

## **Tortura e transição democrática: uma análise histórica do filme “Pra frente, Brasil”**

**Torture and democratic transition: a historical analysis of the film “To the front, Brazil”**

**Paulo Jorge Corrêa Campos**

Mestre em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

**Resumo:** O presente trabalho pretende analisar o filme “Pra frente, Brasil” situando o mesmo no contexto da abertura democrática dos anos 1980. Para tal, busca-se tecer o contexto e o lugar social onde foi concebido o filme. Na análise, atenta-se para o papel da tortura presente na obra cinematográfica e para os elementos semióticos usados no filme para incutir uma visão específica no espectador. Ademais, considerando-se que o mesmo sofre censura prévia do governo, procura-se questionar a superficialidade da democracia mesmo no agonizar da ditadura civil-militar.

**Palavras-chave:** cinema; tortura; redemocratização de 1980.

**Abstract:** The goal of this article is to analyze the movie “Pra Frente, Brasil”, considering it in the context of the democratic opening in the 1980’s. In order to do so, I try to highlight the context and the social reality in which the movie was created. In this analysis, I focus on the role of torture in the movie and on the semiotic elements that are used to evoke a specific point of view in the spectators. Furthermore, since it is submitted to government previous censorship, I intend to question the shallowness of the democracy during the last years of the civil-military dictatorship.

**Keywords:** cinema; torture; redemocratization 1980.

Velhos mitos e estereótipos [sobre os regimes militares] vão sendo superados, graças tanto à pesquisa histórica factual de perfil profissional quanto ao que poderíamos caracterizar como um “desprendimento político” que o distanciamento histórico possibilita: tabus e ícones da esquerda vão sendo contestados sem que tais críticas possam ser classificadas de reacionárias (FICO, 2004, p. 30)

Mas apesar de qualquer história implicar uma escolha em uma preferência na ordem de interesses, não se segue daí que ela suponha uma opinião sobre o tema tratado. Para que isso aconteça, é preciso

que esse tema mobilize no historiador e em seu público uma capacidade de identificação política ou religiosa que tenha sobrevivido ao tempo que passou (FURET, 1989, p. 16).

## I

O ensejo de viés democrático dos anos 1980 significou um novo corte no que poderíamos chamar de “ideologia da cultura brasileira”. Aquele 1979 foi emblemático para o Brasil. No ano anterior, já havia indícios de uma etapa final do processo de abertura política, com a extinção do AI-5. Em 1979, deu-se o nascimento do Partido dos Trabalhadores – alicerçado pelas greves do *sindicalismo* que se queria *autêntico*; acabou-se com o bipartidarismo; e, no que nos tange maior destaque, houve a assinatura da Lei da Anistia.

A volta para casa dos vários exilados foi acompanhada de euforia. A conjuntura econômica desfavorável contribuiu fortemente para acabar com os resquícios do apoio popular ao regime militar. O “milagre econômico” se foi e deixou expostas as contradições do regime.

O pano de fundo, até aqui exposto, serve para apontar o contexto das primeiras tentativas de construção histórica sobre as esquerdas e a democracia. No clima colocado, falou-se em censura, repressão, tortura e ditadura como nunca antes. Nas esquerdas, observava-se o discurso, pertinente, dos dramas pessoais. Os primeiros anos da década de 1980 ficaram também marcados pelas versões dos “memorialistas da esquerda”, contrastando a visão da “memória oficial”, única vigente até então – presente nas obras dos ex-homens de governo, como Luís Viana Filho e Hugo Abreu (FICO, 2004, p. 31-2). Fernando Gabeira e Alfredo Sirkis iniciaram esse projeto, lançando as primeiras memórias romanceadas sobre o período. Além disso, a “velha guarda” da militância comunista também publica suas memórias, com destaque para Gregório Bezerra.

