



UNIVERSIDADE FRANCISCANA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS

GUILHERME NETTO DA SILVA

**“PRA FRENTE BRASIL”: O VERDEAMARELISMO NO FUTEBOL PELAS
LENTES DO CINEMA (1970)**

Santa Maria RS

2019

GUILHERME NETTO DA SILVA

**“PRA FRENTE BRASIL”: O VERDEAMARELISMO NO FUTEBOL PELAS
LENTES DO CINEMA (1970)**

Trabalho Final de Graduação (TFG) apresentado ao curso de História – Área de Ciências Humanas da Universidade Franciscana – UFN, tendo como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em História

Orientador: Prof. Dr. Marcio Tascheto da Silva

Santa Maria, RS

2019

GUILHERME NETTO DA SILVA

**“PRA FRENTE BRASIL”: O VERDEAMARELISMO NO FUTEBOL PELAS
LENTES DO CINEMA (1970)**

Trabalho Final de Graduação (TFG) apresentado ao curso de História – Área de Ciências Humanas da Universidade Franciscana – UFN, tendo como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em História.

Prof. Dr. Marcio Tascheto da Silva – Orientador (UFN / UPF)

Prof. Dr. Leonardo Guedes Henn – Banca (UFN)

Prof^ª. Ms. Roselaine Casanova Correa – Banca (UFN)

Agradecimentos

Agradeço primeiramente a Deus, por me dar forças e nunca me deixar desistir, também a minha família e todos aqueles que de alguma forma colaboraram para este momento. Em especial ao meu pai Flavio Shelmar da Silva que em nenhum momento deixou de estar ao meu lado me apoiando e me incentivando, e fez muito do que sou hoje, a minha mãe Roselene Custodio Netto e minha madrinha e segunda mãe Elci Netto Cocco.

À minha namorada Camila dos Santos que esteve ao meu lado desde o início dessa caminhada, queria agradecer todo companheirismo, carinho, e por estar sempre ao meu lado, seja nas horas boas, e nas horas ruins, me apoiando e me incentivando.

Ao professor, orientador e amigo Márcio Tascheto da Silva, que mesmo em um curto período teve paciência e transmitiu ensinamentos para eu concluir essa jornada.

Aos professores(as) Roselaine Casanova que sempre nos recebia de braços abertos, Janaina Teixeira que a partir do PIBID e do estágio transmitiu muita sabedoria e ensinamentos, Leonardo Henn como amigo e grande professor teve muita influência neste trabalho em suas aulas sobre o Brasil, Paula Bolzan que em pouco tempo conseguiu transmitir muitos ensinamentos e em especial Alexandre Maccari que ao mostrar sua paixão sobre futebol e cinema foi a pessoa que de início me guiou para a realização deste estudo.

Aos meus colegas e amigos que fiz durante essa longa jornada, muito obrigado por todos os momentos que ficarão guardados sempre na memória.

Por fim, a lembrança daqueles que nos deixaram, em especial meu padrinho Leonildo Antônio Cocco que neste ano de 2019 tristemente partiu e ficou na memória de todos os familiares e amigos, para estar ao lado de Deus iluminando nossos caminhos.

*“A função do historiador é lembrar a sociedade
daquilo que ela quer esquecer”*

Peter Burke

RESUMO

O presente estudo, tem como objetivo analisar a obra do diretor Roberto Farias, "*Pra Frente Brasil*", lançado no ano de 1982. Procuramos investigar como o filme contribui para o entendimento da ideologia do verdeamarelismo durante o governo militar no Brasil, e suas relações com o cinema e o futebol na copa de 1970. Através de uma pesquisa qualitativa e análise de conteúdo procuramos trazer a importância do cinema para pesquisa histórica e buscar entender como o filme *Pra Frente Brasil* contribui para a análise do governo militar e uso ideológico do verdeamarelismo no futebol.

Palavras-chave: Verdeamarelismo, cinema, futebol, governo militar.

ABSTRACT

This study aims to analyze the work of director Roberto Farias, "*Pra Frente Brasil*", released in 1982. We seek to investigate how the film contributes to the understanding of the ideology of verdeamarelismo during the military government in Brazil, and its relations with cinema and football in the 1970 World Cup. Through a qualitative research and content analysis we seek to bring the importance of cinema to historical research and seek to understand how the film *Pra Frente Brasil* contributes to the analysis of military government and ideological use of verdeamarelismo at Soccer.

Keywords: Verdeamarelismo, Cinema, football, military government.

LISTAS DE FIGURAS

Imagem 1 - Capa do filme Os Estranguladores (1906)	22
Imagem 2 – Jogadores Feitiço a esquerda e Arthur Friedenreich a direita (Fonte: Oricchio, p. 31 e 32).....	24
Imagem 3 - Capa original do filme Pra Frente Brasil (1982)	34
Imagem 4 - Frame do filme Pra Frente Brasil (1982) ; Jofre, Miguel e Marta no aeroporto; Tempo:00:01:70	36
Imagem 5 - Frame do filme Pra Frente Brasil (1982) ; Grupo de repressão perseguindo o taxi; Tempo:00:04:37	37
Imagem 6 - Frame do filme Pra Frente Brasil (1982) ; Sarmento reagindo aos perseguidores; Tempo:00:04:42.....	38
Imagem 7 - Frame do filme Pra Frente Brasil (1982) ; Exaltação nas ruas após o primeiro jogo; Tempo:00:08:21	39
Imagem 8 - Frame do filme Pra Frente Brasil (1982) ; primeira seção de tortura; Tempo:00:11:07	40
Imagem 9 - Frame do filme Pra Frente Brasil (1982) ; segunda seção de tortura; Tempo:00:23:35	41
Imagem 10 - Frame do filme Pra Frente Brasil (1982) ; Aflição de Marta por não encontrar o marido; Tempo:00:28:49.....	43
Imagem 11 - Frame do filme Pra Frente Brasil (1982) ; Sarmento com as marcas de tiro; Tempo:00:32:29.....	44

Imagem 12 - Frame do filme Pra Frente Brasil (1982) ; terceira seção de tortura; Tempo:00:38:12	45
Imagem 13 - Frame do filme Pra Frente Brasil (1982) ; Miguel armado no escritório de Geraldo; Tempo:01:14:45.....	47
Imagem 14 - Frame do filme Pra Frente Brasil (1982) ; Jofre tentando escapar; Tempo:01:05:27	48
Imagem 15 - Frame do filme Pra Frente Brasil (1982) ; Jofre morto; Tempo:01:21:57	49
Imagem 16 - Frame do filme Pra Frente Brasil (1982) ; Miguel e Mariana conversando sobre sair do país; Tempo:01:34:37	50
Imagem 17 - Frame do filme Pra Frente Brasil (1982) ; Barreto e sua turma acham o esconderijo de Miguel e companhia; Tempo:01:37:31.....	51
Imagem 18 - Frame do filme Pra Frente Brasil (1982) ; Capitão Carlos Alberto levantando a taça Jules Rimet; Tempo:01:44:39	52

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO:	11
1. CAPÍTULO 1: Historiografia, Cinema e Futebol.	14
1.1 História cultural: novas possibilidades de pesquisa.	14
1.2 Cinema como fonte historiográfica.....	16
1.3 Cinema e Futebol no Brasil: história e relações.	20
2. CAPÍTULO 2: Ideologia do Verdeamarelismo.	26
2.1 O Governo militar e o Futebol:.....	26
2.2 Verdeamarelismo e a questão nacional:.....	30
3. CAPÍTULO 3: Pra Frente Brasil	34
3.1 Brasil Grande:.....	34
3.1.1 Tempos Difíceis: Relatos.....	53
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	57
REFERÊNCIAS:	59
Referências bibliográficas:	59
Referências fílmicas.....	60

INTRODUÇÃO:

Desde o final do século XIX e início do século XX o Brasil vivencia em sua história o fenômeno do futebol, que gerou uma cultura que é prestigiada intensamente no mundo todo. No mesmo período exportado da Europa industrial, assim como o futebol, os brasileiros conhecem as imagens em movimento, que mais tarde ficou conhecido como cinema. “Assim, quando discutimos as relações entre futebol e cinema, estamos certamente narrando os encontros entre duas paixões universais” (Melo, 2006, P. 363).

Não são muitas as obras fílmicas que abordaram o tema futebol, o que é lamentável, uma vez que os cenários de nossa maior paixão alcança uma estatura simbólica fundamental para o entendimento da cultura brasileira, o que nos ajuda a entender a nossa identidade e momentos marcantes da história recente do Brasil, como é o caso do filme *Pra Frente Brasil* (1982), dirigido por Roberto Farias.

O filme se passa durante a Copa do Mundo de 1970 no México, e concentra especificamente entre o primeiro e o último jogo do time brasileiro. Ele mostra uma série de acontecimentos em volta de uma família que vive uma vida normal, mudando completamente o rumo daquelas pessoas. O futebol no período e no filme, faz parte do cenário social e histórico para o entendimento do principal tema, a Ditadura Militar pós - 1964 e a repressão política.

Ainda dentro desse cenário, parte significativa da população apoiou o governo em função do crescimento econômico do “Brasil Grande”, dando enorme popularidade ao presidente Médici¹, que se torna símbolo de um governo eficiente.

A seleção brasileira que conquistou o tricampeonato mundial no México em 1970, ficou na lembrança de todos os amantes do futebol e do esporte, e tomando proveito da situação, a Ditadura Militar tornou o evento esportivo como

¹ Emílio Garrastazu Médici, foi um militar e político brasileiro. Foi o 28º Presidente do Brasil, o terceiro do período da ditadura militar brasileira, entre 30 de outubro de 1969 e 15 de março de 1974.

parte do projeto nacional conservador e autoritário, associando o resultado obtido nos gramados mexicanos ao regime. Os principais líderes políticos do país utilizaram o futebol, um elemento típico do imaginário nacional, em um sentido político. Assim, o Governo Militar, com o uso do verdeamarelismo², somou os feitos pela seleção na copa de 1970, como feitos do governo, e usou o mesmo para mascarar suas ações autoritárias no país.

O filme *Pra Frente Brasil*, mesmo sendo um filme de ficção busca assimilar com a realidade do período em questão. Ao ter este filme como objeto de estudo, realizou-se uma análise da obra, a fim de compreender como o Governo Militar em 1970 utilizou a seleção brasileira e a exaltação nacional como manobra ideológica a partir do conceito de verdeamarelismo.

