

Pra Frente Brasil: Cinema, Política e Memória

CÉLIO JOSÉ LOSNAK*

A trama do filme se passa durante a Copa do Mundo de 1970, no México, mais especificamente entre o primeiro e o último jogo do time brasileiro¹. Entretanto, o futebol é um cenário social e histórico para o principal tema do enredo, a ditadura militar pós-64 e a repressão política das vozes discordantes do governo. A intenção era denunciar arbitrariedades do Estado Militar, mostrar ao grande público que a violência dos setores repressivos do Estado era avassaladora, tornar visíveis os mecanismos de combate às oposições e aos grupos de esquerda, e demonstrar que qualquer cidadão comum poderia ser vítima dessa estrutura. Farias objetiva informar, polemizar e discutir ambigüidades da sociedade brasileira, em diversos âmbitos, da atuação do Estado, das classes médias, das elites (ou burguesia), do aparato policial e de um elemento fundante da cultura brasileira no século XX, o futebol. Por esse motivo, o filme foi bem recebido no Brasil e no exterior, ganhou vários prêmios e simbolizou a voz presa na garganta de diversos segmentos sociais².

Pelo mesmo motivo, houve problema na aprovação da censura. Com o “certificado provisório” ele foi exibido no festival de Gramado de 1982. Devido ao sucesso e a publicização da temática, o certificado definitivo foi negado, portanto, não podia ser exibido nas salas de cinema. Depois de muitas negociações, de recorrer ao Conselho Superior de Censura e, segundo Farias, após finalizarem as eleições de 1982, o filme foi liberado.

Apesar de alguns limites, e considerando o momento histórico em que foi produzido, podemos assistir a película como uma “contra-análise da sociedade”, pois mostra o inverso da História Oficial, coloca-se como testemunha de acontecimentos da década anterior (FERRO, 1988). Entretanto, essa análise é parcial por ser limitada.

* Doutor em História Social e professor da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da “Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

¹ Entre o dia do primeiro jogo, 03/06/1970, e o do último, 21/06/1970.

² Os principais prêmios recebidos foram: “Melhor Filme” e “Melhor Montagem” no Festival de Gramado de 1982; Prêmio da “Associação dos Cinemas de Arte da Europa” como Melhor Filme no Festival de Berlim em 1983); Prêmio da Crítica no Festival Íbero-Americano de Huelva, Espanha, em 1983; Troféu “Margarida de Prata”, da CNBB, em 1983.

Cineasta e Cinema

A obra foi realizada por Roberto Farias e lançada em 1982. Ele produziu, dirigiu e roteirizou-a num momento de sua carreira em que já era famoso, experiente e recebera diversos prêmios com atuação em direção e produção. Pode-se afirmar que este filme é significativamente diferente da maioria dos outros que ele havia produzido. A política não aparecera até então como principal objetivo.

Em 1962, dirigiu “Assalto ao Trem Pagador” e, nos anos seguintes, “Toda Donzela tem um pai que é uma fera”, e filmes do Roberto Carlos (“Roberto Carlos em Ritmo de Aventura”, “Roberto Carlos e o Diamante Cor de Rosa”, “Roberto Carlos a 300 Quilômetros por Hora”). A atuação profissional começara nos anos 1950, quando trabalhara na produtora carioca Atlântida, um espaço brasileiro de criação, inspirado na comédia vinda de Hollywood. Ali ele teve importante experiência de formação. Nas duas décadas seguintes, produziria mais de vinte longas de diferentes estilos (“A Lira do Delírio”, “Os Paqueras”, “o Casamento”, “Toda Nudez será Castigada”) abrangendo comédias de costumes, dramas psicológicos e sociais, sem preocupação de vanguarda estética ou política, apenas produzindo obras de entretenimento do grande público.

No período de sua trajetória profissional, a produção fílmica brasileira havia criado algumas tendências e incorporado referências de autores e movimentos diferentes ocorridos em diversos países. As tendências vanguardistas brasileiras como Cinema Novo e Cinema Marginal (underground), evidenciadas na década de 1960, passavam ao largo da atuação do diretor. O formato dominante na indústria cinematográfica em expansão no mundo era o modelo norte-americano vindo de Hollywood. E esse era o viés principal da atuação de Farias.

Farias também foi presidente da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes) de 1974 a 1979³, “uma estatal que cuidava da produção e distribuição dos filmes brasileiros” (FARIAS, 2005). A empresa estava subordinada administrativamente ao governo federal, por isso ele defrontava-se com limites na atuação de estímulo ao cinema nacional e afirma que, muitas vezes, precisava mediar a intenção de liberdade de criação das obras cinematográficas e as restrições vindas da política de censura e repressão política.

³ Durante o mandato do General Ernesto Geisel.

