<sup>18</sup>

O filme teve grande aceitação do público e da imprensa. Nas palavras de Villas-Boas Correa, importante jornalista:

Não hesito em afirmar que se trata de um grande filme. Curiosamente tecido com um enredo nem sempre convincente, seguindo uma história com muitos furos claros e construídos com personagens excessivamente estereotipados, alguns tendendo para a caricatura, para o exagero. [...] Mas a chave do filme, o seu segredo transparente é o clima que ele consegue criar e transmitir. A atmosfera densa e tensa, de insegurança, de delação, de medo de uma década que começa no governo Costa e Silva, encorpa no período curto, mas tenebroso da Junta Militar, atravessa toda mistificação e euforia do milagre brasileiro a fora, do negro mandato sob censura e tortura do Governo Médici e implodir com a morte Wladimir Herzog, com o sacrifício do operário Manoel Fiel Filho e com a demissão do General Edinardo Mello do comando do II Exército nos meados do mandato do Presidente Ernesto Geisel.<sup>19</sup>

Segundo o crítico de cinema Inácio Araújo: “*Pra Frente Brasil* já teve seu momento de glória. Fazer um filme sobre repressão no momento em que o governo militar ainda estava longe de acabar é em si, um mérito”.<sup>20</sup>

As discussões do filme são atuais e, sem dúvida, exigem mais do que uma visão simplista. *Pra frente Brasil* não é somente um filme policial. Para ser levada a contento, qualquer análise sobre este filme deve levar em conta a própria história dos anos 1970 e da Ditadura Militar no Brasil. Filmada nos anos 1980, trata-se de uma obra que discute temas sociopolíticos pelo âmbito da memória – uma memória que muitos se esmeram em apagar, pois se trata de uma memória de tortura e dor, porque fere as posições conformistas, abrindo feridas historicamente cicatrizadas.

---

<sup>18</sup> **O Estado de S. Paulo**, 04 abr. 1982, p. 22.

<sup>19</sup> **Jornal do Brasil**, 21 mar. 1982. Caderno B.

<sup>20</sup> **Folha de S. Paulo**, 18 set. 1993, p. 9.

É um lugar comum dizer que o brasileiro não tem memória. Mas, por vezes, mesmo o lugar-comum tem seu sentido. Filmes como *Pra frente Brasil*, se vistos em nossos dias, em nosso atual quadro político, adquirem uma impressionante atualidade. Se há um momento para recuperar uma memória não muito distante – é este.

O filme trata de um homem inocente que é torturado. Mas o que é a inocência de Jofre, senão uma covardia, uma neutralidade que, na época, era impossível? Como ser neutro quando homens e mulheres são mortos em nome da ordem e do progresso? Há como não estar *de fato* envolvido?

Hoje em dia, o panorama é outro: em nossa sede de acusação, quem é inocente? Que elementos daquela época ainda estão presentes em nossos dias? Sim, não há mais tortura oficial contra grupos organizados, mas relatos de delegacia nas grandes e médias cidades do país atestam para o fato que o Estado ainda é, sim, truculento e brutal. Invasão de favelas em busca de armas, descaso e corrupção, entre outros fenômenos que caracterizam o cenário atual do país ainda mostram um Estado que está longe de poder ser considerado como um Estado de Direito que respeite e faça valer algumas regras básicas de uma democracia.

E nós – somos inocentes? Quando uma bala perdida atinge um cidadão comum, seja em casa, enquanto vê o seu time de futebol jogar, ou quando se desloca com a família no shopping, será que ele é uma pura vítima?

*Pra frente Brasil* é um filme que, apesar de apelar para as motivações pessoais e não para a consciência social, nos coloca no lugar de Jofre. Curiosamente, se a OBAN e os grupos guerrilheiros estão mortos, Jofre está vivo.

**DOCUMENTAÇÃO**

## 1. FILMES:

*Pra Frente Brasil* (1983, Roberto Farias);

## 2. JORNAIS E REVISTAS:

**Veja**

**Folha de S. Paulo**

**O Estado de S. Paulo**

**BILIOGRAFIA**

BATALHA, C. H. M. *Pra Frente Brasil: O Retorno do Cinema Político*. In: SOARES, M. de C.; FERREIRA, J. **A História Vai Ao Cinema**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

BRUNO, Ch. Ame-o ou Deixe-o. **Ideias&Opiniões**. 23 jul. 2004. Disponível em: <<http://www.folhadoamapa.com.br>>

COMBLIN, J. **A Ideologia da Segurança Nacional**. Rio de Janeiro: 1978.

DREIFUSS, R. A. **1964: a conquista do estado**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1981.

FAZIO, R. **A Luta Armada no Brasil, Através do Filme “O que é Isso, Companheiro?” de Bruno Barreto**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em História. 2003. 135f.

FERRO, M. O Filme: Uma Conta-análise da Sociedade? In: LE GOFF, J.; NORA, P. **História: Novos Objetos**. Rio de Janeiro, 1976.

GALVAO, M. R. *Cinema Brasileiro: 1930-1964*. In: FAUSTO, B. (Org.). **O Brasil Republicano** (Economia e Cultura – 1930-1964). São Paulo: Difel, 1984.

GORENDER, J. **Combate nas trevas**. São Paulo: Ática, 1987.

HOLANDA, H. B.; GONÇALVES, M. A. **Cultura e Participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

JOSÉ, E.; MIRANDA, O. **Lamarca: o capitão da guerrilha**. 12. ed. São Paulo: Global, 1989.

