

**UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ**

**FLAVIO BANDEIRA CIFFONI**

**TORTURA E DITADURA: UMA COMPARAÇÃO ENTRE OS FILMES  
*PRÁ FRENTE, BRASIL* (1982) E *O QUE É ISSO,  
COMPANHEIRO?* (1997)**

**CURITIBA  
2015**

**FLAVIO BANDEIRA CIFFONI**

**TORTURA E DITADURA: UMA COMPARAÇÃO ENTRE OS FILMES  
*PRÁ FRENT, BRASIL (1982) E O QUE É ISSO,  
COMPANHEIRO? (1997)***

Dissertação apresentada ao Programa de  
Pós-Graduação em Comunicação e  
Linguagens, da Universidade Tuiuti do Paraná,  
como requisito parcial para a obtenção do grau  
de Mestre

Linha de Pesquisa: Cinema e Audiovisual

Orientador: Prof. Dr. José Gatti

**CURITIBA  
2015**

Dados Internacionais de Catalogação na fonte  
Biblioteca "Sydnei Antonio Rangel Santos"  
Universidade Tuiuti do Paraná

C569 Ciffoni, Flavio Bandeira.

Tortura e ditadura: uma comparação entre os filmes Prá frente, Brasil (1982) e O que é isso, companheiro? (1997)/  
Flavio Bandeira Ciffoni; orientador Prof. dr. José Gatti.  
85f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Tuiuti do Paraná,  
Curitiba, 2015

1. Cinema. 2 Estudo comparativo. 3. Modos de  
representação. 4. Tortura. 5. Ditadura brasileira.  
I. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em  
Comunicação e Linguagens/ Mestrado em Comunicação e  
Linguagens. II. Título.

CDD - 791.437

**TERMO DE APROVAÇÃO**  
**FLAVIO BANDEIRA CIFFONI**

**TORTURA E DITADURA: UMA COMPARAÇÃO ENTRE OS FILMES  
PRÁ FRENTE, BRASIL (1982) E O QUE É ISSO, COMPANHEIRO?  
(1997)**

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Linguagens, na linha de pesquisa: Estudos de Cinema e Audiovisual, do Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* da Universidade Tuiuti do Paraná - UTP.

**Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade  
Tuiuti do Paraná - UTP**

Curitiba, 9 de dezembro de 2015.

Orientador: \_\_\_\_\_  
Prof. Dr. José Gatti

---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup> Denize Correa Araujo  
Membro da Banca

---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup> Salete Paulina Machado Sirino  
Membro da Banca

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Professor Dr. José Gatti, por dividir comigo seu conhecimento, por me incentivar e por toda a paciência.

Aos professores do Programa por contribuírem direta ou indiretamente.

À Banca de Qualificação e agora de Defesa, Professoras Dr.<sup>a</sup> Denize Correa Araújo e Dr.<sup>a</sup> Salete Paulina Machado Sirino, pelas sugestões e contribuições que tanto engrandeceram meu trabalho.

Aos meus colegas da Turma de 2013 pelos puxões de orelha, pelos *coffee breaks* e pela companhia.

Aos meus colegas de Tribunal, e principalmente meu chefe, Diego Ferreira Rodrigues, pela compreensão e apoio.

Aos meus familiares pelas palavras de incentivo e amor.

Aos meus *brothers* pelas tantas vezes que me ajudaram a refrescar as ideias.

A May pelo apoio incondicional e pelo tão necessário amor.

Aos meus pais, por todo incentivo, ensinamentos e amor.

E em especial a minha amada mãe, por acreditar em mim e, principalmente, por me fazer acreditar também.

## RESUMO

Este estudo compara as representações da tortura, perpetradas durante o período da ditadura militar brasileira, em dois filmes sobre essa temática, *Prá frente, Brasil* (1982), de Roberto Farias e *O que é isso, companheiro?* (1997) de Bruno Barreto. Com esta intenção, o estudo opta pela metodologia proposta pela autora Manuela Penafria (2009) e, assim, descreve e analisa as representações da tortura dos filmes selecionados. Portanto, são identificadas sequências específicas para a análise e descrição fílmica em cada uma das produções cinematográficas. Justifica-se tais escolhas pela relação dramática entre ações e cenas de tortura, além das representações de elementos norteadores para as descrições e análises, tais como presença de torturados e torturadores, além de situações relacionadas ao tema da tortura na ditadura brasileira. Este trabalho apresenta aspectos históricos da ditadura brasileira, principalmente entre os anos de 1968 e 1973, períodos correspondentes às narrativas de cada um dos filmes, a partir dos aportes teóricos de autores, tais como Élio Gaspari (2002a, 2002b, 2003), Marcelo Ridenti (1997, 2001, 2007), Jacob Gorender (1987), Daniel Aarão Reis Filho (2000) e Beatriz Kushnir (2001). Na primeira etapa comparativa, reflete-se sobre a criação, funcionamento e papel da Embrafilme, em especial, sobre a atuação do diretor Roberto Farias, enquanto gestor da entidade, depois, quanto às repercussões sobre as sanções dos órgãos de censura impetradas contra o seu filme *Prá frente, Brasil* (1982). Na segunda etapa, em relação ao filme de Bruno Barreto, a pesquisa apresenta um recorte temporal relativo à época da ação de sequestro do embaixador norte-americano, em 1969, com o consequente desfecho da ação. Em especial, comenta um panorama sobre a publicação, divulgação e repercussão do livro *O que é isso, companheiro?* (1979) de Fernando Gabeira, já que serviu de guia para o roteiro para este filme. Além disso, destaca as mudanças dos modelos de financiamento e suas consequências durante o momento reconhecido como Cinema da Retomada, de acordo com autores Lúcia Nagib (2002, 2007), Pedro Butcher (2005) e Luiz Zanin Oricchio (2003). Em síntese, essas produções, por diferentes opções dos seus diretores, deixaram de identificar ou nomear culpados pelas práticas da tortura impetradas durante o período da ditadura militar brasileira. Não obstante, contribuíram para o imaginário coletivo e ainda permitem que novas reflexões sejam feitas sobre o tema e a época que não foram explorados suficiente e contundentemente.