“Pra frente Brasil” é um momento particular na trajetória do autor porque revela um redirecionamento no tema de trabalho. A preocupação é mostrar as arbitrariedades do aparato policial massacrando o cidadão que até então era indiferente aos problemas políticos⁴. Jofre define-se como uma vítima inocente. A obra reúne vários elementos representativos desse período: o militante da esquerda armada; o cidadão comum conivente com a ditadura e o indivíduo indiferente ou convenientemente omissivo; o empresário reacionário, medroso, oportunista e financiador ilegal da repressão; a polícia arbitrária à serviço do regime; a censura e a ausência de informação sobre os problemas políticos; os grupos paramilitares e clandestinos de repressão agindo com desenvoltura e liberdade; a tortura; o medo, o silêncio e o desamparo das pessoas comuns diante da onipresença e força do aparato policial; a alienação. Por isso, a narrativa pretende ser cronológica, didática e realista, e produzir impacto no espectador ao denunciar a violência estatal e a complexa e ambígua relação dela com a sociedade civil brasileira.

A trama está centrada na trajetória trágica de Jofre e o processo de descoberta e revolta da sua esposa Marta e do irmão Miguel que, juntos, tentam desvendar os meandros da burocracia, do silêncio e da conivência de pessoas e classes sociais com a repressão, enquanto a seleção vai avançando com vitórias sucessivas na copa. O filme não foi feito para defender os grupos de esquerdas que optaram pela luta armada, há até referência crítica ao isolamento social por onde eles trilharam. É possível afirmar que a obra indica o papel do futebol, e da Copa, como alienação. Nesse período, nos anos 1960 e 1970, eram correntes algumas críticas à apropriação de que os governos faziam do futebol e, neste caso, especialmente a atuação do General Médici. Alguns críticos diziam que a ditadura apropriou-se da vitória do “escrete canarinho” para alavancar a popularidade do governo e essa também parece ser a intenção de Farias. Vamos tratar desse assunto mais a frente.

O ponto de partida do texto teria sido uma sinopse baseada num incidente real ocorrido com o irmão do diretor, Reginaldo Farias, que no filme faz o papel de Jofre. Depois de desembarcar no aeroporto de São Paulo, Reginaldo foi convidado por um

⁴ Em depoimento feito mais de dez anos depois da produção, Farias declara: “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, 2005)

desconhecido a dividir um táxi, mas não aceitou. Logo à frente, ainda à sua vista, o carro foi parado pela polícia e o indivíduo preso.

Antes de detalhar o conteúdo do filme, consideramos importante explicitar o referencial teórico para discuti-lo. Essas considerações vêm do debate do cinema como uma arte produzida na sociedade industrial. Ela exige criação e competência de seu autor, mas nesse caso há certa divisão do trabalho no processo de produção. O resultado precisa ser pensado como uma linguagem por onde se entrecruzam vários profissionais e diversas linguagens (o roteirista, o fotógrafo, o cenógrafo, o músico compositor da trilha sonora, o diretor geral, o responsável pela montagem). Como linguagem, foram sendo produzidos, no decorrer do século XX, recursos narrativos utilizando os planos da câmera, a distância, a angulação e outros elementos componentes da cena criadores de sentido. Enfim, os recursos técnicos e as formas expressivas condicionam a obra e exige de nós experiência para a decodificação do discurso cinematográfico (XAVIER, 1984).

Da mesma maneira que a fotografia, o cinema foi tradicionalmente visto como a imagem do real, a transposição mecânica da realidade para o espectador que veria tudo em uma relação de transparência. Bernadet (1985) observa que foi a partir de meados do século XX que se disseminaram os estudos cinematográficos buscando entender e analisar essa intrincada linguagem. Nessa época, o cinema norte-americano já havia se especializado em fazer com que durante a projeção o público viajasse no sonho e esquecesse de que estava assistindo a um feixe de luz reproduzindo imagens semelhantes à realidade empírica. Esse teria se transformado no padrão dominante de cinema mundial.

Quando se trabalha com o documentário ou com elementos do enredo supostamente acontecidos, a magia é mais sedutora, a ponto de iludir, fazer parecer que tudo aconteceu como é mostrado ali. E essa ilusão é fascinante, envolvente e prazerosa. Ora, é esse mecanismo que rege “Pra Frente Brasil”. A Copa Mundial de 1970 ocorreu. Com imagens preservadas podemos ver os famosos jogadores em ação, inclusive fazendo gols. A repressão política da ditadura militar também existiu. Grupos de esquerda foram se formando para combatê-la e, alguns, para tentar fazer uma revolução socialista ou comunista. Muitos livros foram escritos sobre o assunto, muitos depoimentos de pessoas envolvidas foram dados, ouvidos, escritos, filmados, gravados, publicados e até registrados em documentos oficiais (RIDENTI, 1993). Apesar de tudo

isso, o filme é uma ficção, é uma criação artística, subjetiva, resultado da abordagem e de várias escolhas de seu autor. Ele precisa ser visto assim, com certos limites e distanciamentos.