KUCINSKI, B. **Jornalistas e Revolucionários – nos tempos da imprensa alternativa**. São Paulo: Página Aberta, 1991.

MACIEL, L. C. **Geração em transe**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MEMÓRIAS DO EXÍLIO (et al). São Paulo: Livramento, 1978.

PATARRA, J. L. **Iara: reportagem biográfica**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.

PATRIOTA, R. **Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999.

- RAMOS, A. F. Cinema e História: Do Filme como Documento à Escrita Fílmica da História. In: MACHADO, M. C. T.; PATRIOTA, R. (Orgs.). **Política, Cultura e Movimentos Sociais: Contemporaneidades Historiográficas**. Uberlândia: EDUFU, 2001.
- RAMOS, F. (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1997.
- RAMOS, F.; MIRANDA, L. F. (Orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora SENAC, 2000.
- RAMOS, J. M. O. **Cinema, Estado e Lutas Culturais (anos 50/60/70)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- REIS FILHO, D. A. **A revolução faltou ao encontro**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- REIS FILHO, D. A. **Ditadura Militar Esquerdas e Sociedade no Brasil**. Disponível no site: <[http://www.lainsignia.org/2001/marzo/dial\\_001.htm](http://www.lainsignia.org/2001/marzo/dial_001.htm)>
- REIS, D. A.; RIDENTI, M.; MOTTA, R. P. S. (Orgs.). **O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)**. Bauru: Edusc, 2004.
- RIDENTI, M. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- RIDENTI, M. **O Fantasma da Revolução Brasileira**. São Paulo: UNESP, 1993.
- SARAIVA, L.; XAVIER, I. Cinema Brasileiro no final do século XX. **Revista Eletrônica Videotexto**. Disponível em: <[http://www.videotexto.tv/cinema\\_brasileiro\\_1.html](http://www.videotexto.tv/cinema_brasileiro_1.html)>. Acesso em 12 abr. 2006.
- SCHWARCZ, L. M. (Org.). **História da vida privada no Brasil**. v. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SIRKIS, A. **Os Carbonários: memórias da guerrilha perdida**. São Paulo: Global, 1994.
- TOLEDO, C. N. de. **O governo Goulart e o golpe de 64**. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- VENTURA, Z. **1968: o ano que não terminou**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- XAVIER, I. **Alegorias do Subdesenvolvimento**. São Paulo: Brasiliense, 1993.



**Ficha Técnica:**

Pra Frente, Brasil (1983)



Em meio à euforia do milagre econômico e da vitória da seleção na Copa de 70, um pacato cidadão da classe média é confundido com um ativista político, sendo então preso e torturado por agentes federais. Dirigido por Roberto Farias (Assalto ao Trem Pagador) e com Antônio Fagundes, Reginaldo Faria e Flávio Migliaccio no elenco.

*Título Original:* Pra Frente Brasil

*Gênero:* Drama

*Tempo de Duração:* 104 minutos

*Ano de Lançamento (Brasil):* 1983

*Estúdio:* Embrafilme / Produções Cinematográficas R.F. Farias Ltda.

*Distribuição:* Embrafilme

*Direção:* Roberto Farias

*Roteiro:* Roberto Farias, baseado em argumento de Reginaldo Faria e Paulo Mendonça

*Produção:* Rogério Farias

*Música:* Egberto Gismonti

*Fotografia:* Dib Lufti e Francisco Balbino Nunes

*Direção de Arte:* Maria Tereza Amarante

*Figurino:* Maria Tereza Amarante e Mara Aché

*Edição:* Roberto Farias e Mauro Farias

▪Elenco

Reginaldo Faria .... Jofre

Antônio Fagundes ... Miguel

Elizabeth Savalla .... Mariana/Tânia

Carlos Zara .... Dr. Barreto

Natália do Valle .... Marta

Cláudio Marzo .... Sarmento/ Rezende

Paulo Porto ... Dr. Geraldo Braulen

Newton Couto .... policial do DOPS

Neuza Amaral

Expedito Barreira

Rogério Blum

Dennis Bourke

Renato Coutinho

Ivan Cândido

Lui Farias

Maurício Farias

Odenir Fraga

Hélio Mascarenhas

Flávio Migliaccio

▪Sinopse

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

▪Premiações

- Ganhou o Prêmio C.I.C.A.E., no Festival de Berlim.- Ganhou os prêmios de Melhor Filme e Melhor Edição, no Festival de Gramado.

**FILMOGRAFIA:****Direção:**

Rico Ri à Toa (1957)  
No Mundo da Lua (1958)  
Cidade Ameaçada (1960)  
Um Candango na Belacap (1961)  
Assalto ao Trem Pagador, O (1962)  
Selva Trágica (1963)  
Toda Donzela Tem Um Pai Que É Uma Fera (1966)  
Roberto Carlos e o Diamante Cor-de-Rosa (1968)  
Roberto Carlos em Ritmo de Aventura (1968)  
Roberto Carlos a 300 Quilômetros Por Hora (1971)  
Fabuloso Fittipaldi, O (1973)  
Pra Frente, Brasil (1982)  
Trapalhões no Auto da Compadecida, Os (1987)

**Trabalhos para TV:**

Mandrake (1983)  
"A Máfia no Brasil" (1984)  
"Você Decide" (1992)  
"Noivas de Copacabana, As" (1992)  
"Contos de Verão" (1993)  
"Menino de Engenho" (1993)  
"Memorial de Maria Moura" (1994)  
"Decadência" (1995)  
"Brava Gente" (2000)  
"Sob Nova Direção" (2003)