Esse é o contexto de criação do filme *Pra frente, Brasil*. Sua filmagem permeia boa parte destes anos de “retorno democrático”. Mas não se deve fazer confusão. Temas como tortura e repressão surgiam, mas as instituições democráticas não estavam em vigor. Seria ilusão pensar que um período ditatorial que completaria duas décadas pudesse ter todo seu aparato coercitivo extinto em questão de meses. É bom frisar que a passagem efetiva do governo para mãos civis ainda não havia acontecido. O clima de euforia das ruas não contagiava parcelas importantes da sociedade: empresários, militares, dirigentes de setores

públicos. Para estas camadas, a sociedade brasileira não estava preparada para o fim do governo militar.

A democratização estava em processo, mas seus atores não tinham como prever o futuro. Não se sabia como e quando a direção do Estado seria entregue aos civis. De um modo geral, a sensatez ao menos demonstrava que este dado era irreversível. Por outro lado, ações terroristas periféricas de grupos militares de extrema-direita mostravam claramente que não havia nada formalizado legalmente. Mesmo com a luta quase perdida, os setores sociais que tinham interesse na manutenção do governo não desistiam facilmente.

Roberto Farias havia prometido o lançamento de *Pra frente, Brasil* para 1982. O filme tinha ares especiais. Seu diretor fora presidente de uma empresa estatal: a Embrafilme. Com o forte incentivo desta, os filmes nacionais tomaram para si cerca de 40% do mercado interno. Os últimos anos haviam sido de crescimento e euforia para o cinema brasileiro.

Uma peculiaridade da Embrafilme foi decisiva para a exposição de *Pra frente, Brasil*. Quando o governo criou a empresa propondo um viés nacionalista, acabou atraindo a simpatia de alguns cineastas de esquerda. Ironicamente, homens que, nos anos 1960, encabeçaram o Cinema Novo, propondo uma estética crítica e revolucionária, encontrariam nos idos dos 1970 um lar estável numa ramificação do aparelho de Estado: A Embrafilme (GATTI, 2007).

Assim, mesmo com incentivos públicos, a Embrafilme não possuía um alinhamento direto com o regime. Contudo, nota-se que, como manifestação artística, os filmes produzidos pela Embrafilme sofriam censura prévia.

## II

No contexto de efervescência social em 1982, o filme em questão teve um sentido particular. *Pra frente, Brasil* trata do drama de uma família de classe média que, por conta de uma trágica coincidência, passa a sentir na pele o lado repressor do Estado brasileiro. O tema abriu margem para questões mais traumáticas da sociedade, como a repressão e a tortura – temas que estavam em voga. No grande público, o regime perdia as rédeas do debate sobre o que se podia dizer ou não. Mas, nas esferas institucionais, certo controle ainda se perpetuava. Marcas da repressão, a mesma repressão que *Pra frente, Brasil* tentava abordar, ainda estavam presentes.

A censora Solange Maria Teixeira Hernandes não aprovou a exibição do filme. Segundo esta, havia “excessos de liberdade no cinema”. Com a censura, uma crise emergiu na

Embrafilme – seu diretor na ocasião, Celso Amorim, foi demitido no mesmo ano.<sup>1</sup> Para a linha-dura das forças militares, o filme era uma afronta. A Anistia não previa passar uma borracha em certos fatos da história recente do país? Este não era o preço do retorno dos “subversivos”? Como explicar aquela construção histórica? Se o filme não pôde ser exibido, só por seus comentários espinhas de (ex) militares estremeciam.

Com o aumento dos clamores populares no contexto de redemocratização – além da própria fragilidade do assunto no adiantar daqueles anos – a interdição do filme se encerrou e este foi exibido ao grande público em 1983. Na edição do Festival de Gramado, Roberto Farias arrebatou os prêmios de melhor filme e edição. No Festival de Berlim, também recebeu elogios da crítica e ganhou títulos.