O autor, neste caso o diretor, pode ser visto como um elemento individual que se projeta na obra. Entretanto ele é um ser social e, por isso, não fala sozinho, fala como grupo, fala de um grupo, dentro do cinema e da sociedade brasileira (CHESNEAUX, 1995; FERRO, 1988). Outro elemento é que também o indivíduo e o grupo são produtos de seu tempo. Nesse sentido, o filme mistura dois tempos: um é o referente, ano de 1970, a conquista da Taça Jules Rimet e as agruras das arbitrariedades da polícia, das forças armadas e do Estado Militar; o outro tempo é aquele onde o autor está, em 1982, doze anos depois do referente, quando a ditadura estava em descenso, a abertura já havia ocorrido e a liberdade de expressão era maior, os aparatos repressivos não estavam tão à vontade, as propostas de esquerdas eram diferentes e um novo futuro se vislumbrava para o país. O filme é obra da experiência social dos dezoito anos de ditadura, é obra da perspectiva política do autor em relação ao que acontecera na virada da década anterior e de sua experiência pessoal, e resulta de uma determinada forma expressiva do cinema. Precisamos nos mover por esses meandros e armadilhas.

O Filme

No vôo de São Paulo para o Rio de Janeiro Jofre senta-se ao lado de um desconhecido, conversam algumas amenidades durante a viagem e na saída do aeroporto acabam por dividir um táxi até o centro da cidade. O carro passa a ser seguido por uma perua Veraneio que emparelha, homens exibem suas armas e exigem que o táxi seja parado. O companheiro desconhecido reage à investida, saca uma arma e dispara. Segue um tiroteio quando o motorista e o passageiro são mortos. O Jofre é seqüestrado e levado pelo grupo a uma espécie de fazenda deserta. Ao chegarem lá, o prisioneiro passa a ser interrogado para que informe seus contatos com militantes políticos de esquerda. As perguntas são entremeadas por ameaças, espancamento, eletrochoques, posições doloridas e fragilizadoras.

A esposa Marta recebe em casa uma intimação da policial civil para que Jofre vá à delegacia e informe sobre um acidente de carro e os dois mortos. O corpo do passageiro portando documento falso em nome de Sarmento possuía no bolso um cartão

de Jofre. No dia seguinte, Marta presta depoimento e ouve que o marido era procurado porque estaria envolvido nas duas mortes. As autoridades policiais ocultam o ocorrido, mentem dizendo que foi um acidente e que o motorista era traficante. Situação paradoxal e que se agrava.

Dias depois, Miguel por acaso ouve de uma testemunha que Sarmiento e o motorista foram metralhados. Marta finge-se de esposa do morto, visita o IML, checa o corpo e vê as marcas de tiros. Ela observa que nada fora publicado nos jornais, nem sobre as mortes. Os dois pedem ajuda ao Rubens, amigo deles que também trabalhava na mesma empresa e era sobrinho de um militar que poderia ajudar com algum contato e informação. Mas Rubens adia, mente e não pede socorro ao tio. Ele tem medo de envolver-se. Acha que Jofre pode ser um subversivo e por isso, mesmo sem terem algum vínculo político, poderiam estar comprometidos diante das forças de segurança.

Miguel também recorre ao dono da empresa, dr. Geraldo, um homem influente que por meio de seus contatos poderia ajuda a localizar o desaparecido. Ele rechaça, qualquer apoio. O argumento é que o sumiço e a suspeita já indicariam a culpa e por isso não queria se envolver em assunto de “segurança”. Segundo dr. Geraldo, Jofre não teria desaparecido impunemente. Diante da insistência de Miguel, o patrão ordena sua demissão e também a de Jofre.

Nas conversas, os diversos personagens vão verbalizando palavras conhecidas e perigosas. Elas indicariam fenômenos sociais que existiriam naquele período, principalmente nas falas oficiais, mas nem sempre eram socialmente explicitadas em público pelo cidadão comum. Algumas delas são: “subversão”, “terroristas”, “luta armada”, questões de “segurança”, “censura”, prisão e sumiço de pessoas. No filme, são assuntos comentados apenas entre pessoas íntimas, em voz baixa, pois havia perigo.

Na busca por notícias de Jofre, e ao entrarem nos meandros da informação, Marta e Miguel envolvem-se num vórtice perigoso, comprometendo-se num esquema destruturador da vida cotidiana. A cada momento, correm mais riscos ao lutar contra aquelas forças e vão sendo isolados socialmente. Ele perde o emprego e ela tem a casa invadida e revirada. Eles passam a ser considerados suspeitos e perigosos porque estariam forçando a veiculação pública de informações proibidas. Pessoas comuns, inocentes, buscando o direito de preservação da integridade física, passavam a serem

vistas como uma ameaça à ordem instituída. A alternativa seria esquecer tudo, esquecer Jofre para sobreviver em paz.