Para tanto, o trabalho foi estruturado em três capítulos. No primeiro capítulo, são apresentadas as análises perante a Nova História Cultural com o uso do cinema como fonte de pesquisa histórica a partir das ideias de Lynn Hunt, Sandra Pesavento, Marc Ferro e Robert Rosenstone. Também neste capítulo foi elaborada uma breve história do cinema e do futebol no Brasil e suas relações na cultura brasileira.

No segundo capítulo, foi abordado estrutura em volta da Ditadura Militar pós 64, o uso do futebol como manobra política do governo e a relação de ambos na copa de 1970. Também foi analisado neste capítulo a obra de Marilene Chauí para entender o verdeamarelismo do qual estamos falando.

O terceiro e último capítulo, foi destinado ao estudo do filme que é objeto deste trabalho, utilizando-se principalmente das ideias de Marc Ferro e Francis Vanoye, foi feita a análise do filme *Pra Frente Brasil* (1982) e relacionando-o aos conceitos aqui estudados, e principalmente entendê-lo como elemento problematizador dos conceitos mobilizados. Também foi realizada a análise do

² Conceito tratado pela autora Chauí (2004) como uma imagem comemorativa do país como sendo essencialmente agrário exportador, que a partir do século XX é ressignificado pela elite e passa a operar como compensação imaginária para a condição subordinada do país, para manter o mito fundador autoritário do Brasil, difundidos por meios de ações dos governos e elite para manter a população subordinada.

diretor do filme³ para entender como a obra foi elaborada, demonstrando a visão e intenção do diretor que pensou no filme no tempo presente que os fatos estavam ocorrendo.

Por fim, a partir da análise do filme *Pra Frente Brasil* problematizamos: como o filme contribui para entendimento da ideologia do verdeamarelismo no período de recrudescimento do regime militar em suas relações com o cinema e o futebol na Copa de 1970?

Estas e outras questões estão desdobradas no decorrer da exposição.

³ Roberto Farias.

1. CAPÍTULO 1: Historiografia, Cinema e Futebol.

1.1 História cultural: novas possibilidades de pesquisa.

O historiador ao iniciar uma pesquisa, visa tentar compreender melhor seus questionamentos e buscar respostas. No século XX tivemos uma mudança no modo da pesquisa histórica. Anteriormente tinha-se pesquisas que partiam principalmente de critérios políticos e econômicos. Já com o advento da Nova História Cultural, teve uma nova perspectiva na pesquisa, que passou a dar mais ênfase na história social, “[...]o avanço para o social foi estimulado pela influência de dois paradigmas de explicação dominantes: o marxismo, por um lado e, a escola dos “Annales”, por outro”. (HUNT, 2001, p. 2), como também ampliou documentos de pesquisa, não sendo somente apenas documentos escrito e oficiais. Assim, o cinema entra nessa perspectiva podendo ser analisado como uma fonte histórica.

Sandra Pesavento (2003) em seu livro: *História e História Cultural*, aborda sobre novas fontes de pesquisa onde fala sobre o uso das imagens como um novo campo temático.

No plano das imagens, cartazes de propaganda, anúncios de publicidade, fotografias, mapas e plantas, caricaturas, charges, desenhos, pinturas, filmes cinematográficos, tudo se oferece ao historiador, que não se limita mais ao domínio das fontes textuais (p. 98).

Portanto, Pesavento procura estabelecer um conceito de Nova História Cultural aproximada à nova realidade de pesquisa após o acontecimento da Segunda Guerra Mundial, e complementa dizendo que “Diante de um predomínio ou de uma tradição no uso de fontes escritas, [...] as imagens são ainda consideradas um campo relativamente novo no âmbito da história” (2003, p. 84).

A Nova História Cultural entra na imaginação dos historiadores e traz o uso das imagens com o poder de tentar reproduzir e chegar o mais próximo do

real, de buscar representar algo verdadeiro, elaborado a partir da representação da imagem com relação ao mundo real, ou a realidade em que o fato ocorreu, e cabe ao historiador entender e decifrar.

A discussão sobre ficção na história surge neste interim também, Pesavento afirma que “é ainda neste contexto que se insere a discussão sobre a ficção na História e do potencial das fontes como documentos de uma época, que permite, ou não, estabelecer verdades sobre o passado” (2003, p. 71) onde a história também se reconhece como uma narrativa.

Outro conceito de Nova História Cultural diz respeito ao estudo das representações que buscam entender a realidade a partir da representação do próprio mundo em que as práticas sociais estão inseridas, onde “indivíduos e grupos dão sentidos ao mundo por meio das representações que constroem sobre a realidade” (Pesavento, 2003, p. 39).

Dentre algumas formas de perceber as representações, temos a compreensão dada pela exposição de imagens que carregam reflexões e sentidos construídos social e historicamente.

As representações são também portadoras do simbólico, ou seja, dizem mais do que aquilo que mostram ou enunciam, carregam sentidos ocultos, que, construídos social e historicamente, se internalizam no inconsciente coletivo e se apresentam como naturais, dispensando reflexão. Há, no caso do fazer ver por uma imagem simbólica, a necessidade da decifração e do conhecimento de códigos de interpretação, mas estes revelam coerência de sentido pela sua construção histórica e datada, dentro de um contexto dado no tempo. (PESAVENTO, 2003, p. 41)

Ainda sobre a Nova História Cultural, para um conceito mais específico, temos o historiador Peter Burke (2005) que se detém a estudar sobre o assunto, em seu livro *Escrita da História* diz que a “nova história”⁴ ou em poucas palavras “história total” surge como reação ao paradigma tradicional que diz respeito apenas a história política, articula que “agora temos a mudança de foco de

⁴ Nova História (em francês La Nouvelle Histoire) é uma corrente historiográfica surgida nos anos 1970 e corresponde a terceira geração da chamada Escola dos Annales (BURKE, 2005).

apenas história política para uma história totalizadora que tenta buscar todos os aspectos de determinado período, sociedade, etc...” (Burke, 2005, p. 10).

Francisco Falcon (2002), é um dos historiadores que também chamou atenção para a produção do conteúdo acerca da História Cultural e suas novas perspectivas, ao analisar e debater as ideias de alguns autores ícones da História Cultural, como Chartieu, G. Duby, L. Hunt, Foucault, Burke, entre outros. Busca entrelaçar uma abordagem que engloba entender pressupostos que fizeram chegar no entendimento atual do que é a história cultural. No texto de Falcon, “o atual prestígio da História Cultural é um fato recente [...], é o processo ainda em curso, de redefinição dessa História e das suas relações com a História Social [...] onde novos temas passaram a ser objeto de investigação.” (2002. p. 12)

Como podemos perceber, temos muitos historiadores que detêm suas pesquisas ao campo historiográfico da Nova História Cultural, que tomou seu espaço no campo de pesquisa e nos dias atuais é um dos principais temas de quem busca pesquisar história.

1.2 Cinema como fonte historiográfica

Os filmes na grande maioria, tem um papel de buscar reconstruir o fato, por este motivo que historiadores buscam utilizar como fonte para pesquisas as produções cinematográficas e documentários, a fim de complementar os textos escritos, pois, segundo Rosenstone (2010, p. 13) “as palavras não cumprem totalmente a tarefa de compreender a experiência cinematográfica”. Não são poucos os historiadores que manifestam seu interesse em abordar tais temas, e relacionam cinema e história, Marc Ferro (2010) em seu livro; *Cinema e História*, aborda a dificuldade da pesquisa histórica relacionada ao cinema e utilizar filmes como documento. Em meados do séc. XX, quando Ferro estava prestes a apresentar sua tese de doutorado, à época predominava história quantitativa. Em contraponto ele defendia que o filme tem direito de cidadania, tanto nos arquivos, quanto nas pesquisas.

Ferro (2010) é uma grande referência de quem busca pesquisas utilizando cinema como fonte. Não é por acaso que muitos outros teóricos citam Ferro ao escrever sobre o cinema e até buscam fazer análises sobre escritos dele, como é o caso de Eduardo Morettin ao escrever o artigo “O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro”

A partir dos anos 70, o cinema, elevado à categoria de “novo objeto”, é definitivamente incorporado ao fazer histórico dentro dos domínios da chamada História Nova. Um dos grandes responsáveis por essa incorporação foi o historiador francês Marc Ferro. (MORETTIN, 2003, p. 12)

Morettin defende que na obra de Ferro o cinema é um testemunho do seu tempo, e possuía o poder de fazer análise da sociedade e que nem o Estado e nem a censura conseguiam dominá-lo. Já sobre o cinema como novo documento, enfatiza que o sempre foi desprezado pelos historiadores, e que Ferro indica a autenticidade de sua pesquisa considerando-se o primeiro historiador a sistematizar tal tema.

A aceitação do cinema como fonte histórica indica uma mudança de estatuto do historiador na sociedade, assim como mostra a nova utilidade que certas fontes passam a ter em função de sua nova missão. Para o autor, “Segundo a natureza de sua missão, segundo a época, o historiador escolheu tal conjunto de fontes, adotou tal método; mudou como um combatente muda de arma e de tática quando as que usava até aquele momento perderam sua eficácia”. (MORETTIN, 2003, p. 22)

De forma mais ampla, diz que Ferro aponta para que haja a necessidade de que a linguagem cinematográfica respeite a historicidade, mantendo as concepções que já se tinham previamente sobre fatos históricos, tendo uma compreensão de que o filme histórico vem para complementar ou buscar mostrar o que os documentos escritos dizem.

A avaliação acerca da pertinência histórica do documento fílmico é dada pelo saber que já se deteve sobre as fontes escritas e que pode assim aquilatar a qualidade de sua informação. Nesse sentido, subjaz uma ideia de complementaridade entre os diversos tipos de fontes que, não necessariamente excludentes, amalgamam-se, tendo em vista que o fato histórico permanece como o referencial de análise. (MORETTIN, 2003, p. 34)

Outro historiador que corrobora com essa perspectiva é o professor do Instituto de Tecnologia da Califórnia, Robert Rosenstone (2010). Focado nos escritos sobre cinema, história e suas relações, traz em seu livro *A história nos filmes, os filmes na história* a relação História e Filme, além de ser roteirista e consultor histórico em diversos filmes.