**Palavras-chave:** Cinema. Estudo comparativo. Modos de representação. Tortura. Ditadura Brasileira

## ABSTRACT

This study compares profiles of torture during the period of Brazilian military dictatorship, with the help of two films on this theme, *Prá frente, Brasil* (Onward Brazil) (1982), by Roberto Farias, and *O que é isso, companheiro?* (Four Days in September) (1997), by Bruno Barreto. With this aim, it adopts the methodology proposed by author Manuela Penafria (2009) and, thus, it outlines and analyses the representations of torture in these selected films. Thus, the study has identified specific sequences for the film analysis and description in each of the motion picture productions. It justifies these choices by the dramatic link between action and torture scenes, in addition to the portrayals of guiding elements for the descriptions and analyses, such as the presence of the tortured and torturers, with further addition of situations related to the issue of torture in Brazilian dictatorship. This work presents historical aspects such a regime, primarily the years from 1968 to 1973, periods corresponding to the narratives of either film, based upon the theoretical contributions from authors such as Élio Gaspari (2002a, 2002b, 2003), Marcelo Ridenti (1993), Jacob Gorender (1987), Daniel Aarão Reis Filho (2000) and Beatriz Kushnir (2001). In the first comparative stage, the reflection falls upon the creation, functioning and role of Embrafilme, in particular the actions of director Roberto Farias while he headed this statutory board, and, later, upon the repercussions from the sanctions by censorship units taken against his film *Prá frente, Brasil* (1982). In the second stage, regarding the film from Bruno Barreto, the survey presents a time frame pertaining to the occasion of the hijacking of the American Ambassador, in 1969, with the resulting conclusion of that action. In particular, the study comments upon a panorama of the publication, marketing and repercussion of the book *O que é isso, companheiro?* (1979) by Fernando Gabeira, since it served as guide for the script for this film. In addition, the research highlights the changes in finance modes and their consequences during the moment known as Cinema da Retomada (Resuming Cinema), according to authors Lúcia Nagib (2002, 2007), Pedro Butcher (2005) and Luiz Zanin Oricchio (2003). In summary, these productions, by reason of distinct options by their directors, failed to identify or name those guilty of torture practices incurred during the period of Brazil's dictatorial military regime, yet nevertheless they contributed to the collective imaginary and still allow new reflections to be made upon this theme and that era that have not been explored sufficiently and more pointedly.

**Keywords:** Cinema. Comparative study. Forms of representation. Torture. Brazilian dictatorship.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: grupo de paramilitares.....	30
Figura 2: personagem Jofre é encapuzado .....	31
Figura 3: personagem pendurado de ponta cabeça.....	32
Figura 4: contraposição entre a vítima e o torturador.....	33
Figura 5: <i>close-up</i> do rosto do personagem com marcas de tortura .....	33
Figura 6: <i>close-up</i> do rosto da personagem sofrendo golpes .....	34
Figura 7: personagem sentado na “cadeira do dragão” .....	35
Figura 8: personagem Jofre e perseguidores.....	37
Figura 9: personagem Jofre desacordado.....	37
Figura 10: personagem Jofre desacordado.....	38
Figura 11: torturadores amarram os pés da vítima.....	39
Figura 12: torturadores suspendem o prisioneiro pelos pés.....	39
Figura 13: personagem D. Margarida, ao telefone .....	46
Figura 14: personagem Renée em imagem de meio corpo .....	47
Figura 15: limusine do embaixador norte-americano e carro dos sequestradores ....	48
Figura 16: momento do sequestro do embaixador norte-americano .....	48
Figura 17: um dos sequestradores com uma metralhadora .....	49
Figura 18: personagem de Jonas empunhando a arma em direção ao motorista....	49
Figura 19: personagem Marcão entrando pela porta lateral direita da limusine .....	49
Figura 20: rosto suado e assustado da personagem Paulo .....	53
Figura 21: personagem do militar de cabeça para baixo como vê o prisioneiro.....	54

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	1
<b>2 TEMPOS DA DITADURA, ABERTURA E CINEMA BRASILEIRO .....</b>	6
2.1 DITADURA BRASILEIRA, MARCAS DA REPRESSÃO E MOVIMENTOS DE RESISTÊNCIA .....	7
2.2 ABERTURA E EXPANSÃO DO CINEMA BRASILEIRO NA DÉCADA DE 1990	16
<b>3 PRÁ FRENTE BRASIL (1982) UM FILME DE ROBERTO FARIA S .....</b>	21
3.1 EMBRAFILME: ANTECEDENTES E A DIREÇÃO DE ROBERTO FARIA S.....	22
3.2 ANÁLISE DAS CENAS DO FILME, MOVIMENTOS PARAMILITARES E TORTURA .....	30
3.2.1 Sequência 1: 4 min. 36 seg. até 5 min. 7 seg. ....	32
3.2.2 Sequência 2: 10 min. 49 seg. até 12 min. ....	33
3.2.3 Sequência 3: 22 min. 24 seg. até 22 min. 43 seg .....	35
3.2.4 Sequência 4: 37 min. 54 seg. até 39 min. 23 seg. ....	36
3.2.5 Sequência 5: 1 hora 06 min. 13 seg. até 1 hora 24 min. 9 seg.....	38
3.2.6 Sequência 6: 1 hora 20 min. 50 seg. até 1 hora 22 min. 41 seg.....	39
<b>4 O QUE É ISSO, COMPANHEIRO? (1997) UM FILME DE BRUNO BARRETO ..</b>	43
4.1 ANÁLISE DAS CENAS DO FILME: SEQUESTRO E TORTURA.....	44
4.1.1 Sequência 1: 28min 30 seg. até 31min 38 seg .....	47
4.1.2 Sequência 2: 1h 21min 10 seg. até 1h 22 min 07 seg. ....	55
4.2 O LIVRO DE GABEIRA O QUE É ISSO, COMPANHEIRO? (1979) .....	58
<b>5 COMPARAÇÃO ENTRE AS CENAS DE TORTURA DOS FILMES: PRÁ FRENTE BRASIL (1982) E O QUE É ISSO, COMPANHEIRO? (1997) .....</b>	64
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	68
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	73
ANEXO: fichas técnicas dos filmes	
APÊNDICE 1: posição dos participantes na ação do sequestro	
APÊNDICE 2: movimentação dos participantes na ação do sequestro	