Os telefones de Marta e Miguel são grampeados por um grupo de policiais. A cada ligação, os gravadores são ligados. Falas privadas ou suposições francamente feitas nas conversas são transformadas em provas de culpa dos envolvidos. O conhecimento de problemas que oficialmente não eram admitidos em público passava a ser expressão de comprometimento político, suposto vínculo com os grupos de esquerdas. Há indícios de que o conteúdo das conversas ocorridas na empresa, também chegava aos policiais. Pra complicar e agravar o quadro, Marta passa a ser seguida por policiais civis e o delegado cobra dela informações sobre o marido desaparecido e suspeito.

Enquanto isso, Jofre estava sendo interrogado por cinco homens armados que lhe mostravam fotos de um homem de costas. Havia semelhanças, cor do cabelo, cor do terno, forma física, mas a imagem não era bem nítida e o rosto não apareceria. Ainda assim, ele era entendido como culpado. A indignação do personagem é que ele estava preso e torturado injustamente pois considerava-se um “homem comum”, “neutro”, “apolítico”, nunca tivera “nada contra ninguém”, tinha “trabalho, emprego e documento”, era pagante dos “impostos” devidos e portador de seus direitos, constituía uma família com esposa e filhos. Não deveria estar ali, era a pessoa errada.

Rubens, o colega de trabalho, também tem seu telefone grampeado e, posteriormente, a casa invadida pelo mesmo grupo. Seqüestrado, é levado para o local onde Jofre estava sendo torturado. A justificativa para a suspeição era o contato mantido com Jofre, a troca de telefonemas entre as esposas e os comentários sobre a polícia, os militares e a subversão. O paroxismo chega ao limite porque o indivíduo que sequer queria saber o que acontecia com o amigo, e achava que os subversivos realmente deveriam ser presos, torna-se vítima daquele esquema ilegal.

Mariana, a namorada de Miguel, é a personagem que representa o militante de esquerda. Ela está na clandestinidade, pratica a luta armada para desestabilizar o governo e conquistar o apoio do povo. O indivíduo que havia dado carona para Jofre e morrido na abordagem policial fazia parte do mesmo grupo. Na trama, ela está dividida entre o amor de Miguel e o convite dele para casarem-se e mudar de vida, ou aprofundar-se na militância pelo bem do Brasil e do povo brasileiro. A primeira opção

significava a opção individual dos valores pequeno-burgueses, a segunda, a negação do indivíduo e a afirmação do coletivo. Dilema vivido por muitos jovens naqueles anos.

Depois que Mariana foi ferida em uma ação armada, e quase todos os seus companheiros de grupo estavam mortos, ela decide ficar com Miguel e levar uma vida comum. Mas para ele já era tarde, precisava encontrar o irmão. Guiado pela emoção e premência da situação, resolve fazer justiça com as próprias mãos. Descobre que Garcia, o homem que visitava regularmente o dr. Geraldo na empresa, era responsável por arrecadar dinheiro entre empresários para “combater a subversão”. E Jofre era prisioneiro de um desses grupos. Por meio de ameaça armada Miguel participa clandestinamente, junto com o dr. Geraldo, de um encontro entre os financiadores e os policiais dos órgãos de segurança. Na reunião, ocorre demonstração real de técnicas de torturas aplicadas em presos para obtenção de informação. Nessa cena, torturadores e público divertem-se com as dores do torturado e com a sua situação de humilhação. O demonstrador tem sotaque acentuado, representa um americano.

Depois de contínua pressão, o empresário descobre e informa a Miguel que seu irmão já estava morto e nunca seria encontrado afirmando que “eles somem com o corpo”. Jofre não resistiu às sessões de tortura, não tinha informação para dar, os interrogatórios continuaram e os torturadores não desistiram.

A situação se agrava quando Miguel e Mariana vão à casa do dr. Geraldo e se deparam com os dois militantes (Zé Roberto e Ivã), cometendo um justicamento. O empresário fora fuzilado. Eles se encontram e fogem juntos. Depois, vão ao velório atacam Garcia, o agenciador da verba que financiava os grupos paramilitares, e o matam.

O ataque das forças de segurança é inevitável. Eles são descobertos em um refúgio, uma chácara onde também estavam Marta e seus filhos. Segue um tiroteio, típico de western. Um militante (Zé Roberto) e três policiais são mortos. Um deles é o chefe, o torturador e aquele que dirigia aquelas operações clandestinas (dr. Barreto) e responsável pela morte de Jofre.

Em desvantagem, os dois policiais restantes fogem e pedem ajuda. O grupo divide-se, a orientação é Marta e Miguel seguem imediatamente para o aeroporto e saírem do país com o dinheiro disponibilizado por Mariana, fundos para financiar a luta armada. Mariana e o companheiro de luta (Ivã) são perseguidos por viaturas policiais. Ocorre novo tiroteio, mas agora eles estão em desvantagem, ouve-se apenas o rajar de

metralhadoras. A câmara mostra os dois ensanguentados no asfalto com alguns curiosos em torno. Miguel deixa Marta seguir sozinha para o aeroporto e corre em direção aos dois. Mariana é socorrida por uma ambulância, mas Ivã permanece no chão. Entrecortadas a essas imagens, estão cenas da última partida da “seleção canarinho”, contra a Itália: alguns gols, a comemoração dos jogadores (Gerson, Rivelino, Tostão, Carlos Alberto, Felix), o fim da partida e a festa no estádio. O capitão do time, Carlos Alberto, ergue a Taça Jules Rimet e o povo comemora.