Antes de tratar o tema específico do artigo, é relevante fazer uma rápida consideração sobre a relação entre as pesquisas históricas da época e o filme em questão. Os trabalhos de História sobre o regime militar não tinham muito eco nos anos 1980. Em parte pela pouca tradição historiográfica voltada para a história republicana (as Ciências Sociais se debruçavam muito mais sobre o período), pela própria censura da instituição militar ainda vigente e pela dificuldade de acesso aos arquivos. Porém, alguns títulos começaram a surgir ainda neste início dos 80.

Apesar da perspectiva emotiva praticamente impossível a uma história com pretensões científicas, *Pra frente, Brasil* se nutre de alguns argumentos que estavam na vanguarda das pesquisas acadêmicas do período. Destaco que há no filme uma relevante atenção a assuntos então recentemente estudados, como: o financiamento de empresários a setores da direita, a complexa relação dos serviços de informação militar e a participação estadunidense no treinamento e nas técnicas de tortura.

Já foi visto que a recepção do filme por algumas parcelas da sociedade foi marcada por certa indignação, receio e até medo. Por quê? *Pra frente, Brasil* foi o primeiro filme – para não dizer obra – que, dentro do próprio país, fez claras menções à tortura do regime militar. Homens de expressão pública, como d. Paulo Arns, já o haviam feito. Chefes de Estado conhecidos, vide Jimmy Carter, já diziam ter conhecimento do assunto publicamente. Mesmo (ex) ministros do governo, como Jarbas Passarinho, admitiam o fato. Porém, o filme se faz emblemático por (tentar) trazer à memória brasileira temas que se queriam silenciados de um regime que, mesmo em decadência, ainda ocupava o poder.

---

<sup>1</sup> Pode-se considerar que este foi o primeiro grande golpe que iniciou a decadência da empresa. Contudo, o fim da mesma só ocorre nos anos 1990 pela falta de incentivos à cultura no governo Fernando Collor.

A estratégia política do filme visava atentar para a experiência traumática, a tortura, a repressão – como crítica a um regime totalitário –, aliada à perspectiva direcionada para valores democráticos, de liberdade de opinião e defesa dos direitos humanos.

Tais valores não tinham trânsito fácil em 1982, culminando na prévia censura do filme. Porém, a consequente liberação do mesmo no momento da exibição veio indicar certas alterações caras à sociedade. Após o contexto em que este episódio se inseria, a própria censura começou a perder espaço, o que deu relevo aos valores democráticos que começavam a enraizar-se no pensamento social brasileiro.<sup>2</sup>

### III

Em primeiro lugar, o elemento da *história para vida prática*, comumente presente em obras cinematográficas, traz certos elementos relevantes para esta análise. Ei-los a seguir.

Ao tratar de tortura em um drama, o filme desperta nuances emocionais no espectador. Nos momentos em que as punições físicas aparecem, observa-se todo o cuidado da direção para que se crie uma relação direta entre quem assiste à cena e o personagem torturado. Quanto à imagem, há claramente um excesso de foco no torturado, evidenciado no *plano médio*, *primeiro plano* e *primeiríssimo plano*. O cenário, bastante simples e quase oculto pelos focos da sequência de filmagem, só faz evidenciar mais o personagem principal. Outrossim, observa-se nestas sequências a ausência de qualquer ambientação musical (seja por meio de *som in* ou *som fora de campo* – ver: CARDOSO, s/d, p. 14-5). Sobram, então, três elementos auditivos: o silêncio, os gritos de desespero e as gargalhadas. Ou seja, os eixos sintagmáticos da imagem, mesmo que para Barthes, desfocados e sem contorno,<sup>3</sup> aliados ao universo diegético da sétima arte, chegam quase a colocar o espectador como o personagem vítima da tortura.

Nesse sentido, marca-se a capacidade de interação que o cinema tem com o público, convindo aqui considerar ser bem maior do que a de um trabalho propriamente *historiográfico*. Mas isso também abre a brecha para certa percepção maniqueísta do tema. Há aí explicitamente o carrasco, torturador, e o indefeso, torturado; as gargalhadas e os gritos.