Rosenstone afirma que os filmes possuem as mesmas características de um livro, podendo possuir veracidade ou não. Ambos compartilham da mesma capacidade de mostrar o passado, mas acentua que “os filmes históricos, mesmo quando sabemos que são representações fantasiosas ou ideológicas, afetam a maneira como vemos o passado” (2010, p. 18)

Todo dia, fica mais claro até mesmo para o mais acadêmico dos historiadores que as mídias visuais são o principal transmissor de história pública, na nossa cultura, que para cada pessoa que lê um livro sobre um tópico histórico abordado por um filme popular [...], muitos milhões de pessoas provavelmente terão contato com o mesmo passado apenas nas telas. (ROSENSTONE, 2010, p. 28)

Rosenstone (2010) nos faz perceber a importância da mídia visual, faz refletirmos que se torna mais acessível à maioria das pessoas ter acesso ao streaming⁵ do que ler a um livro, salvo aos próprios acadêmicos e pesquisadores, que se detém mais no livro como material de pesquisa. Como aqui estamos falando de filmes como fonte ou como material para compreensão, é bom entendermos que os filmes não vieram para tomar o lugar

⁵ Em português "fluxo de mídia". É uma forma de distribuição de conteúdo multimídia (músicas, filmes, vídeos, etc).

do livro ou documento primário na pesquisa, mas sim que se tratam de objetos que tem a característica de complementar, além de ilustrar aquilo que tanto imaginamos como seria.

Primeiro, o cinema e, mais tarde, o seu rebento eletrônico, a televisão, se tornaram, em algum momento do século XX, o principal meio para transmitir as histórias que nossa cultura conta para si mesma – quer elas se desenrolem no presente ou passado, sejam elas factuais, ficcionais ou uma combinação das duas coisas. (ROSENSTONE, 2010, p. 17)

Vemos com isso que o filme tem inúmeras características, e assim como qualquer outro documento pode ser verídico ou não. No entanto, é importante saber analisá-lo. Por último, mas não menos importante, trouxemos o professor em estudos cinematográficos Francis Vanoye, e seu livro *Ensaio sobre a análise fílmica*, onde a partir de seus estudos ele busca mostrar como é a análise fílmica. Para tanto, segundo o autor, analisar um filme é também interpretá-lo em todos os sentidos e saber interrogá-lo para buscar extrair informações necessárias para a pesquisa.

[...] é possível utilizar o filme com o intuito de analisar uma sociedade. Marc Ferro indicou os limites dessa utilização. Nosso propósito será mais de interrogar o filme, na medida em que oferece um conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente a sociedade real em que se inscreve. (VANOYE, 1994, p.55)

Por fim, ressaltamos a importância que a Nova História Cultural teve ao dar espaço para a análise fílmica ser vista como uma nova fonte de pesquisa historiográfica, mesmo com toda a sua complexidade como buscamos mostrar neste capítulo. É preciso entender o papel que ele exerce no campo de pesquisa e saber como extrair informações relevantes.

1.3 Cinema e Futebol no Brasil: história e relações.

O futebol e o cinema no Brasil chegaram quase juntos, ambos no fim do século XIX e início do XX. Diversos historiadores abordam o tema que veio a se consolidar como o esporte principal no Brasil nos dias atuais. Luiz Zanin Oricchio no seu livro: *Fome de Bola*, onde traz algumas informações a respeito, sobre o início do futebol e do cinema no Brasil. Traremos algumas informações históricas sobre esses e depois trataremos da relação que eles possuem.

Em 1894, o paulistano Charles Miller voltou de uma viagem de estudos na Inglaterra trazendo duas bolas, uniformes e um livro de regras na bagagem. Queria apresentar aos amigos um esporte que conheceu em Southampton, o football. No ano seguinte, na Várzea do Carmo, entre as ruas Santa Rosa e do Gasômetro, em São Paulo, seria realizada a primeira partida de futebol oficialmente reconhecida no Brasil. Era um domingo, 14 de abril de 1895, e, nesse dia, dizem os historiadores, nasceu o futebol brasileiro (ORICCHIO, 2006, p.15).

Ao falar do início do esporte futebol no Brasil, falamos de um futebol praticado, segundo Mario Filho (2010, p.10) “quase que exclusivamente por clubes de engenheiros e técnicos ingleses e suas famílias no início do século XX”. Sendo assim, um esporte configurado em uma estrutura elitista, mas que com o decorrer do tempo, foi se propagando nos de times de origem popular.

Os marcos dessa ruptura foram os triunfos do Vasco da Gama no campeonato de 1923. Todos eram clubes de origem popular com sede no que então se consideravam ‘bairros periféricos’ da cidade, e contavam com numerosos jogadores negros, mulatos e de origem humilde. (FILHO, 2010, p.11)

O futebol, desde então, tem tido papel crucial na cultura nacional brasileira, uma vez que se torna o principal esporte realizado no país, e assim como o cinema, torna-se parte da nossa cultura.

Como o futebol, a construção de uma identidade para o cinema, enquanto uma linguagem artística, uma nova linguagem para o início do século

XX, é também a consolidação da captura da imagem em movimento. A filmagem de uma embarcação chegando à costa brasileira demarcaria o nascimento do cinema nacional quase que concomitante a chegada do futebol.

Em 1896, um aparelho que mostrava imagens em movimento, o Omniógrapho, foi instalado na Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro, e chamou a atenção de curiosos. No ano seguinte, várias outras máquinas semelhantes foram se espalhando, não apenas no Rio como em outras cidades. Em 1898, Alfonso Segreto, um dos irmãos de uma família de italianos dedicada a esse novo negócio do entretenimento, voltava da Europa a bordo do paquete Brésil. Com uma maquininha fabricada na França, registrou as primeiras imagens em movimento da terra brasileira, algumas vistas da Baía da Guanabara tomadas do tombadilho do navio. Era 19 de junho de 1898 e, nesse dia, também afirmam os historiadores, nasceu o cinema brasileiro. (ORICCHIO, 2006, p.17)

O cinema originário da França, tem data oficial 28 de dezembro de 1895, quando Auguste e Antoine Lumière exibiram seu primeiro filme, “A saída dos operários das fábricas Lumière”, no Grand Café de Paris. Mais ou menos um ano depois chegou ao Brasil, onde passou por altos e baixos, principalmente com a evolução rápida do cinema norte-americano e francês. Ao contrário do que aconteceu na Europa e nos Estados Unidos, o cinema brasileiro demorou para se desenvolver.

Somente na década de 1930 foi que surgiram as primeiras empresas cinematográficas, produtoras de filmes do gênero chanchada⁶, mas antes disso as produções nacionais já existiam. Não podemos falar do cinema brasileiro sem trazer o considerado primeiro filme produzido no Brasil, conhecido como “Os Estranguladores do Rio”.

⁶ Espetáculo ou filme em que predomina um humor ingênuo, burlesco, de caráter popular.



Imagem 1 - Capa do filme *Os Estranguladores do Rio* (1906)
Fonte: filmow

O filme produzido no Brasil no ano de 1906 por Francisco Marzullo, tem um tempo de duração de 40 minutos. Baseado em caso real, o filme conta a história de dois adolescentes, sobrinhos de um dono de joalheria, que são brutalmente mortos por uma quadrilha de contrabandistas. O filme foi exibido para o público no cinema Palace, que ficava na cidade do Rio de Janeiro, pelas mãos do fotógrafo português Antônio Leal, que operou as filmagens.

Embora o cinema nacional estivesse produzindo filmes, na segunda metade do séc. XX, os mais exibidos nos cinemas eram estrangeiros. Uma alternativa encontrada pela indústria cinematográfica brasileira para, minimamente, sobreviver à crise gerada pela predominância norte-americana pós período entre guerras, foi a incursão em temas que não se confrontassem com aqueles explorados e produzidos pelos estúdios de Hollywood. Assim, o cinema nacional passa a produzir filmes que falavam exclusivamente sobre o

Brasil e o povo brasileiro, ficando conhecido o período como “cinema novo”⁷, que não foi o último capítulo da história do cinema brasileiro, embora tenha sido um pontapé inicial para a nova filmografia.

Tomado em conjunto, o Cinema Novo monta um universo uno e mítico integrado por sertão, favela, subúrbio, vilarejos do interior ou da praia, gafieira e estádio de futebol (grifo meu) (Gomes, 1986, p. 96). Assim, a presença do estádio, como locação, fazia parte de um programa mínimo de filmagem dos ambientes populares brasileiros (ORICHIO, 2006, p. 96).

Em pouco tempo, de uma mínima presença no cinema, o futebol foi se relacionando cada vez mais com esse. Por isso, não são poucos os pesquisadores que atentam a pesquisar a relação entre o cinema e o futebol. Os dois possuem uma história semelhante, chegaram no Brasil na mesma época e foram crescendo e tomando seu espaço na cultura nacional.

Ao contrário do boxe, da natação e de alguns outros esportes, é muito difícil recriar artificialmente uma partida de futebol. Mesmo que encontrássemos um bom jogador de futebol que também representasse bem, algo pouco provável, é muito difícil recriar com exatidão as inusitadas e imprevisíveis situações de um jogo, um dos encantos, aliás, deste esporte (MELO, 2006, p. 363).

Ainda no entrecruzamento entre ambos, não dá para deixar de lado o primeiro filme produzido no Brasil inteiramente sobre futebol. Segundo Oricchio (2006, p. 30) “o filme Campeão de Futebol⁸ tem data de 1931 e “conta com a participação de jogadores famosos daquele tempo, como Feitiço e Friedenreich”, e procura homenagear o futebol de várzea em um momento em que o esporte se havia difundido muito pelo Brasil.

⁷ Movimento cinematográfico brasileiro, destacado pela sua ênfase na igualdade social e intelectualismo que se tornou proeminente no Brasil durante os anos 1960 e 1970.

⁸ Uma homenagem aos jogadores de futebol da época.



Imagem 2 – Jogadores Feitição a esquerda e Arthur Friedenreich a direita (**Fonte:** Oricchio, p. 31 - 32).

O futebol e o cinema intensificavam sua aproximação pouco tempo após chegarem, criando a imagem do Brasil como o país do futebol. Esta idolatria ganhou nas copas do mundo uma maior ênfase. Para acompanhar e torcer pela seleção, os brasileiros passam a mudar suas rotinas durante o período em que o campeonato está acontecendo.