O Futebol e a Ditadura

O filme começa com imagens aéreas da cidade de São Paulo e a música tema da Copa do Mundo “Pra Frente Brasil”⁵. O título do filme e da música remete-se ao triunfalismo do auge econômico brasileiro do período, denominado de “milagre econômico” (SINGER, 1982). Tudo indica que até o início dos jogos não havia tanta certeza como aquela presente nos versos, mas a seqüência de vitórias reforçou o sucesso anunciado pela música e o discurso oficial de otimismo que já circulava pela mídia.

Uma questão referente ao futebol que não aparece no filme é a menção de interferência do Presidente Garrastazu Médici na composição do grupo e depois de ter se apropriado da vitória para fazer propaganda e legitimar a ditadura. Várias questões polêmicas que precisam ser pontuadas.

A participação da seleção na Copa de 1966 na Inglaterra teria sido decepcionante. Segundo Agostino (2004) foi criada uma Comissão Parlamentar de Inquérito para apurar o fracasso. A alternativa de João Havelange, então presidente da CBD (Confederação Brasileira de Desportos), com a missão de superar a situação foi convidar João Saldanha para ser técnico. Ele era experiente no futebol, mas considerado independente politicamente. Simpático ao comunismo e crítico aos governos militares,

⁵ “**Prá 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 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 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 .

despertava desconfiança por parte das autoridades e, ao que tudo indica, pretendia trabalhar sem interferências. Agostino afirma que não há evidências concretas de que o Presidente Médici teria interferido na escalação, por exemplo para indicar Dario. Provavelmente o receio era de que Saldanha pudesse macular a imagem do governo no exterior. No jogo de poder, do qual ninguém fala detalhadamente o que ocorreu, o técnico foi desligado, apesar do bom trabalho realizado.

Agostino observa que, com isso, a comissão técnica passa a ter um perfil militar similar ao que governava o país. Havelange montou uma equipe que era coordenada pelo Major-Brigadeiro Jerônimo Bastos, a segurança ficava ao cargo do Major Ipiranga dos Guarany's, a preparação física era coordenada também por militares e ali havia Cláudio Coutinho, Raul Carlesso e José Bonetti. Apesar da orientação militar, paradoxalmente os jogadores desenvolveram o futebol arte. E todos sabemos o resultado: vitória. Vitória não apenas de uma Copa Mundial, mas de um ciclo que daria ao país o privilégio de possuir a taça Jules Rimet.

A satisfação dos torcedores e da sociedade em geral é óbvia com essa conquista. A asserção do triunfo casava com o discurso da música tema ("Pra frente Brasil"), com a política econômica do período e com as propagandas governamentais. Os versos reforçam a adequação do conceito de ideologia para este caso. Uma explicação da realidade que oculta o seu lugar social de enunciação e que a pressupõem como harmônica, sem contradições sociais, sem dominação, sem diferenças de propriedade reforçando a idéia de nação indivisa (CHAUÍ, 1982).

Podemos considerar que em um momento como esse, de disputa entre países, ditatorial ou não, as diferenças sociais são momentaneamente esquecidas, na vitória ou na derrota, todos se unem "na mesma emoção" com "um só coração". No caso de 1970, o presidente soube apropriar-se do frenesi e aproximar imagens, sentimento de confiança e de sucesso. Entretanto, é simplismo pressupor que os problemas de representatividade política estavam resolvidos, que a aceitação ou concordância do cidadão com o governo era mero reflexo do sucesso futebolístico. Também é impreciso considerar que não apenas governos ditatoriais se beneficiam e se apropriam das vitórias do futebol ou das copas. Médici recebeu a equipe e decretou feriado, mas Oricchio (2006) observa que Juscelino Kubitschek também recebeu os jogadores depois da Copa de 1958, e assim também fez Jânio Quadros, em 1962, Itamar Franco, em 1994, e

Fernando Henrique, em 2002. Prática também reproduzida por Lula em 2010, mesmo sem a vitória final.

O sucesso em 1970 ocorria simultâneo aos outros movimentos que confluíam para a relativa estabilidade e legitimidade política do governo: a repressão, a propaganda e o crescimento econômico. Entre 1967 e 1973, a economia efetivamente cresceu oferecendo bons empregos à classe média com trabalho especializado na indústria, nas empresas estatais nos setores de comércio e serviços. O crédito era subsidiado, possibilitando fácil consumo e acesso aos bens que a crescente indústria despejava no mercado (SINGER, 1982). A classe média estava satisfeita e, apenas a partir de 1968, começara a esboçar discordância que seria significativamente expressa apenas nas eleições de 1974, em que a hegemonia do partido governamental (ARENA) foi abalada (ALVES, 1985).