## 1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa se propõe a comparar dois filmes relevantes para as representações da tortura perpetradas durante o período da ditadura militar brasileira, *Prá frente, Brasil* (1982) de Roberto Farias e *O que é isso, companheiro?* (1997) de Bruno Barreto. Desde as comemorações dos 30 anos do fim da ditadura em 2015, esses filmes têm sido alvo de diversos estudos acadêmicos e, também, foram divulgados na mídia por historiadores, críticos e jornalistas, em listas de produções cinematográficas sobre esse tema, principalmente, para o entendimento desse período recente da história brasileira. Assim, o objetivo deste estudo é descrever e analisar um recorte das cenas de tortura dos filmes selecionados, comparando-as e analisando as opções feitas pelos diretores e suas motivações estéticas e formais. Ambas as produções apresentaram a ditadura como tema ou pano de fundo e contêm elementos que contribuíram para caracterizar essa temática, tais como: tortura, militares e militantes.

Nesta comparação, inicialmente, analisa-se um contexto histórico da ditadura militar brasileira, principalmente entre os anos de 1968 a 1973, período correspondente às narrativas de cada um dos filmes. Assim, na primeira etapa, para contextualizar a narrativa representada no filme de Roberto Farias, inclui-se uma breve reflexão sobre a criação, funcionamento e papel da Embrafilme e, em especial, sobre o período em que Roberto Farias ocupou o cargo de diretor da entidade. Na segunda etapa, em relação ao filme de Bruno Barreto, opta-se por um recorte temporal relativo à época dos acontecimentos políticos, econômicos e sociais que antecederam ao sequestro do embaixador norte-americano, ocorrido em setembro de 1969, com o consequente desfecho da ação, perseguição, prisão e tortura dos participantes.

No primeiro capítulo, descreve-se um breve contexto do período da ditadura militar, comentado e discutido a partir dos aportes teóricos de autores como: o jornalista Élio Gaspari (2002a, 2002b, 2003), os historiadores Marcelo Ridenti (1997, 2001, 2007), Jacob Gorender (1987), Daniel Aarão Reis Filho (2000) e Beatriz Kushnir (2001). Esta temática é também refletida em uma subdivisão deste capítulo, sobre questões relativas ao momento do cinema brasileiro na década de 1990, para compor um contexto específico da produção, realização e divulgação do filme *O que é isso, companheiro?* (1997).

Portanto, no aprofundamento do contexto relativo à história recente da ditadura brasileira apresentado, este estudo objetiva apresentar, no subtítulo “Abertura e expansão do cinema brasileiro na década de 1990”, aspectos da discussão sobre o cinema brasileiro à época do lançamento dos filmes selecionados.

Em especial, reflete-se sobre o chamado Cinema da Retomada conforme defendido pelos autores: os críticos de cinema Lúcia Nagib (2002; 2007), Pedro Butcher (2005) e Luiz Zanin Oricchio (2003). Ainda, neste tópico, comenta-se brevemente essa situação advinda dos resultados da indústria cinematográfica e da forte reação de importantes produtores brasileiros à extinção da Embrafilme e de outros órgãos ligados à produção de cinema pelo governo Collor (1990 - 1992). Esse discurso estatal pretendia maior modernização da gestão da cultura e de outras instituições do país e, com isso, passou a vigorar o modelo da renúncia fiscal.

Observa-se que o filme *Prá frente, Brasil* (1982) de Roberto Farias explorou o contexto da ditadura durante os anos de 1970, com o aumento das ações de repressão impetradas por esse mesmo governo militar. Assim, quase ao mesmo tempo, a seleção brasileira participava e ganhava o tricampeonato na Copa do Mundo de Futebol de 1970. Nessa situação abordada pelo filme, destaca-se o desenrolar da competição que alimentou um movimento de interesse popular pelo esporte e que provavelmente propiciou certa alienação por parte da maioria da sociedade em relação às práticas de violência política da ditadura. Por outro lado, a narrativa do filme *O que é isso, companheiro?* (1997) de Bruno Barreto vai se desenrolar durante os meses que antecederam a promulgação do AI-5, em dezembro de 1968, com o fechamento do Congresso Nacional e a cassação dos mandatos dos parlamentares.

Nesse período, os movimentos de base operária e de partidos de esquerda, além dos movimentos estudantis, formavam grupos que atuavam com forte mobilização pelas causas sociais e políticas. Muitas dessas organizações agiam na clandestinidade. A própria União Nacional dos Estudantes (UNE) havia sido declarada ilegal desde o governo do presidente Marechal Humberto Castelo Branco (1964-1967). Após o golpe militar de 1964, muitos desses grupos vão radicalizar suas ações contra o governo. A repressão aos movimentos sindicais, populares e estudantis foi ampliada pelas restrições às liberdades de manifestações, pela extinção de sindicatos e pela revogação de conquistas trabalhistas perpetradas pelos militares no poder.

Em síntese, selecionam-se sequências específicas para a análise e descrição fílmica em cada uma das produções cinematográficas. A escolha de cada sequência é justificada pela relação dramática entre essas ações e as cenas de tortura, alguns elementos norteadores, tais como os motivos, justificativas ou situações, relacionadas ao tema da ditadura foram observados para estas opções.