O futebol facultou a junção dos símbolos do estado-nacional: a bandeira, o hino e as cores nacionais, esses elementos que sempre foram propriedade de uma elite restrita e dos militares, a valores sociais mais profundos. Com isso, futebol nos faz ser patriotas, sem sermos basbaques e imbecis, permitindo e que amemos o Brasil sem medo da zombaria elitista que, conforme sabemos, diz que se deve gostar somente da França, da Inglaterra, ou dos Estados Unidos e jamais do nosso país (DAMATTA, 2001, p.35).

Podemos começar a entender o futebol e sua importância, um esporte que além de entretenimento, faz com que o povo tenha orgulho de sua nação, de se identificar ainda mais com a identidade que é ser brasileiro torcendo para a seleção que veste as cores da bandeira nacional. Porém, isso não passou incólume dos usos políticos e da instrumentalização das paixões pelo cinema e pelo futebol para manobras autoritárias.

2. CAPÍTULO 2: Ideologia do Verdeamarelismo.

2.1 O Governo militar e o Futebol:

No dia 1 de abril de 1964 teve início a Ditadura Militar brasileira que perdurou até o ano de 1985, quando se iniciou o período de redemocratização. Em 1969, com o adoecimento do presidente Costa e Silva, assume o poder no Brasil uma Junta Militar Temporária e posteriormente o General Emílio Garrastazu Médici, que segundo Gaspari (2002, p. 132) “só um tema o estimulava e o descontraia: Futebol, Flamengo e Grêmio. [...] sua única atividade social regular era a ida aos estádios”.

A seleção brasileira, que disputou a copa do mundo de 1970, sediada no México, foi considerada a maior representante do futebol de todos os tempos. Dessa forma, e através da posse definitiva da taça Jules Rimet, a Ditadura Militar não perderia a oportunidade de utilizar a vitória nos gramados mexicanos como marco único na história nacional, para manobra política. como diz Guterman “A Copa do Mundo é, por excelência, o campo da realização desse confronto entre nacionalidades. A seleção nacional [...], é, antes de tudo, a representação de uma identidade” (2010, p.32).

É importante contextualizar o período em que se passou a Copa do Mundo de 1970 jogada pela seleção canarinho. Neste momento o Brasil passava pelo pior período de repressão sob a cortina do AI 5^o e da alta popularidade do presidente general Emílio Garrastazu Médici, conquistada em função do “milagre econômico”¹⁰.

A política do governo em 1968 reprimia as greves, comícios, passeatas e todo tipo de manifestação, organizada para protestar contra o regime

⁹ Ato Constitucional nº 5

¹⁰ Período caracterizado pela aceleração do crescimento do PIB (Produto Interno Bruto), industrialização e inflação baixa, mas sem modificar a distribuição de renda e desigualdade social.

autoritário. Neste clima, foi emitido o AI 5 já no final do mandato do então presidente Arthur da Costa e Silva.

O Presidente Costa e Silva insistia em que o AI-5 era prova de alerta “contra quaisquer tentativas que visem a impedir a ordem e a derrubar a democracia.” Persistia ora a ideia de que o país vivia uma dada democracia e alguns grupos (luta armada, movimento estudantil e grevista, etc.) queriam derrubá-la, ora a de que a democracia era algo que se alcançaria com o reconhecimento e a sedimentação dos valores do regime pela sociedade como um todo (REZENDE, 2013, p. 106).

O AI 5 dava plenos poderes ao Executivo e suspendia várias garantias constitucionais, além de decretar o recesso do Congresso Nacional que só poderia retomar suas atividades através de uma convocação do Executivo. Poderia também suspender os direitos políticos de qualquer cidadão, exercendo ao mesmo tempo, o poder do Legislativo e do Judiciário.

A Copa do Mundo de 1970 seria a segunda sob a administração do regime autoritário que trabalhou de forma efetiva no processo de formação da comissão técnica, a fim de precaver o que aconteceu na copa de 1966¹¹.

Dentro de um cenário de repressões, censuras e controle da mídia, pouco se sabia sobre as torturas realizadas com o comando do militarismo, “a tortura sancionada pelos oficiais-generais a partir de 1968, tornou-se inseparável da ditadura” (GASPARI, 2002, p.24). Os “anos de chumbo” ganhava uma cortina blindada através da publicidade enganosa de crescimento econômico e país de sucesso criado pelo governo. Imagem essa atrelada à seleção brasileira de futebol, que vivia sua grande fase.

¹¹ Nesta ocasião a Seleção Brasileira chegava com status de ser a vencedora dos últimos dois torneios (1958 e 1962), porém com uma geração envelhecida, o resultado dentro de campo foi muito ruim, com uma vitória e duas derrotas o Brasil foi eliminado na primeira fase da competição.

A identidade está amparada por um sistema de práticas e símbolos que operamos em contextos específicos. No carnaval, no samba e no futebol, nos identificamos e inundamos o nosso imaginário com esses símbolos que nos diferenciam como nação. E é através da percepção de identidade brasileira com o futebol, que o governo Médici chama todos a cantarem “Pra frente, Brasil/ salve a seleção”, como hino de união de sucesso, aproveitando-se da publicidade que a primeira copa transmitida pela televisão traria.

A Copa do Mundo era brasileira. O caneco de ouro maciço que 20 anos antes, em 1950, o uruguaio Obdulio Varela erguera no Maracanã diante de 200 mil brasileiros acabrunhados, acabava de ser literalmente conquistado pelos canarinhos. Três vezes campeão mundial de futebol, o Brasil ficara com a taça. O país cantava: Noventa milhões em ação, pra frente Brasil do meu coração. [...] Salve a seleção. (GASPARI, 2002, p. 212)

Dentre os diversos episódios emblemáticos da Copa de 1970, há o caso do jornalista João Alves Jobin Saldanha, que comandava a seleção Brasileira em 1969, quando foi classificada para o Mundial. Saldanha além de repórter crítico era comunista assumido. Pensa-se que foi uma jogada do governo tê-lo como técnico pois, era o maior crítico da seleção, além de terem em quem pôr a culpa em caso de derrota na Copa do Mundo. A versão mais aceita é de que concordaram em pôr Saldanha como técnico por duas razões Segundo Rodrigues (2007) “a primeira, para acalmar a imprensa, que tanto atacava a seleção, colocando logo um dos maiores críticos como técnico; a segunda seria por conta de sua popularidade” (Apud MAGALHÃES, 2011, P. 04).

Dentre os principais motivos do afastamento de Saldanha da seleção estaria a sua divergência pessoal com o presidente Médici. O presidente teria feito comentários diretos sobre a necessidade de escalar Dario, jogador do Clube Atlético Mineiro na época. Quando indagado sobre esta preferência do governante na seleção, Saldanha respondeu: “Vamos combinar o seguinte: o senhor escala seu Ministério, eu escalo a seleção.” (MILLIET, 2006, Apud MAGALHÃES, 2011, p. 4).

Independentemente da versão que estaria correta deste fato obscuro na história do futebol brasileiro, Zagallo assumiu a seleção, após o afastamento de Saldanha. E este, por sua vez, não conseguiu acompanhar a seleção, após sua saída, nem mesmo como jornalista, já que quem fazia a cobertura, no caso do Brasil, precisava de duas credenciais, uma da FIFA e outra fornecida pelo governo brasileiro.

A copa de 1970 disputada no México foi transmitida diretamente para o Brasil em cores, em caráter experimental. O Regime Militar não poderia deixar de associar à sua imagem, como progresso, modernização e estabilidade econômica. Assim a AERP¹², ao anunciar a transmissão ressalta o desenvolvimento econômico do país, expresso pelo aumento do poder aquisitivo da população, que poderia naquele momento, assistir à Copa com qualidade.

Durante todo o seu governo, Médici atrelou sua imagem à seleção brasileira. Desde sua posse, a estratégia de popularidade desenvolvida pelo órgão responsável pela propaganda oficial, era de quebra de hierarquia e o rompimento de desigualdades que o futebol poderia proporcionar. Isto se materializaria na imagem de Médici, que não só receberia e apoiaria a seleção, como também seria um torcedor. “O general era um fanático do esporte, e fazia questão de divulgá-lo, assim como a Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP), órgão responsável pela propaganda oficial.” (MAGALHÃES, 2011, p.3)

Para a AERP, o dueto futebol e Médici caiu como uma luva na construção de uma imagem positiva do líder e de sua aproximação com os setores populares. A seleção também seria bastante utilizada, principalmente após a conquista do tricampeonato, quando associou-se à vitória em campo com o próprio modelo de país (MAGALHÃES, 2008, Apud MAGALHÃES, 2011, P. 3).

O começo da década de 1970 representou o auge do endurecimento da Ditadura Militar. Assassinatos de opositores ao governo envolvidos ou não com

¹² Assessoria Especial de Relações Públicas no governo militar.

a luta armada, tornaram-se escandalosamente frequentes. As torturas nos porões dos aparelhos de repressão oficiais, tornaram-se práticas corriqueiras e legitimadas de combate e obtenção de informações.

Quando a ditadura e a tortura se juntam, todos os cidadãos perdem uma parte de suas prerrogativas, e, no porão, uma parte dos cidadãos perde todas as garantias. Nesse processo, a tortura assume a função de derradeiro sinal de perigo, alterando a própria percepção de cidadania. (GASPARI, 2002, p. 24)

Com o governo colhendo os frutos do “milagre” brasileiro, a luta contra a subversão¹³ acabava ficando apenas na imaginação da população brasileira que vislumbrada estava com o governo e com a seleção brasileira de futebol que voltou do México carregando a taça. O presidente Médici fez questão de erguê-la, e mostrar para todos a conquista e que em muito ele teve parte nisso, aproveitando da publicidade e do futebol para manter debaixo dos panos o real caráter do verdeamarelismo.

A festa popular, das comemorações da conquista, mascaram os verdadeiros eventos e acontecimentos que o governo autoritário vem organizando, engrandecendo a figura do brasileiro e usando o futebol como um objeto de promoção do “Brasil Grande” e do verdeamarelismo, como símbolos da identidade nacional.

2.2 Verdeamarelismo e a questão nacional:

Neste subcapítulo, foi efetuada uma análise dos argumentos do livro da Marilena Chauí “Brasil mito fundador e sociedade autoritária”, onde pretende-se entender o papel do verdeamarelismo na questão nacional e a

¹³ Revolta contra a ordem social, política e econômica estabelecida vigente.

instrumentalização do futebol para os interesses dos governos militares na Copa de 1970.