A música “Pra Frente Brasil” registrava oficialmente a imagem que os governos militares tinham de si. Não era apenas para manipulação e propaganda. O projeto econômico dos militares foi desenvolvimentista. Ele continuou o que JK havia iniciado, com acréscimo da proteção a alguns setores e empresas considerados estratégicos (públicos e privados, nacionais e internacionais).

Fico (1997) nos mostra que a visão nacionalista de um Brasil triunfalista não era nova. Foi apenas atualizada colocando os militares no centro da cena. Uma forma de buscar legitimidade e estabilidade política seria convencer a população de que os governos pós-64 estavam efetivamente desenvolvendo progressivamente o país. E eles consideravam que precisavam do engajamento da população, sem discussão, sem interferência, mas uma participação na forma de concordância e incorporação.

Os militares, inclusive os intelectuais produtores e difusores da Ideologia de Segurança Nacional, consideravam fazer parte de uma elite esclarecida que tinha o papel de defender, administrar e tutelar a sociedade⁶. Um exemplo disso, é o depoimento do militar intelectual Carlos de Meira Mattos, dado em 1992 à equipe do CPDOC-FGV-RJ: ele duvida da capacidade de “uma pessoa simples”, parte da massa, decidir qual seria o “melhor nome para presidente da República” (D’ARAÚJO, 1994b, p.121-22). A falta de preparo exigiria a educação dessa massa. E as propagandas do

⁶ Perspectiva semelhante tinham os civis durante a movimentação golpista desfechada em 1964. Aquino (1999) nos mostra a atuação do jornal o Estado de S.Paulo e de seus proprietários nesse processo que se intitulavam guardiões da democracia e da civilização.

período também têm esse viés, a formação do povo: a melhoria na sua formação educacional na incorporação dos elementos cívicos acríticos e conservadores. O General Octávio Costa, em depoimento a Fico, chega a afirmar que a maioria dos militares brasileiros consideravam ser “substitutos do Poder Moderador”. Na constituição de 1824 essa autoridade era atribuída ao imperador.

Papel fundamental no desempenho desse ideário foram dois órgãos existentes em períodos diferentes. Fico defende que a propaganda não era uma questão tranqüila para os militares, muitos deles discordavam, como por exemplo Castelo Branco. Um motivo seria a sombra do DIP, órgão chave da propaganda Getulista que denunciaria a existência de uma ditadura. Por isso, apenas em janeiro de 1968 foi criada a Aerp (Assessoria Especial de Relações Públicas) no governo Costa e Silva por iniciativa de um pequeno grupo que defendia a necessidade de melhorar a popularidade do presidente e por considerar que a verdade não se impunha por si só. A Assessoria continua no governo seguinte, durante todo o mandato de Médici, mas sob outra coordenação, de Octávio Costa, com campanhas mais sutis, principalmente planejadas como educativas. Encerrada em março de 1974, voltaria durante o governo de Ernesto Geisel em 1975 com algumas reorientações sob a sigla ARP (Assessoria de Relações Públicas).

Nesse sentido, a música da Copa de 1970 está sintonizada às várias outras campanhas e slogans, tais como a que exigiam comprometimento e participação: “Brasil: ame-o ou deixe-o”, “Brasil: conte comigo”, “Você constrói o Brasil”, “O Brasil merece o nosso amor”, “Diga não à inflação”. Outras enfatizavam o otimismo: “Este é um país que vai pra frente”, “País que se transforma e se Constrói”, “Ontem, Hoje, Sempre: Brasil”. Havia aquelas que expressavam a preocupação de não parecer propaganda e sim educação com abordagem mais sutil, tese defendida pelo General Otávio Costa: “Povo desenvolvido é povo limpo”, “Mexa-se”, e os personagens “Sugismundo” e “Dr. Prevenildo”⁷.

A força de economia contribuía para legitimação dos governos militares, é possível que a publicidade estimulasse o reconhecimento dos valores pátrios e acomodassem as estruturas de poder, mas ainda assim as forças policiais entravam em ação e garantiam o silêncio das oposições organizadas e impunham restrições às

⁷ Fico (1997) apresenta elementos dessas propagandas no capítulo 5: A propaganda da ditadura (p.121-143).

manifestações de discordâncias políticas dos civis. Muitas vidas eram tragicamente alteradas pela ação dessas forças.

Repressão, Violência e Arbítrio

Jofre, Marta e Miguel têm a vida pessoal transformada por um fenômeno social. O destino de Jofre é traçado por pessoas que agem erroneamente, mas tem a autoridade institucional para fazer o que bem entenderem visando à extirpação dos “terroristas”, dos “comunistas”, dos “inimigos da pátria”, aqueles que seriam cooptados por ideologias “estrangeiras”. A esposa Marta e o irmão Miguel redirecionam a vida para defender e procurar o desaparecido. Tudo vira de cabeça para baixo.