<sup>2</sup> Em momento algum se propõe aqui pensar que há uma relação direta entre o fim da censura no país e o filme em questão. Atenta-se somente que as transformações na sociedade se dão neste mesmo período.

<sup>3</sup> Marca-se que a imagem “desfocada” e “sem contorno” para Barthes não é a imagem cinematográfica, mas sim toda imagem “parada”. Ver melhor em: BARROS, 1999. Porém, achei esta ideia adequada também para este caso, dado que grande parte dos elementos sintagmáticos não é composta apenas pela fotografia de cena em si, mas pelo figurino, som, jogo de câmeras, interpretação, iluminação... – em suma, pelo universo diegético da cena.

Em contrapartida, ao observar este dado, ficam ainda mais claros o *lugar social* e o *modo de produção* que culminam com o uso político do filme.

Outra questão a somar-se com a relação do discurso fílmico e o público: a maioria absoluta da dor física presente é desferida a um cidadão comum. No enredo filmográfico, um homem comum “apolítico” é confundido com um possível terrorista. Sem saber que tinha trocado algumas palavras e se encaminhado para um táxi com um elemento de resistência esquerdista, havia, por este detalhe, sido confundido como um de seus “camaradas”.

Aí se atenta mais uma vez para a possível identificação do público com o personagem – agora por via do roteiro (o norte linguístico que mais completa e dá sentido à imagem teatral e cinematográfica, segundo vários semiólogos). Quem nunca trocou algumas poucas palavras com um estranho? Ao escolher pegar um táxi com um desconhecido, o cidadão, que nada tem a ver com militância política, tem sua sorte traçada. A tragédia se expande para seus familiares: filhos, esposa, irmão. A força que a obra impõe aos sentimentos coletivos cria um elo de identidade entre espectador e torturado. Ou seja, mesmo aquele que se considerasse “apolítico”, poderia sofrer com a repressão dos setores da direita (entre os indícios, se observam “sumiços” de testemunhas das operações da extrema-direita e invasão de propriedade de cidadãos comuns). Nas sequências pós-tortura, observa-se este dado mais claramente. Novamente, há fortes elementos que transmitem um sentido claro ao espectador: a pouca iluminação, o foco nas expressões, uma música triste em *som fora de campo* e o próprio texto (em monólogo do torturado) destacam o desespero do homem comum. Em suma, há toda uma gama de elementos diegéticos que buscam incutir uma dramaticidade extremamente disfórica ao espectador.

Isso não é tudo. Uma das maneiras encontradas para buscar essa identidade através da mensagem filmográfica é tratar o contraste entre elementos disfóricos e eufóricos. O eixo principal que ambienta o filme é o clima da Copa do Mundo de 70, como é evidenciado por seu título. A maioria da população se concentra no futebol. Nota-se uma dicotomia na sociedade mostrada no filme. A felicidade nacional com o tricampeonato é concomitante ao esquecimento dos que sofriam violências no corpo, como se os setores da sociedade que estavam silenciados sobre fatos de seu presente em 1970 agora pudessem ter resgatado elementos que não lhes eram participados, como a repressão a civis – resgate esse de responsabilidade assumida pelo discurso fílmico.

Por fim, nota-se alguma contradição no filme. No desespero por não encontrar meios de recuperar seu irmão (então morto pela extrema-direita), o personagem interpretado por Antônio Fagundes, com todas as características típicas do herói, parte para a Lei de Talião;

para o “justiçamento” do empresário (que dava arcabouço financeiro às torturas) e de um setor militar de extrema-direita. O filme atenta em vários momentos para a denúncia da coercitividade do regime, mas termina apontando como brecha possível *o olho por olho*.