O verdeamarelismo, é tratado por Chauí (2004) como uma imagem comemorativa do país essencialmente agrário, construída pela classe dominante brasileira, que incorpora as ideias do Brasil colônia de exploração. Contudo, observa que, a partir de meados do século XX, o verdeamarelismo, criado pelas elites, é ressignificado e passa a operar como compensação imaginária para a condição periférica e subordinada do país. É assim que o semióforo¹⁴ nação, através do verdeamarelismo, nada mais faz do que manter o mito fundador do Brasil¹⁵. Também, a popularidade do futebol, encarado como paixão nacional possibilitou ao governo de 1958 a 1970 fazer do povo massa de manobra para a promoção de grandes eventos nacionais, servindo para maquiagem também as ações autoritárias da Ditadura Militar após 1964.

O recorte utilizado pela autora fixa entre as copas de 1958 e 1970, um duplo sentido sobre o verdeamarelismo. No fim da década de 50, o verdeamarelismo focava na luta de classes, no nacional-popular, na cultura, no teatro, no cinema, etc. Já no período da Ditadura, o verdeamarelismo se caracterizava com a tarefa da integração nacional, a segurança nacional e o desenvolvimento nacional.

Em 1958, sob o governo de Juscelino Kubitschek, vivia-se sob a ideologia do desenvolvimentismo, isto é, de um país que se industrializava voltado para o mercado interno, para “o brasileiro”, e que incentivava a vinda do capital internacional como condição preparatória para, conseguido o desenvolvimento, competir com ele em igualdade de condições. Em 1970, vivia-se sob a ditadura militar pós - Ato Institucional nº 5, sob a repressão ou o terror de Estado e sob a ideologia do “Brasil Grande”, isto é, da chamada “integração nacional”, com rodovias nacionais e cidades monumentais, uma vez mais destinadas a atrair o grande capital internacional. Nas comemorações de 1958 e de 1970, a

¹⁴ É um termo utilizado pela autora Marilena Chauí (2001) em seu livro para descrever algo que é fecundo, é trazido à frente ou empunhado para indicar algo que significa alguma outra coisa e cujo valor, não é medido por sua materialidade e sim por sua força simbólica.

¹⁵ Termo usado para designar os primórdios da sociedade brasileira essencialmente autoritária.

população saiu às ruas vestidas de verdeamarelo ou carregando objetos verdes e amarelos. Ainda que, desde 1958, soubéssemos que “verde, amarelo, cor de anil! são as cores do Brasil”, os que participaram da primeira festa levavam as cores nacionais, mas não levavam a bandeira nacional. A festa era popular. A bandeira brasileira fez sua aparição hegemônica nas festividades de 1970, quando a vitória foi identificada com a ação do Estado e se transformou em festa cívica (CHAUÍ, 2004, p.21).

Com o passar dos anos, o significado inicial do verdeamarelismo foi mudando. No começo como já foi dito, estava ligado ao caráter do país essencialmente agrário. Já no período entre copas é representado de outras formas, as cores da bandeira, as cores da camisa da seleção, são utilizadas como símbolos do Estado. Os dois momentos, 58 e 70, estão diretamente ligadas ao novo modo de pensar o verdeamarelismo mas com diferenças. Embora permaneça o mesmo sentido de identidade nacional, estão separadas pelo viés político da época e seus diferentes usos.

Em 1958, quando a seleção brasileira de Futebol ganhou a Copa do Mundo, músicas populares afirmavam que a copa o mundo e nossa porque com brasileiro não há quem possa”, e o brasileiro era descrito como “bom no couro” e “bom no samba”. A celebração consagrava o tripé da imagem de excelência brasileira: café, carnaval e futebol. Em contrapartida, quando a seleção, agora chamada de “Canarina”, venceu o torneio mundial em 1970, surgiu um verdadeiro hino celebratório, cujo início dizia: “Noventa milhões em ação/ Pra frente, Brasil, do meu coração”. A mudança do ritmo - do samba para a marcha -, a mudança do sujeito - do brasileiro bom no couro aos 90 milhões em ação - e a mudança do significado da vitória - de “a copa do mundo é nossa” ao “pra frente, Brasil” não foram alterações pequenas. (CHAUÍ, 2004, p.21)

A identidade nacional tem sido objeto de debate por parte da historiografia brasileira. Na tentativa de entendê-la, Chauí, recorta o período entre 1918 e 1960, caracterizado por “ênfase na consciência nacional, definida por um conjunto de lealdades políticas” (2004, P. 10), e com o auxílio dos novos meios de comunicação, rádio e cinema, transforma símbolos nacionais na vida cotidiana, e como exemplo temos os esportes que são colocados como

espetáculo de massa, pois, através deles, “passou-se a ensinar crianças que lealdade ao time é lealdade a nação” (CHAUÍ, 2004, P.13)

As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre a nação, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades, identidade que tem como promotor deste sentimento o futebol, que sendo uma representação hegemônica, é uma das principais instituições culturais no Brasil. O período em que ocorre a copa de 1970 é marcada pelo uso do futebol como promotor do verdeamarelismo. Com isso o cinema brasileiro, utilizando-se de sua relação com o futebol, através do filme “Pra Frente Brasil”, tenta problematizar estes aspectos.

3. CAPÍTULO 3: Pra Frente Brasil

3.1 Brasil Grande:

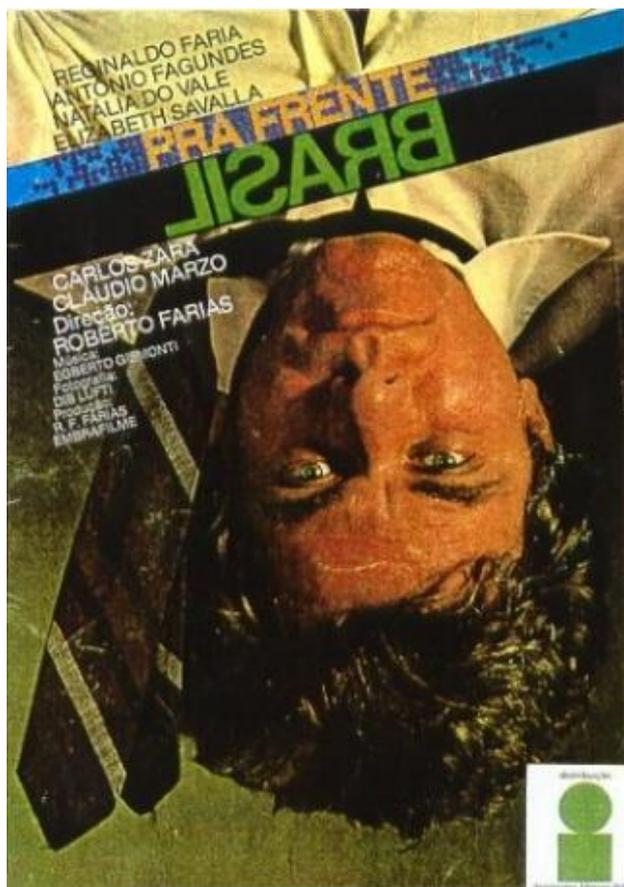


Imagem 3 - Capa original do filme **Pra Frente Brasil** (1982)
Fonte: filmow

Roberto Farias, o diretor da obra, havia sido presidente da Embrasil durante a Ditadura, uma estatal que produzia e distribuía obras cinematográficas, e resolveu fazer um longa “ficcional” sobre aquela mesma ditadura que ainda se arrastava. O ano era 1982 e os militares ainda não tinham saído do poder. O regime já diminuía a repressão e a abertura já havia começado.

“Pra Frente Brasil” é também o nome de uma canção¹⁶ criada em 1970 para apoiar a seleção brasileira. O título cai como uma luva para o filme, que se passa na mesma época e lida exatamente com o regime ditatorial que vigorava no Brasil durante o torneio. Trata-se de uma ficção, porém todos os aspectos são perfeitamente verossímeis e retratam situações que encontram paralelos na história oficial.

Um regime que censurava obras de arte desde 1964 não poderia deixar passar tão fácil uma obra sobre si próprio, mesmo que a abertura política já tivesse começado. Sendo assim, Pra Frente Brasil foi censurado no ano de seu lançamento e a sua liberação completa se deu somente em 1983, sem cortes.

A intenção era denunciar arbitrariedades da Ditadura 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. Com isso, somos apresentados a um Brasil que vibra com a Copa do Mundo de 1970, enquanto prisioneiros políticos são torturados nos porões do regime.

Jofre Godoi da Fonseca (Reginaldo Faria) é um pacato trabalhador de classe média, casado com Marta (Natalia do Vale), com quem tem dois filhos, Miguel (Antônio Fagundes), seu irmão, goza dos mesmos privilégios que ele, apesar de amar Mariana (Elizabeth Savalla), uma guerrilheira de esquerda.

O filme mostra um Brasil em meio aos acontecimentos da Copa do Mundo de 1970, das euforias em vista de acontecimentos políticos e sobre o

¹⁶ “**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 pra frente Brasil.

AI5. Jofre (de óculos), Miguel e Marta vivem uma vida normal e tranquila. O filme inicia com os três à espera de um avião para voltar de São Paulo para a cidade de Rio de Janeiro, porém no avião que iria sair naquele instante havia somente uma poltrona livre, Jofre como tem mais pressa, acaba pegando e retornando primeiro.



Imagem 4 - Frame do filme **Pra Frente Brasil (1982)**; Jofre, Miguel e Marta no aeroporto; Tempo:00:01:70

Em sua viagem, conhece um homem chamado Sarmento, um desconhecido, mas uma pessoa educada e que Jofre acaba conversando na viagem. Entre as conversas deles, assuntos como “tenho impressão que este ano o Brasil ganha o tricampeonato” (Tempo: 00:02:40). Continuam a conversar quando corta a cena e aparece a vista de cima da cidade do Rio de Janeiro.

Ao passar a filmagem da vista da cidade do Rio, o avião em que estão pousa. O homem desconhecido o convida para dividir o táxi, pois, irão para o mesmo lado. Jofre, mesmo sem conhecer o homem direito, aceita o convite. Neste momento, enquanto os dois embarcam no taxi, passam notícias na rádio como informações sobre sequestros, pessoas presas (em particular a prisão de

Carlos Lamarca¹⁷), entre outras notícias sobre o governo e acontecimentos. Após embarcarem, a cena foca em um carro, uma Perua Veraneio¹⁸ com homens na espreita cuidando os dois de longe.