No filme *Prá frente, Brasil* (1982), o primeiro contato da vítima com os torturadores acontece já no início da narrativa, acompanhado por uma ação dramática de perseguição e, em seguida, devido à continuidade e ao desenvolvimento da temática, foram descritas e analisadas cada uma das cenas de representação da tortura. Enquanto no filme *O que é isso, companheiro?* (1997), a narrativa relativa ao sequestro do embaixador norte-americano foi motivo da perseguição, prisão, tortura, morte ou exílio dos militantes.

No âmbito da análise fílmica e estética, este trabalho será fundamentado nos escritos dos pesquisadores de cinema, Ismail Xavier (2001, 2005), Manuela Penafria (2009) e Denize Araujo (2015).

No segundo capítulo, intitulado “*O que é isso, companheiro?* (1997), um filme de Bruno Barreto” dois subitens foram apresentados. O primeiro, com a análise fílmica e comentários sobre alguns aspectos gerais e descritivos referentes ao filme de Bruno Barreto. No primeiro subitem “Análise das cenas do filme: sequestro e tortura” descreve-se e analisa-se uma sequência das cenas de tortura conforme foram representadas no filme de Bruno Barreto, cotejando-a com os relatos de participantes da ação e com o depoimento de Fernando Gabeira publicado no livro *O que é isso, companheiro?* (1979).

O enfoque sobre as cenas do sequestro, principal fato narrado por Gabeira foi o fio condutor para o roteiro do filme. Um grupo de dez integrantes do comando (Dissidência Guanabara e ALN) planejou e realizou com êxito a ação do sequestro do embaixador estadunidense Charles Elbrick. Foi um grande golpe para a ditadura militar brasileira, conforme os documentos coletados sobre o período por Élio Gaspari (2002b). Na análise do jornalista, a ação do sequestro foi o principal motivo para perseguição, prisão, tortura e, depois, morte ou exílio dos participantes pelo comando da Junta Militar (GASPARI, 2002b).

No outro subtítulo intitulado “O livro de Gabeira *O que é isso, companheiro?* (1979)”, apresentam-se alguns aspectos do livro autobiográfico de Gabeira, aclamado como um dos mais importantes relatos pessoais sobre o período da ditadura brasileira e sucesso de vendas. O relato do livro de Gabeira foi escolhido pelo diretor Bruno Barreto para a realização do filme homônimo, lançado em 1997, com roteiro de Leopoldo Serran. Assim, opta-se por situar o contexto do depoimento que compôs o livro escrito pelo jornalista Fernando Gabeira enquanto estava no exílio de 1970 a 1979. Na segunda etapa do tópico foi apresentado o contexto da criação do roteiro e da produção do filme pelo diretor Bruno Barreto em 1997.

Ainda, esta investigação apresenta uma descrição e análise da narrativa da cena de tortura do filme *Prá frente, Brasil* (1982) de Roberto Farias, conforme os aportes teóricos mencionados. Esta produção cinematográfica tratou de aspectos do contexto político, econômico e social do país entre 1964 e 1973.

O filme de Roberto Farias foi lançado em 1982 e se tornou um manifesto contra as práticas coercitivas de censura e de liberdade contra as manifestações populares, impetradas pela ditadura brasileira. O período correspondente se inicia nos anos de 1970, durante a efervescência da luta armada contra os órgãos de repressão e de controle do governo. Contudo, o lançamento do filme no circuito nacional ocorreu durante a transição da ditadura para a democracia, que com a instalação do período de abertura (1979-1985) correspondeu a um lento e gradual processo de liberalização do regime militar.

Com a abertura dos arquivos da ditadura, muitas organizações humanitárias e de direitos humanos, além de instituições arquivistas, iniciaram esforços de coleta, digitalização e publicação desses documentos. Em especial, destaca-se o papel do Projeto “Brasil Nunca Mais” que atuou clandestinamente entre 1979 e 1985, garantindo a preservação de uma importante massa documental e que foi recentemente disponibilizada para consulta *online*.

Neste trabalho, ao comparar as sequências narrativas de ambos os filmes que tratam da tortura durante o período da ditadura brasileira, opta-se por relacionar alguns dos seus elementos característicos (tipologias, práticas, ferramentas, materiais, equipamentos, etc.) com as descrições desses procedimentos conforme foram detalhados nos depoimentos de presos políticos conservados pelo Projeto Brasil Nunca Mais (ARNS, 1985a, 1985b, 1985c).

Assim, observa-se que, em diversos depoimentos coletados e documentos contendo denúncias sobre tortura cometidas entre os anos de 1964 e 1977, registraram-se vários tipos, modos e instrumentos de tortura, dentre os citados pelos presos ou depoentes: sofrer ameaças para confessar, constrangimento, preso incomunicável, coação, violências por parte de autoridades policiais, pressão psicológica, restrição de alimentos, preso em cela solitária, interrogatório por longos períodos, xingamentos, sofrer confisco de bens e preso por posse de material considerado subversivo, espancamento, ficar despido, pontapés, limitação de movimentos por algemas e cordas, vendas nos olhos e outras modalidades de tortura como “telefone”, “pau-de-arara”, “cadeira do dragão” e choques elétricos (ARNS, 1985a, 1985b, 1985c).

Por fim, nesta investigação, a seleção dos filmes estudados mostra-se profícua para a comparação das cenas de tortura, já que essas produções acabaram por adquirir relevância histórica em pesquisas acadêmicas recentes e também encabeçaram as listas frequentemente divulgadas na mídia para entender como o cinema retratou os anos de ditadura no Brasil.