Farias insere esses personagens num ambiente de insegurança, de desamparo, de medo e de ausência de perspectiva. Eles estão sozinhos convivendo com forças poderosas e desconhecidas que, aos poucos, vão sendo desvendadas e cristalizadas em pessoas. Os estudos sobre a ação e estrutura militar do período ajudam a entender alguns personagens.

Logo de depois de desencadeado golpe em 1964, Golbery do Couto de Silva montou o Serviço Nacional de Informações (SNI). Antes disso, os três segmentos das Forças Armadas (Aeronáutica, Exército e Marinha) tradicionalmente tinham o que chamavam de Seção-2, o setor de informação e inteligência interna. Com o golpe, eles vão incorporando o papel de acompanhar, coletar e arquivar dados das oposições, “os inimigos do regime”, pois adquirem a tarefa de combatê-los. Para concentrarem-se e especializarem-se são criados novos órgãos além das seções internas tradicionais. Com esse objetivo surgem o CENIMAR (Centro de Informação da Marinha), o CIE (Centro de Informação do Exército) e o CISA (Centro de Informação da Aeronáutica).

Esse esquema militar somava-se ao policial já existente no país no pré-64: a polícia civil, a Força Pública que foi transformada na Polícia Militar, as seções estaduais do DOPS (Departamento Estadual de Ordem Política e Social) e a Polícia Federal. Entretanto, durante o governo de Costa e Silva essa estrutura é aumentada visando não apenas a intensificação da caça aos oponentes, mas a ampliação da base de poder dos segmentos militares mais autoritários e violentos. Dessa maneira, as ações não atendiam apenas ao Estado, mas aos grupos ligados a ele que buscavam mais espaço no poder público.

Costa e Silva e Médici representavam o grupo das Forças Armadas que, desde o golpe, era considerado mais conservador e antidemocrático. Os dois mandatos formaram o período considerado mais violento, momento em que o aparato repressivo agiu com intensidade e desenvoltura e que novos órgãos surgiram.

Nessa lógica, foi criada em 1969, na cidade de São Paulo, a Operação Bandeirantes (OBAN). O grupo era formado por militares e policiais civis, todos usando trajes civis, e não pertencia ao organograma da polícia e nem das Forças Armadas. Era ilegal, sem verba definida, não tinha orçamento próprio e responsáveis registrados e nem controle visível. A manutenção era feita por meio de doações de empresários de dinheiro e carros, alguns compelidos a fazê-la. Todo o dinheiro e bens pertencentes aos presos eram apropriados por eles.

Alves (1985) afirma que a OBAN também teve um braço no Rio de Janeiro. É possível que no filme a atuação do grupo que seqüestra Jofre represente a atuação da Operação Bandeirantes. Doutor Barreto, o líder do grupo, pode simbolizar o delegado Fleury, famoso pela sua violência e eficiência na obtenção de informações por meio da tortura. Ele atuou no DEOPS São Paulo, tinha apoio do CENIMAR e, segundo Skidmore (1988, 257), muitas vezes escondia, do Exército, prisioneiros em uma fazenda de sua propriedade localizada no interior de São Paulo⁸. Também teria atuado na OBAN (D´ARAÚJO, 1994: 154)

O órgão tinha um apoiador de peso, o empresário e diretor do grupo Ultra, Henning Boilesen. Ele não só doava dinheiro como também articulava outros financiadores. Posteriormente, também apoiava o DOI-CODI. Como represália e punição, foi morto em 1971 numa ação conjunta da ALN (Aliança Nacional Libertadora) e MRT (Movimento Revolucionário Tiradentes).

O desdobramento da OBAN e a institucionalização de sua forma de trabalho levaram o CIE a criar, em 1970, o CODI (Centro de Operações de Defesa Interna) que buscava interligar as informações obtidas nos vários órgãos e o DOI (Destacamento de Operações e Informações) com o papel da atuação operacional. Eles ficaram conhecidos como DOI-CODI. O militar Gustavo Moraes Rego Reis, em depoimento, afirma que o DOI usava carros com chapas frias, “quase sempre roubados e cedidos pela polícia,

⁸ Certa vez, teria quebrado as costelas de um prisioneiro, e impedido que as torturas continuasse, quando agentes do DOIC-CODI teriam exigido a entrega do prisioneiro. No filme, diante da inevitabilidade da perda do prisioneiro, dr. Barreto, espanca Jofre mais uma vez ocasionando a sua morte.

após serem apreendidos sem que o proprietário reclamasse” e tinham acesso a “recursos de origem duvidosa” (D’ARAÚJO, 1994: 154-55).