O táxi passa então a ser seguido, os homens emparelham ao lado do carro e exibem suas armas, exigindo que ele parasse. O companheiro desconhecido, ao perceber a situação, reage à investida, saca uma arma e dispara. No tiroteio, o motorista e o passageiro são mortos, Jofre (Reginaldo Faria) é sequestrado e levado pelo grupo a uma espécie de fazenda deserta.



Imagem 5 - Frame do filme **Pra Frente Brasil (1982)**; Grupo de repressão perseguindo o táxi; Tempo:00:04:37

¹⁷ Carlos Lamarca foi um militar desertor e guerrilheiro brasileiro, um dos líderes da luta armada contra a ditadura militar instaurada no país em 1964.

¹⁸ Carro da Chevrolet produzido a partir da década de 1960, usado principalmente por policiais, bombeiros, médicos, jornalistas e agentes da repressão do regime militar.



Imagem 6 - Frame do filme **Pra Frente Brasil (1982)**; Sarmiento reagindo aos perseguidores; Tempo:00:04:42

Com Jofre já em cativeiro na fazenda, acontece o primeiro jogo do Brasil na Copa¹⁹, contra a seleção da Checoslováquia. Miguel seu irmão, já de volta ao Rio, mais especificamente na empresa em que os dois trabalhavam juntos, prepara-se para assistir ao jogo. É um momento de tensão e todos na empresa estão parados com suas funções, para assistir e torcer para a seleção.

Por um momento Miguel se dá conta que Jofre não está, e acha isso estranho, por ele ter pegado o avião primeiro, mas por hora a preocupação não é tanta, o foco era mesmo no jogo. A espera do início, os funcionários discutem acontecimentos do período, como o caso da saída de Saldanha da seleção para entrar Zagalo (00:06:00), e discutem a participação do governo nesta decisão. Ao final do jogo, o Brasil sai vitorioso e temos a comemoração e a exaltação nas ruas.

¹⁹ No dia 3 de junho de 1970.



Imagem 7 - Frame do filme **Pra Frente Brasil (1982)**; Exaltação nas ruas após o primeiro jogo; Tempo:00:08:21

Por outro lado, enquanto todos comemoram, Marta (Natalia do Vale) acha que o marido “está na farra” e que o irmão está encobrindo, mas o que não sabem é que ele está sendo interrogado e torturado. No local, toda hora perguntam ao Jofre, de onde é que ele conhecia o Resende (o homem do taxi). Jofre nega e diz que não conhece nenhum Resende, que a pessoa no carro se chamava Sarmiento. Mesmo negando com convicção não saber de nada, as coisas só pioram, os torturadores em especial o que fazia perguntas a ele, ordenou que, ao referi-lo, tratasse por “Doutor Barreto”. Ao negar não saber de nada, agravava sua situação, pois Barreto tinha mais que certeza que havia pegado alguém importante da subversão.

Sobre a troca de nomes, o que acontece é que as pessoas usavam um nome falso para não usarem os seus verdadeiros. O nome do Resende, na verdade era Sarmiento, mesma coisa que vai acontecer mais adiante com a

mulher que Miguel está envolvido. O nome dela é Tânia, mas quando adere o 'movimento'²⁰ todos a chamam de Mariana.



Imagem 8 - Frame do filme **Pra Frente Brasil (1982)**; primeira seção de tortura;
Tempo:00:11:07

Passado algum tempo, verificamos que até a polícia estava envolvida, pois, foram até a casa de Jofre intimando-o a comparecer na delegacia por causa do “acidente de táxi”, os policiais ao darem a intimação a Marta, dizendo que no acidente morreram duas pessoas e Jofre estava envolvido. Por isso estavam atrás dele, para desvendar o que tinha acontecido.

Marta, junto de Miguel, vai até à delegacia (00:20:31) e lá informam mais detalhes acerca do acidente de táxi, que o motorista e um homem chamado Resende estavam mortos. Os policiais começam com alegações de que os dois estão encobrindo Jofre. Falam até em ele estar envolvido com tóxicos²¹ e subversão. Neste momento também acusam o motorista de ter ficha suja, o que

²⁰ Contra o regime militar.

²¹ Pessoa envolvida com venda de drogas.

mais tarde Miguel descobre que era mentira, pois vai atrás de informações sobre o motorista e descobre que ele tinha ficha limpa.

Enquanto Miguel e Marta estão cada vez mais preocupados procurando Jofre em hotéis, hospitais e até no necrotério, as torturas e interrogatórios ficam mais intensas. Jofre, mesmo toda hora negando tudo e afirmando que não conhece ninguém é torturado cada vez mais, pois na cabeça do torturador falta dor para a pessoa começar a falar. Mas até onde isso pode chegar? Se a pessoa realmente não sabe nada, e mesmo falando a verdade o torturador não acredita, acaba não tendo limite e nem um bom final.

Os torturadores a todo momento mostram imagens, perguntando se Jofre conhece os lugares ou pessoas das fotos. Certamente ele nega, o que faz afirma-lo que ele estava “mentindo”, ao mostrarem várias fotos de um homem de costas, com apenas o cabelo parecido, junto com todas as pessoas de quem perguntavam se ele conhecia, e alegam: “vai mentir que aquele não é você?” E mesmo Jofre falando que não, eles não acreditam, mesmo sem nem conseguirem ver o rosto do homem da foto afirmam que é Jofre.



Imagem 9 - Frame do filme **Pra Frente Brasil (1982)**; segunda seção de tortura;
Tempo:00:23:35

O que vemos no decorrer da trama, é que as coisas cada vez mais se tornarem pior. Os telefones de Marta e Miguel são grampeados por um grupo de policiais. A cada ligação, os gravadores são ligados, a intimidade das pessoas entra em jogo e tudo que usam como desculpa é que o país está em guerra.

A aflição de Marta é sentida por todos que assistem ao filme, ficamos toda hora torcendo para que encontrem Jofre, mas mesmo tentando de todo jeito encontrá-lo não conseguem e ficam sem saber o que fazer.

O filme busca retratar acontecimentos da época da Ditadura Militar. Acaba sendo torturado não somente a pessoa que é capturada e passa por toda situação que Jofre está passando, mas também os familiares, que muitas vezes possui marido, mulher ou filhos.

A cada momento Marta e Miguel, correm mais riscos ao lutar contra aquelas forças, e vão sendo isolados socialmente. Miguel perde o emprego e Marta tem a casa invadida e revirada. 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, e a alternativa seria esquecer tudo. No caso deles, esquecer Jofre para sobreviver e viver em paz.



Imagem 10 - Frame do filme **Pra Frente Brasil (1982)**; Aflição de Marta por não encontrar o marido; Tempo:00:28:49

Marta sem mais saída, buscando descobrir mais sobre todo ocorrido, vai até o Instituto Médico Legal e diz ser esposa do Sarmiento (o homem do taxi) para poder ver e reconhecer o corpo, e assim se deparar com a verdadeira causa da morte, que não foi em acidente como dizia a polícia. Depara-se com o corpo alvejado por tiros, o que faz Marta sair de lá assustada com o que viu.

Para complicar e agravar o quadro, passa a ser seguida por policiais civis ao sair do necrotério. Assim, Miguel e Marta mais uma vez vão parar na delegacia e tentam explicar sua situação para o delegado. Ao mesmo tempo que tentam buscar informações, mas o delegado com a seguinte frase: “quem faz as perguntas é a polícia”, os deixam sem respostas e os avisa para não se envolverem para não complicar ainda mais a situação.



Imagem 11 - Frame do filme **Pra Frente Brasil (1982)**; Sarmento com as marcas de tiro; Tempo:00:32:29

Miguel e Marta tentam encontrar Jofre através dos meios legais, mas se deparam com a relutância da polícia em investigar o desaparecimento. Em vista desta dificuldade, o filme se encaminha para a cena onde Miguel procura seu chefe, Dr. Geraldo, um homem influente que por meio de seus contatos poderia ajudar a localizar o desaparecido, mas ele rechaça qualquer apoio. O argumento é que o sumiço e a suspeita já indicariam a culpa, por isso não queria se envolver em assunto de “segurança”. Segundo Geraldo, Jofre não teria desaparecido impunemente. Diante da insistência de Miguel, o patrão ordena sua demissão e a de Jofre.

Miguel dá a notícia a Marta e decidem pedir 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. Por isso, mesmo sem terem algum vínculo político, poderiam se comprometer diante das forças de segurança.

Enquanto Miguel e Marta continuam a todo custo a procurar maneiras para encontrar Jofre, ocorre a troca de cenário para a fazenda. Mais uma vez Jofre passa por seções de tortura. Mas dessa vez foi um pouco diferente, ao se prepararem para mais uma seção de terror, um deles grita, “o jogo começou”, Barreto fica animado e deixa Jofre de lado, mas antes de sair diz a ele: ‘Torça para o Brasil ganhar rapaz’, como quem diz, se o Brasil perder você está ferrado.

Sozinho no local, Jofre então suplica a Deus, palavras como, “o que eu tô fazendo aqui”, “eu sempre fui neutro a política”, “nunca fiz nada contra ninguém”, “eu sou um homem comum”, “eu trabalho, tenho emprego, documento, tenho mulher, tenho filhos, eu pago imposto”, “ninguém tem o direito de fazer isso comigo”, “e os meus direitos?”, “uma coisa dessas não se faz com ninguém” (00:38:50). Enquanto ao fundo ouvimos narração do jogo e a euforia dos torturadores em vista de mais um jogo da seleção, que deixam de lado o momento de tortura para se sentarem à frente da televisão e se empolgarem com a seleção.



Imagem 12 - Frame do filme **Pra Frente Brasil (1982)**; terceira seção de tortura;
Tempo:00:38:12

Ocorre novamente a troca do cenário da fazenda para a cidade, Miguel, começa se aproximar novamente da ex-companheira Mariana, após se distanciarem por ela aderir ao movimento. Recebe-a em casa, ferida em vista de um fracassado assalto a banco. É quando ele fica sabendo da atuação de um grupo de repressão política, patrocinado por empresários, e que Geraldo o ex-chefe, é um dos empresários que financiam esses grupos.

Assim, guiado pela emoção e premência da situação, resolve fazer justiça com as próprias mãos. Depois da informação valiosa que descobriu, sobre o financiamento dos grupos de repressão, vai até o escritório de Geraldo com uma arma, e com a mesma apontada para a cabeça do ex-chefe, faz confessar tudo que estava acontecendo e o que ele sabia. Geraldo então se abre com Miguel e diz que por ser da elite é obrigado a financiar essas ações, caso não faça ele acaba falindo e perdendo tudo para a concorrência.