## 2 TEMPOS DA DITADURA, ABERTURA E CINEMA BRASILEIRO

O processo de investigação do contexto e de comparação dos filmes *Prá frente, Brasil* (1982) e *O que é isso, companheiro?* (1997), neste estudo, exigiu alguns aportes iniciais e um breve histórico da ditadura brasileira sobre as transformações do regime e seus impactos na produção cinematográfica brasileira do período.

Observou-se que, distribuído em fases sucessivas e de alternância, o longo tempo da ditadura no Brasil, desde 1964 até meados dos anos de 1980, foi marcado por controle, censura, violência, perseguição, tortura, exílio e morte. E, durante a distensão, quando deixou de existir o chamado “Estado de Exceção” com a revogação dos Atos Institucionais, esse regime vai se transformar em democracia pela lenta e gradual abertura das questões políticas, econômicas e sociais.

Nesse complexo contexto, Reis Filho (2000) apontou a aprovação da anistia que ensejou a volta do exílio dos militantes, líderes das esquerdas e de intelectuais brasileiros, em 1979, como ano do fim da ditadura militar. Em seguida, iniciou-se um período de transição gradual e que culminou com a aprovação da nova Constituição Brasileira em 1988. Embora essas transformações tenham ocorrido lentamente, elas obscureceram muitos desses fatos, e uma dimensão do período ditatorial pode ser obtida, conforme defendeu Gaspari (2002a, 2002b), pelas práticas de tortura e de censura cometidas pelo Estado.

Por outro lado, em relação à produção cinematográfica brasileira desse período, alguns autores consideram uma aproximação entre as narrativas fílmicas a partir das escolhas estéticas dos seus diretores, o que fortaleceu a relação entre os filmes *O que é isso, companheiro?* (1979) e *Prá frente, Brasil* (1982) mais do que confirmaram um interesse de Roberto Farias pelo Cinema Novo. Nessa direção, o historiador do cinema, Wallace Guedes (2014), defendeu, em sua análise sobre a censura do filme *Prá frente, Brasil* (1982), uma aposta no posicionamento político do diretor, na sua resistência ao enfrentar o controle estatal e no seu modo inaugural de representar a ditadura.

## 2.1 DITADURA BRASILEIRA, MARCAS DA REPRESSÃO E MOVIMENTOS DE RESISTÊNCIA

Em 1961, o presidente Jânio Quadros, eleito em 1960, enfrentou pressões políticas e a insatisfação de alguns setores das Forças Armadas. Depois de sete meses de um governo conturbado, acaba por renunciar. Essa situação vai se agravar com uma crise institucional, alimentada pela oposição dos ministros militares e da classe dominante que, conforme o jornalista brasileiro Carlos Chagas (1985), eram segmentos da sociedade brasileira contrários à posse do vice-presidente João Goulart.

Entre esses movimentos, o historiador Daniel Aarão Reis Filho (2000) destacou a existência de uma ampla frente formada para derrubar o presidente, cuja intenção era salvar o país da subversão, do comunismo, da corrupção, do populismo e, por fim, reestabelecer a democracia. Assim, era urgente enfrentar essa disputa de poder. Rapidamente, sem nenhum apoio, Goulart fracassou na presidência da República. Nesse período<sup>1</sup>, conforme análise do pesquisador Gláucio Soares, a posição do governante piorou muito, principalmente provocada pelos alarmantes índices inflacionários:

O amplo período que se estendeu da renúncia de Jânio Quadros até o Golpe de 64 foi caracterizado por uma sucessão de crises políticas que impediram o funcionamento normal do sistema político e administrativo. As críticas ao regime parlamentarista basearam-se, em sua maioria na ineficiência e na desordem que o caracterizaram; a ascensão de Goulart representava uma esperança nessa direção, mas, infelizmente, o governo Goulart não foi capaz de satisfazer as expectativas de tranquilidade e progresso dos que votaram pelo retorno ao regime presidencialista (1994, p. 23).

Reis Filho observou a existência de um conjunto heterogêneo de críticas ao governo de Goulart, entre os movimentos e lideranças pelas reformas, muitos conspiradores de plantão, até que o Golpe resultou da tomada de poder pelos militares e desatou em violenta repressão, com centenas de cassações e operações de censura: “Formou-se, assim, uma atmosfera de descontentamento. Não somente entre os derrotados, é claro, mas mesmos em setores expressivos da grande frente que havia apoiado o golpe.” (2000, p. 40).

---

<sup>1</sup> João Goulart foi eleito vice-presidente no governo de Jânio Quadros e, após a renúncia deste, enfrentou a resistência dos militares, permaneceu no cargo entre 1961 e 1964. A instabilidade política se agravou e um movimento pela sua deposição, com adesão dos militares resultou no Golpe de 64.

A situação permanecia instável. Apesar de tomarem o poder, os militares estabeleceram uma Junta Militar que, naquele momento, não detinha todo o controle sobre as ações das polícias, conforme analisou Gaspari: “Durante todo o ano de 1968 a máquina de informações e repressão do governo patrocinou o seu próprio terrorismo e edificou o golpe do AI-5, mas não cuidou da segurança nacional.” (2002a, p. 370).

Naquela altura, com a edição do AI-5, foi imposta a suspensão de direitos políticos das pessoas comuns tanto quanto: “demitir ou aposentar juízes e outros funcionários públicos, suspender o *habeas-corpus* em crimes contra a segurança nacional, legislar por decreto, julgar crimes políticos em tribunais militares, dentre outras medidas autoritárias” (RIDENTI, 1997, p. 20-21, grifo do autor).

Em 1969, o Estado vai intensificar e exacerbar seu aparelho repressor com o fortalecimento dessa estrutura repressora, por exemplo, com os Departamentos Estaduais de Ordem Política e Social (DEOPS) e a criação em 1969 da Operação Bandeirante (Oban), um organismo especializado no combate à subversão por todas as formas de tortura, mais integrado ao organismo oficial, criado pelo Exército, o DOI-CODI (Destacamento de Operações de Informações-Centro de Operações de Defesa Interna) em 1970 (RIDENTI, 1997).