Aí, mais especificamente, assume-se o discurso *memorialista da esquerda* – como se grande parte das ações da esquerda se dessem estritamente no viés defensivo. Esse momento do filme é delicado e abre a possibilidade de um debate maior sobre o próprio caráter da resistência. As esquerdas armadas não eram necessariamente antidemocráticas, mas a visão passada no filme e, mais importante, da forma como é passada, nega toda uma gama de resistências não armadas ao regime.

#### IV

O que se observa em *Pra frente, Brasil* é que o cineasta “seleciona na história” certos fatos e características que sustentem sua *demonstração*. Tal demonstração, como defendido aqui, se além à valorização do viés democrático e crítico ao regime da linha-dura militar. Mas, ao romper com tabus presentes na sociedade, o filme, invariavelmente, dá margem a outros.

Tal fator indica como o cinema tem forte conotação política ao seu lugar social e ao contexto da sua criação. Quando pretende remeter ao discurso do passado, não é capaz de apontar todas as gamas do período,<sup>4</sup> afirmam-se fatos e características específicas. Estas remontam a atores sociais restritos que procuram legitimar-se, com a arte filmográfica, frente à memória coletiva.

Uma análise da instituição Embrafilme já indica uma percepção do tema focada nas esquerdas – cabendo apontar que esta intencionalidade da obra não parece ser ignorada por seus autores. *Pra frente, Brasil* não silencia sobre temas *frágeis* do Estado brasileiro. Porém, ao fazê-lo, o filme endossa uma versão específica.

#### Referências bibliográficas

BARROS, Orlando de. A imagem como documento histórico. Comunicação apresentada na ANPUH em Florianópolis, julho de 1999. mimeog.

---

<sup>4</sup> Não se pretende aqui entrar na discussão se uma “história com pretensões científicas” conseguiria atender a demanda totalizante, assim como o filme.

\_\_\_\_\_. *A propósito de um texto, a propósito de um texto, a propósito de outro texto...* Rio de Janeiro: UERJ, 2005. mimeog.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

\_\_\_\_\_. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, s/d.

CARDOSO, Ciro Flamarion. *Uma proposta metodológica para a análise histórica de filmes*. Niterói: UFF, s/d. mimeog.

\_\_\_\_\_. *Narrativa, sentido, história*. Campinas: Papyrus, 1997.

DE CERTEAU, Michel. *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

DREIFUSS, René A. *1964, a conquista do Estado: ação política, poder e golpe de classe*. Rio de Janeiro: Vozes, 1982.

FERRO, Marc. *A história vigiada*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1989.

FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. *Revista Brasileira de História*, ANPUH, São Paulo, v. 24, n. 47, jan.-jun., 2004.

\_\_\_\_\_. *Reinventando o otimismo*. Rio de Janeiro: FVG, 1997.

FURET, François. *Pensando a Revolução Francesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

GASPARI, Elio. A investigação de 64. *Veja*, São Paulo, 8 jul. 1981, p. 82-6.

GATTI, André Piero. *Embrafilme e o cinema brasileiro*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007.

GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ática, 1999.

KOSELLECK, Reinhart. “Espacio de experiência” y “horizonte de expectativa”, dos categorías históricas. In: *Futuro pasado: para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós-Ibérica, 1992.

REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

\_\_\_\_\_; MOTTA, Rodrigo Sá; e RIDENTI, Marcelo (orgs.). *O golpe e a ditadura militar 40 anos depois (1964-2004)*. São Paulo: Edusc, 2004.

RIDENTI, Marcelo. *Fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: EdUNESP, 1992.

ROLLEMBERG, Denise. Esquerdas revolucionárias e luta armada. In: FERREIRA, Jorge; e DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). *O Brasil republicano*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2003. v. 4.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira. *Brasil, em direção a século XXI*. In: LINHARES, Maria Yeda (org.). *Historia geral do Brasil*. Rio de Janeiro: Campus, 1991