Miguel descobre que Garcia, o homem que visitava regularmente o dr. Geraldo na empresa, era responsável por arrecadar dinheiro entre empresários para “combater a subversão”. Geraldo diz que não é programa do governo, mas grupos de pessoas voluntárias, e por ser influente é obrigado a ajudar, pois caso contrário é perseguido. Assim, Geraldo, através de Garcia consegue um convite para Miguel ir em uma seção de tortura a noite.

Neste momento o filme corta a cena e os dois aparecem chegando no local, um galpão com cadeiras para se sentarem, e uma mesa na frente com uma pessoa em cima amarrada. Enquanto todos estão sentados assistindo, um homem pelo que parece estadunidense (por estar falando em inglês) está ensinando como se deve torturar da maneira correta. Enquanto outra pessoa traduz e faz o que ele vai ensinando com a pessoa que está na mesa. Todos assistem e batem palmas. Neste momento, Miguel indignado levanta e vai embora, levando Geraldo consigo.



Imagem 13 - Frame do filme **Pra Frente Brasil (1982)**; Miguel armado no escritório de Geraldo; Tempo:01:14:45

Mais uma vez na fazenda onde está sendo mantido preso, Jofre acorda se depara com uma situação inusitada e de esperança, a porta do seleiro aberta, e ele desamarrado.

Vê então a chance de escapar em sua frente e não pensa em mais nada a não ser sair correndo daquele local. Mal sabe Jofre que Barreto e seus capangas estão na espreita, só observando e esperando ele pensar que iria conseguir fugir. Em pouco tempo a Veraneio azul o alcança e ele cai no chão, sem mais forças nem para caminhar. Barreto então, sai do veículo e vai pessoalmente verificar o estrago que seus homens haviam feito. Cumprido o dever, retornam ao cativo.



Imagem 14 - Frame do filme **Pra Frente Brasil (1982)**; Jofre tentando escapar;
Tempo:01:05:27

Na cidade novamente, Miguel dá então um ultimato ao ex-chefe Geraldo para encontrar Jofre. O que Miguel não sabe é que, por conta das torturas sofridas, o irmão não aguentou e acabou morrendo. Geraldo sem saber como falar, dá a notícia que o irmão está morto. Miguel sem saber o que fazer, pede pelo menos o corpo do irmão para enterrar. O ex-chefe diz que não adianta, que nem ele sabe onde está, pois, somem com o corpo.

Após isso Rubens, o colega de trabalho, que também teve seu telefone grampeado, tem a casa invadida pelo mesmo grupo. Sequestrado, é levado para o local onde Jofre estava sendo torturado. A justificativa para a suspeição era o contato mantido com Miguel, a troca de telefonemas entre as esposas dele e de Jofre e os comentários sobre a polícia, os militares e a subversão.

Após isso, a cena volta para a fazenda, para mostrar a morte de Jofre. Um carro com alguns homens usando terno e portando armas de alto calibre chega ao local. Um dos homens pede para ver o prisioneiro, e, ao verem ele naquela situação entram em uma discussão com Barreto, alegando que o mesmo é importante, e se prepararam para levá-lo. Mas Barreto resiste,

dizendo que ele faz o trabalho pesado e eles aparecem querendo o levar. Começa então descontar toda raiva em Jofre, batendo e espancando ele.

Um dos homens segura Barreto e diz: “se tu não fosses influente eu te matava agora”. Levam Jofre para fora enquanto Barreto grita: tenho certeza que ele conhece até o Lamarca. Estava quase conseguindo fazê-lo falar!. Em seguida um médico verifica a situação de Jofre, e faz sinal negativo com a cabeça. Em vista das torturas que sofreu, o inocente Jofre acabou morrendo, ao som da marchinha do tricampeonato, "Pra frente, Brasil". Após a morte de Jofre, Rubem chega na fazenda e é levado para o mesmo galpão que Jofre estava sendo mantido preso.



Imagem 15 - Frame do filme **Pra Frente Brasil (1982)**; Jofre morto; Tempo:01:21:57

Miguel chocado, almejando ao menos o corpo do irmão, planeja, junto de Mariana sequestrar o ex-chefe Geraldo, para trocar pelo corpo de Jofre. Ao chegarem na casa de Geraldo, depararam-se com uma ação de outros militantes de esquerda que são companheiros de Mariana, na ação, abordaram Geraldo e esposa na saída de sua casa, quando estavam prestes a fugir para os Estados Unidos em vista dos acontecimentos e da insegurança do momento.

Os militantes matam Geraldo e gritam que ele é um dos responsáveis pela tortura no país. Logo em seguida fogem para a casa junto de Miguel e Mariana.

Aproveitando-se da situação, montam um esquema para irem ao velório de Geraldo, pois, lá iria estar Garcia, o homem responsável por coletar dinheiro dos empresários. Assim, Miguel, junto com os companheiros de Mariana despistam os seguranças dele e conseguem informações valiosas. Descobrem que quem foi responsável pela morte do irmão foi o Barreto.

Após os acontecimentos, voltam para a casa, tendo em mente que nada mais podem fazer. Marta se arruma para deixar o país com as crianças, Mariana concorda com a decisão e diz para Miguel que ela está certa, que é o certo a se fazer, e que ele devia ir também. Mas ele se nega, pois tem ideias de matar o Barreto. Como última tentativa, Mariana diz que foge junto com ele, que já preparou os passaportes. Porém não sai nada como planejado.



Imagem 16 - Frame do filme **Pra Frente Brasil (1982)**; Miguel e Mariana conversando sobre sair do país; Tempo:01:34:37

Antes que Miguel pudesse decidir se fugiria ou não, Barreto, junto com mais quatro homens encontram o esconderijo deles. Os dois grupos acabam entrando em confronto. No tiroteio morreu Barreto junto com dois capangas, os outros dois conseguem fugir.

Miguel, Mariana, Marta e as crianças se arrumam para ir embora do país, e rapidamente saem em dois carros. Ao fugirem, deparam-se com a Veraneio azul, com os outros dois homens dentro, começa uma perseguição que envolve também a polícia. No carro da frente, vai o Miguel, Marta e as crianças. Já no carro de trás, Mariana e um amigo, que acabam trocando tiros com a polícia e os torturadores.



Imagem 17 - Frame do filme **Pra Frente Brasil (1982)**; Barreto e sua turma acham o esconderijo de Miguel e companhia; Tempo:01:37:31

Miguel ao se deparar com a cena, para o carro e sai correndo. Vê então, o corpo da amada no chão, no mesmo momento em que a seleção brasileira faz o gol da vitória para levando para casa a taça Jules Rimet. O Brasil assim,

em meio ao caos do período, torna-se campeão da Copa do Mundo de 1970 ao derrotar a seleção da Itália na final.

Isso mostra claramente o verdeamarelismo sendo usado para minimizar as ações do governo. Na parte final do filme, a troca da cena a todo momento com a perseguição e morte da Mariana, intercalando com os jogadores da seleção fazendo gols e a torcida vibrando, com a troca de tiros com a polícia, com os jogadores comemorando, o vem e vai. De um lado acontecimentos que são deixados por de baixo dos panos. Por outro lado, acontecimentos que são exaltados como façanha do governo, e ao fundo a música tema da copa, *Pra Frente Brasil, Salve a Seleção*.

Uma família normal, que acaba vivenciando situações extremas, acaba tendo que se tornar o que nunca imaginou, e não por vontade própria, mas por forças externas. Ao levarem seu familiar, se veem sem saída, e a todo custo precisam tentar encontrá-lo, até aderindo a ações que até então apenas haviam ouvido falar que existia.



Imagem 18 - Frame do filme **Pra Frente Brasil (1982)**; Capitão Carlos Alberto levantando a taça Jules Rimet; Tempo:01:44:39

Pra Frente Brasil utiliza diversas locações. Tem cenas de ação bem filmadas para a sua época, atuações de atores brasileiros de peso e um roteiro absurdamente corajoso para o seu tempo. A trilha sonora de músicas da copa de 1970 combinadas com o som das narrações dos jogos e dos gols brasileiros dá o tom exato do clima durante aqueles dias, retratando o contexto como poucos. A apresentação da Ditadura como realmente foi, uma Ditadura baseada na repressão, é algo que ainda hoje seria considerado corajoso. Em 1982, em pleno final do regime, o filme é de se aplaudir de pé. Trata-se de um filme recomendado a qualquer brasileiro queira conhecer mais sobre o passado sombrio do país.

O filme retrata o tipo de exaltação nacional da ideologia do verdeamarelismo. Além de buscar mostrar aspectos do período, demonstra a exaltação da população com a seleção brasileira, enquanto no cenário político militar, a perseguição a grupos de esquerda aumenta. Usa-se isto como meio de política, através das propagandas enganosas do Brasil grande e unido. A seleção brasileira foi ligada diretamente a esta imagem, em vista de sua grande fase. O governo se vangloria pelos feitos.

3.1.1 Tempos Difíceis: Relatos.

O filme “Pra Frente Brasil” foi pensado por Roberto Farias depois de se desvincular como diretor da empresa Embrafilme²². Enquanto diretor, servia aos interesses do governo militar, Em depoimento sobre isto, ele revela que foram tempos difíceis, mas que, ao mesmo tempo, foi importante para tornar o cinema nacional no que é hoje em dia.

Durante os quatro anos em que dirigi a Embrafilme, eu tinha que, permanentemente, ficar de olho e responder perguntas e mensagens confidenciais mandadas, diariamente, para a Embrafilme. Isso me mostrava claramente que havia

²² Presidente da Embrafilme de 1974 a 1979

contradições no governo e me animava a procurar identificar quem estava favor de um movimento de abertura democrática e quem estava do lado de um movimento que a impedia. (FARIAS, 2005, p. 12)

Farias, diz não ter tido muitos problemas com a censura, mas que sempre recebia indicações de como prosseguir roteiros de filmes por pessoas ligadas ao governo. Contudo, conseguiu aprovação em vários filmes, além de lutar contra a predominância dos filmes norte americanos no cinema brasileiro, algo que não deu muito certo, pois não tinha o apoio necessário do governo. Aponta para um pedido especial ao Ministro da Fazenda²³, pensando em conseguir mais recursos para a produção de cinema.