Portanto, no curso da ditadura no Brasil, desde sua instalação em 1964, sucederam-se períodos de alternância entre controle total e abertura das questões políticas e sociais e, em síntese, uma dimensão desse regime pode ser obtida pelas práticas de tortura e de censura cometidas pelo Estado, conforme análise de Gaspari (2002a, 2002b).

Nesse contexto histórico, o historiador Marcos Napolitano observou que nada ultrapassou a violência sistemática e a censura da esfera pública a partir da edição do AI-5, período conhecido como os anos de chumbo<sup>2</sup>, que duraram ao menos até 1976: “Neste período, a tortura, os desaparecimentos de presos políticos, a censura prévia e o cerceamento do debate político-cultural atingiram seu ponto máximo nos vinte anos que durou a ditadura brasileira.” (2014, p. 68).

A historiadora Beatriz Kushnir destacou que o AI-5 foi promulgado: “Concentrando os poderes no Executivo e suprimindo as garantias constitucionais à população civil, oficializou a ditadura civil-militar no país.” (2001, p. 38).

---

<sup>2</sup> Designação para o período da ditadura brasileira entre a edição do AI-5 e o final do governo Médici. D'ARAUJO, Maria Celina; SOARES, Glaucio Ary Dillon; CASTRO, Celso (introd.; org.). *Os anos de chumbo: a memória militar sobre a repressão*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

Esse passado recente e importante da sociedade brasileira vai exigir uma reflexão sobre as raízes e os fundamentos históricos da ditadura militar, que considere a trama complexa das relações entre esse regime e a sociedade e, em um contraponto, sobre o papel dos movimentos das esquerdas:

Sobre o período, de modo geral, a memória da sociedade tendeu a adquirir uma arquitetura simplificada: de um lado a ditadura, um tempo de trevas, o predomínio da truculência, o reino da exceção, os chamados *anos de chumbo*. De outro, a *nova república*, livre, regida pela Lei, o reino da cidadania, a sociedade reencontrando-se com sua vocação democrática (REIS, 2000, p. 7-8, grifo do autor).

Muitas dessas ações repressivas e combativas que se desenrolam entre entidades e corporações, militares e militantes, foram transformadas em narrativas e integram parte de relatos autobiográficos, testemunhos e depoimentos de muitos desses participantes sobre esse período. Exemplarmente, neste trabalho de pesquisa, optou-se por destacar os depoimentos do ex-militante e jornalista Fernando Gabeira, autor do livro *O que é isso, companheiro?* (1979), cujos apontamentos transformados em escritos contribuíram para criar uma memorialística da geração que viveu a agitação política e cultural dos anos de 1960: “Ele narra uma das situações extremadas vividas por sua geração (a geração que hoje começa a se aposentar), na imaginação e no mundo concreto e real: o sonho de uma transformação, a revolução e a luta armada.” (WAIZBORT, 2013, p. 58).

Na época do lançamento, o livro de Gabeira se tornou sucesso de público e unanimidade de crítica. Por outro lado, o historiador social Jacob Gorender foi contrário a essa maioria com a justificativa de que o texto encarnou uma das primeiras manifestações positivas e humanizadoras da ditadura militar e, depois, conseguiu maior destaque com o filme homônimo de Bruno Barreto, que preferiu uma narrativa apaziguadora em detrimento das versões de participantes dos movimentos de esquerda que foram massacrados pela tortura: “Apaziguamento, conciliação, capitulação, pacifismo incondicional - estas são posições que ajudam a ditadura a se consolidar e a prolongar sua sobrevivência.” (1978, p. 290).

Contudo, no período, muitas das organizações guerrilheiras e militantes, que já atuavam contrárias ao governo, ocuparam posições mais radicais, multiplicando os atos extremados, como os sequestros, os assaltos a bancos, as ações de guerrilha urbana e a luta armada:

Depois do AI-5, a tortura e a falta de liberdades civis tornaram-se um problema, toleradas porque a ameaça da guerrilha era maior. Ao mesmo tempo, essa imprensa consagrou a cultura de esquerda e algumas vozes intelectuais críticas ao regime, construindo uma arquitetura da memória com elementos da crítica liberal e da crítica de esquerda (NAPOLITANO, 2014, p. 284).

Nos dias de hoje, pelas recentes revisões do período da ditadura brasileira, o ponto de vista oferecido por Fernando Gabeira e publicado no seu livro autobiográfico de 1979, vem sendo confrontado com outras formas narrativas, documentos, cartas e escritos de ex-militantes, de participantes das ações armadas e dos militares que, de alguma forma, contribuíram para ampliar o entendimento do papel de cada um, entre organizações e governos, durante a ditadura brasileira.

Ainda, o período de 1969 até meados dos anos de 1970 também foi definido pelo jornalista Elio Gaspar, como um dos momentos mais duros da ditadura brasileira (de tortura e de coerção política) e que, simultaneamente, correspondeu a um período de fortalecimento dos setores produtivos da sociedade brasileira: “Ao mesmo tempo, foi à época das alegrias da Copa do Mundo de 1970, do aparecimento da TV em cores, das inéditas taxas de crescimento econômico e de um regime de pleno emprego. Foi o Milagre Brasileiro.” (2002b, p. 12).

Assim, muitas transformações foram sentidas pela sociedade que experimentou as emoções da Copa do Mundo de 1970 vencida pelo Brasil e da primeira competição de futebol transmitida ao vivo pela televisão e, ao mesmo tempo, atravessou um ciclo inédito de crescimento na economia, com ganhos para todos os setores:

Entre uma e outra data, 1964 e 1985, o Brasil passou por um turbilhão de acontecimentos que, em grande parte, nos definem até hoje e ainda provocam muito debate. A economia cresceu, alcancendo o país ao oitavo PIB mundial. Mas, igualmente, cresceram a desigualdade e a violência social, alimentadas em boa parte pela violência do Estado (NAPOLITANO, 2014, p. 2).