Farias expõe parte das pontas visíveis da estrutura existente. Marta é seguida por um policial civil que, junto com o delegado, tudo oculta em torno do ocorrido e consideram todos suspeitos. Miguel é levado e interrogado por uma autoridade à paisana. Esse personagem não aparece violento, dialoga, ameaça verbalmente mas tenta convencer. Ele sabe do conteúdo de conversas ocorridas na empresa. O general do exército, tio de Rubens, expressa indignação quando fica sabendo da prisão do sobrinho. Indica que desaprovava aquelas ações exacerbadas. Garcia não tem patente, não tem uniforme, não tem local de trabalho, circula livremente e coleta dinheiro, muitas vezes por meio de ameaça e extorsão dos empresários. Barreto também dirige um grupo fortemente armado que invade, prende, seqüestra, tortura e mata livremente. Tem autonomia de autoridade constituída, embora sem uniforme, sem patente, sem lugar fixo, registrado e público. O seu refúgio de tortura é invadido por outro grupo também à paisana e armado que teria a ordem de levar Jofre.

Considerações Finais

“Pra Frente Brasil” foi uma obra política diferente daquelas que Farias estava acostumado a dirigir e produzir. E foi recebida e reconhecida por esse valor em período que começavam a despontar livros denunciadores daqueles anos difíceis. Jornalistas, militantes e intelectuais redigiam e publicavam para um público ávido pelas denúncias e informações da ditadura (CARDOSO, 1994) em período que já era possível expressar-se sobre o assunto.

Em depoimento, Farias explica a principal motivação para a realização do filme. A dimensão política seria originada da necessidade individual de exorcizar a pressão e os limites experienciados na Embrafilme.

“A decisão de fazer esse filme foi no fundo, a necessidade de colocar para fora aquela tensão que eu vivi durante os quatro anos em que trabalhei na Embrafilme, foi como se eu estivesse com a respiração presa durante quatro anos e, finalmente, pudesse respirar aliviado.” (FARIAS, 2005: 18)

Nessa perspectiva, o filme foca o drama da classe média. As classes populares e os segmentos operários não aparecem como grupos prejudicados. Não há menção aos problemas do controle salarial subsidiador do “milagre” e à organização sindical. Há

silêncio em torno da repressão violenta vivida pelos sindicalistas e militares de esquerda desde o momento do golpe. Também não há concordância com as lutas travadas pelos grupos esquerdas e a abordagem é simplista. Em determinado momento, Miguel critica a alternativa proposta por Mariana porque “não queria sair de uma ditadura para cair em outra”. De qualquer maneira, o filme critica a todos que se envolviam com a Copa de 1970 e mostra dois universos paralelos e aparentemente independentes: o alegre da vitória em campo e o trágico da perda de vidas e dos direitos políticos e individuais.

Fontes

Filme: **Prá Frente Brasil**

Produção, direção, roteiro, argumento, diálogos: Roberto Farias

Montagem: Roberto Farias e Mauro Faria

Ano de produção: 1982

Companhia Produtora: Produções Cinematográficas R. Farias e Embrafilme

Duração: 110 min

Bibliografia

AGOSTINO, G. Aquela Corrente Prá-Frente. **Nossa História**. Rio de Janeiro, n.14, dez/2004.

ALVES, M.H.M. **Estado e Oposição no Brasil (1964-1984)**. 3. ed. Rio de Janeiro: Petrópolis, 1985.

AQUINO, M.A. de. **Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968-1978)**. O exercício cotidiano da dominação e da resistência, O Estado de S. Paulo e Movimento. Bauru: Edusc, 1999.

BERNADET, J.C. **O que é Cinema**. São Paulo: Nova Cultural/Brasiliense, 1985.

CARDOSO, L.C. Construindo a Memória do Regime de 64. **Revista Brasileira de História**. Brasil 1954-1964. v.14, nº 27. São Paulo: ANPUH-Marco Zero. 1994. p.179-196.

CHAUÍ, M. Crítica e Ideologia. In: **Cultura e Democracia**. O discurso competente e outras falas. 3.ed. São Paulo: Moderna, 1982. p.15-38.

CHESNEAUX, J. **Devemos Fazer Tábula Rasa do Passado?** Sobre a história e os historiadores. São Paulo: Ática, 1995.

D´ARAÚJO, M. C.; SOARES, G. A. D.; CASTRO, C. (Org.) **Os Anos de Chumbo**: a memória militar sobre a repressão. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

FARIAS, R. Embrafilme, Pra Frente, Brasil! e algumas questões. In: SIMIS, A. (Org.). **Cinema e televisão durante a ditadura militar**: depoimentos e reflexões. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2005. p.11-25.

FERRO, M. O Filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, J.; NORA, P. (Org.) **História**: novos objetos. 3.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves. 1988. p. 199-215.

FICO, C. **Reinventado o Otimismo**. Ditadura, Propaganda e Imaginário Social no Brasil. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas. 1997.

GORENDER, J. **O Combate nas Trevas**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987.

ORICCHIO, L. Z. **Fome de Bola**: cinema e futebol no Brasil. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2006.

SILVA NETO, A. L. da. **Dicionário de Filmes Brasileiros**. São Paulo: A.I. Silva Neto, 2002.

SINGER, P. **A Crise do “Milagre”**. Interpretação crítica da economia brasileira. 7. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

XAVIER, I. **O Discurso Cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1984.