“– O Senhor não poderia emprestar à Embrafilme um valor equivalente ao que o Brasil paga e remete em dólares para o exterior anualmente para ver filmes estrangeiros? Se a Embrafilme tiver, todo ano, uma importância igual à remessa de lucros do aluguel dos filmes estrangeiros no Brasil, garanto ocupar 90% do mercado brasileiro com filme nacional, em cinco anos.”

Sabem o que ele me respondeu?

“– Deus me livre, nós só vamos ver filmes brasileiros?!”
(FARIAS, 2005, p. 16)

Após deixar a Embrafilme, diz ter saído com o sentimento de papel cumprido, pois tentou ao máximo igualar a receita do mercado do cinema nacional ao cinema internacional.

Embora o período do mandato de Figueiredo²⁴ fosse um período de abertura política, não era bem assim. Farias teve o filme *Pra Frente Brasil* censurado, pois a abertura estava sendo “lenta e gradual”. Algumas pessoas de dentro da Embrafilme o aconselharam a não trocar o pensado primeiro

²³ Mário Henrique Simonsen, ministro da Fazenda entre 1974 – 1979.

²⁴ Entre 1979 – 1985.

nome, que era “Uma Questão de Liberdade” para o “Pra Frente Brasil” pois viam como uma provocação ao governo. Farias, mesmo assim, seguiu com o título, pois estava a fim de ver até onde “Figueiredo estava disposto a aceitar a divergência, a crítica, inclusive contra o que se fazia durante os governos militares anteriores.” (2005, P. 18)

Roberto farias ao fazer o filme, precisou cuidar para não deixar os fatos ligados ao militarismo e a polícia, atribuindo os acontecimentos a terceiros, como na cena em que Miguel descobre que os empresários financiam ações de paramilitares. Mesmo assim, os aparatos de censura o questionaram. Em conversa com Solange Hernandez então chefe de censura, Farias diz o seguinte:

“– Meu filme não tem nada. Ele nem sequer fala do governo militar, são os paramilitares que fazem a tortura, que prendem, que batem, que esfolam, que matam, o filme não menciona cargos ou patentes...” (FARIAS, 2005, p. 20).

Mesmo assim, acharam diversas questões que poderiam ligar o filme ao militarismo e a polícia, e entre os apontamentos de Solange a Farias, destacamos este, onde ela diz: “– E aquele carro que é igualzinho aos que a polícia militar usava na época, seu Roberto? Inclusive com o plástico ‘Ame-o ou deixe-o’.” (Farias, 2005, P. 20), ao falar sobre a Perua Veraneio que os torturadores usavam durante o filme.

O filme, foi para Farias, algo pessoal. Queria expor o que passou enquanto trabalhou na Embrafilme. A história do filme se passava durante a Copa do Mundo de 1970 para mostrar que, naquele momento de euforia, mascarada pela conquista do Tricampeonato, alguma coisa muito grave acontecia nos porões da ditadura.

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, p. 18).

A ideia do filme surgiu com um acontecimento, um incidente, envolvendo seu irmão Reginaldo. Eram tempos de ditadura, e ele diz que seu irmão ao sair do aeroporto depara-se com uma pessoa o convidando para dividir o táxi, e como eram caminhos opostos, Reginaldo, se recusou. Em seguida viu aquele táxi ser parado pela polícia e o homem sendo preso. Isso lembra alguma coisa não é mesmo? O início do filme *Pra Frente Brasil* é similar, no filme, o personagem Jofre²⁵ aceita o convite e acaba desenrolando todo restante da história.

O filme procura uma comunicação eficiente. Conta uma história no estilo 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, p. 21)

Não foi fácil para Farias conseguir a liberação para o filme passar em rede nacional. Ganhou o prêmio de melhor filme no festival de Gramado²⁶, e depois disso, teve a obstrução dos canais de censura, que elencaram diversos pontos no filme, que ligavam a polícia e ao militarismo. Demorou cerca de um ano para Farias conseguir a liberação do filme, o qual foi aceite pelo governo e seu canal de censura somente no ano de 1983.

O filme então, entra nesta perspectiva, como problematizador do debate acerca do verdeamarelismo e sua característica como símbolo da identidade nacional.

²⁵ Papel feito por Reginaldo Farias, irmão de Roberto Farias.

²⁶ Cidade localizada no Rio Grande do Sul.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante a realização do presente trabalho, percebemos que *Pra Frente Brasil* foi um filme com um sentido especial para Farias, e levando em consideração o período que ele foi gravado (1982) conseguimos entender também sobre o período em si²⁷.

A partir do objetivo central desse trabalho, que é compreender a seleção brasileira de futebol sendo usada ideologicamente, vemos que a partir do verdeamarelismo, que é o um novo conceito de Nação do Brasil, e usado juntamente com a popularidade do futebol, o governo militar, durante a Copa de 1970, utiliza para mascarar suas ações autoritárias. E o filme ressalta muito bem isso.

Também vimos as manifestações de alegria e de comemoração, que implicava em grandes aglomerações nas ruas, isto era uma oportunidade para movimentos de pessoas contrárias a Ditadura Militar se encontrarem.

Médici permitiu as manifestações populares de apoio à Seleção porque elas oxigenavam seu projeto de legitimação do regime, mas, por outro lado, essas mesmas manifestações podem ter servido para que os brasileiros, sutilmente, contestassem o regime. (GUTERMAN, 2004, P. 278)

Com a conquista do tricampeonato mundial em 1970, e a transformação da vitória brasileira pela Ditadura Militar, em afirmação das possibilidades enquanto nação, houve a consagração do Brasil como o “País do Futebol”. Foi o auge do “pra frente Brasil” e “ame-o ou deixe-o”²⁸.

Francis Vanoye, Marc Ferro, Sandra Pesavento, entre outros autores apresentados ao longo do trabalho, concordam com a importância que o cinema possui como uma fonte de pesquisa historiográfica, mesmo que não possamos exigir total veracidade factual, pois como dito anteriormente, nem os

²⁷ Abertura política lenta e gradual no governo de Figueiredo.

²⁸ Brasil: Ame-o ou Deixe-o, propaganda da ditadura militar.

livros conseguem ser tão fiéis aos fatos, aí vemos a importância da análise fílmica para identificar toda linguagem do filme.

Também ressaltamos a importância de Chauí (2004), com seus conceitos e entendimento sobre o assunto, em especial o verdeamarelismo, que nos norteou durante a realização do trabalho. Esta pesquisa procurou dialogar com as relações entre a Ditadura Militar brasileira e a utilização política da seleção de futebol nacional através do conceito do verdeamarelismo, usando como material problematizador o filme *Pra Frente Brasil* (1982), que nos mostra essa relação.

O verdeamarelismo, tema central da análise, que como vimos, passou a ser símbolo da identidade nacional no período em questão, serviu como compensação imaginária para a condição periférica e subordinada do país. Assim, entra em cena a camada periférica da sociedade que é manipulada a partir dos feitos do “Brasil grande” e o futebol. O ideário do verdeamarelismo é usado como manobra política para manter os interesses autoritários do governo.

Por fim, ressalta-se a união do cinema e do futebol, duas grandes atrações mundiais, como forma de trazer à tona momentos da história, em especial as barbáries ocorridas durante a Ditadura Militar no Brasil. Ninguém melhor para fazer isso do que Roberto Farias que viu de perto como a ditadura tramitava enquanto era diretor da Embrafilme.

E não param por aí. O verdeamarelismo perdura gerações. Tomamos como exemplo a atual cena política brasileira. Mesmo passado 49 anos desde a Copa do Mundo de 1970, a camisa da seleção brasileira ainda é usada como ícone político. A população (não todos, mas grande maioria) saí às ruas com a camisa e a bandeira, com o intuito não de torcer para a seleção, mas para apoiar partidos políticos, com o mesmo sentido de “Brasil Grande”.

REFERÊNCIAS:

Referências bibliográficas:

CHAUÍ, Marilena de Souza. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. 5ª reimpr. 2004. São Paulo, SP: Fundação Perseu Abramo, 2000. 103 p.

DAMATTA, Roberto. **O significado do esporte na sociedade moderna e do futebol no Brasil**. In: Seminário de Comunicação do Banco do Brasil em Espaços na mídia: história, cultura e esporte. Brasília, 2001.

FALCON, Francisco. **História cultural: uma nova visão sobre a sociedade e a cultura**. Rio de Janeiro, RJ: Campus, 2002. 115 p.

FARIAS, Roberto. **Embrafilme, Pra Frente, Brasil! e algumas questões**. In SIMIS, Anita (Org.). **Cinema e televisão durante a ditadura militar: depoimentos e reflexões**. Laboratório Editorial FCL/ UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2005.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2010. 244 p.

FILHO, Mario. **O negro no futebol brasileiro**. 5. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010. 343 p.

GASPARI, Elio. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GUTERMAN, Marcos. **O futebol explica o Brasil: uma história da maior expressão popular do país**. São Paulo, SP: Contexto, 2010. 270 p.

GUTERMAN, Marcos. (2004). **Médici e o Futebol: A utilização do esporte mais popular do Brasil pelo governo mais brutal do Regime Militar**. Projeto História, 29(1), 267-279.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 12. ed. Rio de Janeiro, RJ: Lamparina, 2015. 64 p.

HELAL, Ronaldo. **O que é sociologia do esporte**. São Paulo, Editora: Brasiliense, 1990. 80 p.

HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. 2. ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2001. 317 p.

MAGALHÃES, Livia Gonçalves. **Futebol em tempos de ditadura civil-militar**. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, julho 2011

MELO, V. A. **Futebol e cinema: relações**. Revista Portuguesa de Ciências do Desporto, v. 6, p. 362-372, 2006.

MORETTIN, E. V. **O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro**. In: História: Questões História: Questões & Debates, Curitiba, n. 38, p. 11-42, 2003. Editora UFPR

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Fome de bola: cinema e futebol no Brasil**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2006.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & história cultural**. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2003. 130 p.

REZENDE, Maria José de. **A ditadura militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade: 1964-1984** – Londrina: Eduel, 2013. Livro digital.

RODRIGUES, Nelson. **À sombra das chuteiras imortais: crônicas de futebol. seleção e notas Ruy Castro**. — São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes: os filmes na história**. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2010. 262 p.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 2. ed. Campinas, SP: Papirus, 1994. 152 p. (Coleção Ofício de Arte e Forma)

Referências fílmicas

PRA frente Brasil. Direção de Roberto Farias. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1982. (110 min)