Todavia, o sucesso no futebol, os avanços sociais e econômicos, pouco impacto representaram para o fim da política repressora. Nesse sentido, a ambiguidade do governo vai se extremar em meados dos anos de 1970, com a oposição de discursos entre aceitar e negar as práticas de tortura, durante o mandado do general Emílio Garrastazu Médici (1969-1974), conforme apontou Gaspari:

Manipulando-se os dois conceitos, chegava-se à ideia de que havia tortura, mas como o governo a condenava, ela era produto de agentes indisciplinados que Médici tentava controlar. Vai daí, era preciso proteger o presidente para que ele acabasse com a violência, e a melhor maneira de fazê-lo era não tocar no assunto (2002b, p. 323).

Abriu-se espaço para a ação de grupos clandestinos que, ao mesmo tempo, eram apoiados por empresários e, inclusive, formados por militares e civis que agiam em comum acordo com o Estado, pouparavam os governantes do enfrentamento das ações militantes, da culpa pela tortura e outras práticas repressivas operantes. Napolitano (2014) observou que a crise política se agravou com a edição entre 1964 e 1977, de dezessete atos institucionais, mais 104 atos complementares, seguidos pelos decretos secretos que, gradualmente, constituíram um emaranhado de leis responsáveis pelos princípios autoritários jurídico-político na vida brasileira.

Depois do Golpe em 1964, a prática da tortura se alastrou como parte do interrogatório realizado pelos militares nos quartéis e, também, foi usada como meio para obter informações nos inquéritos<sup>3</sup>, combater a corrupção e a subversão. Assim, resume-se o crescimento dessas práticas gradualmente com o regime ditatorial:

A violência política percorreu um ciclo no regime brasileiro. Introduziu palavras no léxico cotidiano, tais como cassar, eufemismos no vocabulário político, como a expressão “maus-tratos”, para designar pura e simplesmente a tortura; siglas no direito constitucional, como AI, abreviatura dos dezessete atos institucionais baixados na desordem legiferante nascida com a noção segundo a qual “a Revolução legitima a si própria”, proclamada no preâmbulo do AI-1 (GASPARI, 2002a, p. 143, grifo do autor).

---

<sup>3</sup> “Cada inquérito era presidido por um oficial, a quem se dava autonomia de autoridade policial.” (GASPARI, 2002b, p. 137).

Em síntese sobre o período, Napolitano corrobora com a denominação de 1968 como “o ano que não acabou” por aceitar a indeterminação e a instabilidade criadas pelo decreto do AI-5, além da ruptura da dinâmica social e dos movimentos contestadores da juventude:

Na memória histórica brasileira, ele ocupa um lugar paradoxal: por um lado, foi o tempo das grandes utopias libertárias, assim como outros “68” pelo mundo afora; por outro, tempo de repressão, início dos “anos de chumbo” com a transformação do Estado autoritário, imposto pelo golpe militar de 1964, num violento Estado policial (2014, p. 85, grifo do autor).

Durante o mandato de Geisel, o Ato Institucional n. 5, em vigor desde 1968, é extinto, e a ditadura vai lentamente chegar ao fim. Conforme Gaspari, as transformações atingem primeiramente as condições das comunicações e, depois, o comando político: “Antes, acabara com a censura à imprensa e com a tortura de presos políticos, pilares do regime desde 1968.” (2002a, p. 36).

O regime militar brasileiro ficou conhecido por cercear a liberdade de expressão artística e cultural, manter uma política cultural formulada para orientar a produção e permitir uma ação da censura com efeitos diferenciados. Somente a partir de meados dos anos de 1970, o clima de distensão do regime ditatorial possibilitou à produção cultural cinematográfica, entre outras formas artísticas, ampliar-se gradativamente:

A partir de 1976, o cinema brasileiro conheceu sua maior consagração de público, conciliando certo reconhecimento da crítica com um amplo reconhecimento popular (inclusive da classe média, que resistia aos padrões estéticos do nosso cinema). A partir de então, o cinema brasileiro, apoiado pela Embrafilme, conseguiu uma razoável penetração no mercado nacional e, até, no internacional (NAPOLITANO, 2014, p. 174).

Nesse sentido, o crítico de cinema Ismail Xavier (2001, p. 113) comentou que, para o cinema dos anos de 1980, no período da abertura, a experiência política da ditadura foi recorrente, resultando em produções marcadas pelo naturalismo e empenhadas em aumentar sua comunicação com o público. O crítico propôs uma classificação para essas produções, chamando-as de “naturalismo de abertura”.

O momento, considerado de transição entre os anos da ditadura e o processo de abertura lenta e gradual foi marcado pelo surgimento de um espírito otimista alimentado pelas reivindicações populares em favor de maior liberdade de expressão, de eleições livres e outras pautas sociais urgentes que culminaram no movimento<sup>4</sup> das Diretas Já.

Ainda, nesse contexto, Kushnir (2001), a partir dos dados da sua investigação sobre as ações de apoio à ditadura, vai asseverar que diversos grupos empresariais colaboraram com o regime, por exemplo, com recursos materiais e de informação em editoriais explícitos de muitos dos principais jornais. No entanto, com a abertura, adveio um princípio de diálogo, no início temeroso, com apoio de alguns jornalistas indicados para colaborar e viabilizar uma mudança de atitudes; a historiadora observa ter sido um momento oportuno para rever muitas das posições contraditórias dos colaboradores: “No âmbito da política de abertura lenta e segura do governo Geisel, a retirada paulatina da censura das redações tanto apostou na continuidade da autocensura, como também serviu para mostrar à ‘linha dura’ que o panorama se alterava.” (2001, p. 48, grifo do autor).

O filme *Prá frente, Brasil* (1982) foi uma das primeiras produções cinematográficas brasileiras sobre a ditadura que abordou o drama dos desaparecimentos políticos e a ação de grupos clandestinos, temas que repercutiram as análises do crítico Ismail Xavier. Essa tendência, de parte dessa produção na época da abertura em privilegiar uma temática sobre o período ditatorial, foi ressaltada pelo autor:

Embora reivindique a verdade, esse naturalismo é muito limitado na análise dos problemas, dada a sua estratégia de abordagem apoiada nas fórmulas tradicionais; a estrutura dramática, a composição de heróis e vilões, o imperativo da ação, tudo trabalha para que se ponha em cena uma coleção de fatos articulados de modo simplificado, resultando uma verdade de aparência, reduzida (XAVIER, 2001, p. 113).

---

<sup>4</sup> Movimento de grande participação popular iniciado no ano de 1983 e durante o governo do presidente João Batista Figueiredo pelas liberdades democráticas e propôs eleições diretas para a presidência do Brasil. O movimento foi apoiado pelos partidos políticos e outras frentes de movimentos sociais, não logrou êxito em obter a aprovação das eleições diretas em 1984, mas obteve uma vitória parcial com as eleições indiretas do presidente Tancredo Neves em 1985.

Por outro lado, em relação ao período ditatorial, Napolitano afirma que todas as transições de regimes autoritários na história ocidental foram marcadas por uma combinação de incertezas e esperanças:

Golpes de Estado, guerras civis, revoluções e ditaduras constituem, obviamente, momentos particularmente traumáticos na história das sociedades. Expressões de profundas divisões ideológicas no corpo social e político de uma nação, aqueles que saem vencedores desses processos fazem um grande esforço para reescrever a história, justificar os fatos no plano ético, controlar o passado e impor-se na memória dos contemporâneos (2014, p. 282).

Assim, mesmo que o regime militar da ditadura brasileira seja considerado conservador, segundo o mesmo autor, as linhas que forçam o silêncio acabaram por impor a necessidade de narrar e lembrar, a fim de romper esse pacto: “Nas guerras sujas das ditaduras contra seus dissidentes, a tortura e o extermínio de prisioneiros provocam, inicialmente, o efeito contrário: o silêncio. Silêncio dos torturados que não querem ou não podem lembrar e situações de humilhação e dor extrema.” (NAPOLITANO, 2014, p. 288).

Nesse contexto, a abordagem da tortura infligida aos presos pelo aparato repressivo, entre outras práticas de coação e censura que marcaram a ditadura podem ser encontradas em muitos filmes sobre o período. Por outro lado, em depoimentos coletados, principalmente por entidades humanitárias<sup>5</sup> e de direitos humanos com denúncias sobre tortura, destacam-se as ações perpetradas contra presos políticos e cometidas entre os anos de 1964 e 1977, já que registram vários tipos, modos e instrumentos de tortura (ARNS, 1985a; 1985b; 1985c).

Na mesma direção, em análise sobre os métodos de tortura e seus procedimentos durante o regime ditatorial, Gorender comentou o uso do pau-de-arara pelos feitores de escravos e afirma que, entre os procedimentos que modernizaram essa prática, estava o uso de mesas ou cavaletes que suspendiam o indivíduo a um metro de altura: “Dependurado, o peso do corpo pressiona os pés e mãos amarrados e o tormento se torna muito mais penoso.” (1978, p. 259).

---

<sup>5</sup> Destaca-se o papel precursor do Projeto Brasil Nunca Mais que foi fruto de uma ação clandestina durante os anos de 1979 e 1985, desenvolvida por Dom Paulo Evaristo Arns e outros líderes religiosos. Ele apresentou a contribuição deles para a preservação de grande massa de documentos sobre a tortura perpetrada no período da ditadura militar.

Ainda, em relação à repressão política, o mesmo autor afirmou que houve chances de aperfeiçoamento com o *Know-how* dos Estados Unidos, a partir do uso de equipamentos eletrônicos para as operações de investigações e nos suplícios que combinavam a dor física com a tortura psicológica: “Promoveu-se o delegado Sérgio Paranhos Fleury a personagem-símbolo do regime militar durante o Governo Médici, nível de degradação ético-política sem paralelo na história do País.” (GORENDER, 1978, p. 259).

Muitos grupos atingidos pelos atos da censura, perseguição e tortura durante a ditadura têm contribuído para ampliar os debates sobre as responsabilidades de cada parte, dos militantes às organizações.

## 2.2 ABERTURA E EXPANSÃO DO CINEMA BRASILEIRO NA DÉCADA DE 1990

No início da década de 1990, o desmanche<sup>6</sup> cinematográfico operado pelo governo Collor (1990-1992) incidiu sobre a máquina estatal de apoio à produção de cinema brasileiro, com a extinção da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), da Fundação Nacional de Cinema (FNC) e do Conselho Nacional de Cinema (Concine). As primeiras medidas do governo de Fernando Collor (1990-1992), conforme o pesquisador e jornalista Pedro Butcher (2005), voltaram-se para um tempo de modernização; afinal, ele havia sido eleito o primeiro presidente depois do fim da ditadura militar. No entanto, pode-se afirmar que esse discurso mostrava-se pretensamente modernizador e objetivava inscrever o país nas políticas neoliberais. Na verdade, a meta desse governo foi a de retirar o apoio do Estado e acionar as leis do mercado (BUTCHER, 2005). Assim, começou a vigorar o modelo da renúncia fiscal, para apoiar a produção nacional, uma tentativa de compensar a extinção dessas instituições tão fundamentais para a indústria do cinema brasileiro.

O processo de *impeachment* e os escândalos de corrupção levaram o presidente Fernando Collor à renúncia do governo. Para o jornalista e crítico de cinema Luiz Zanin Oricchio, à continuidade desse período seguiu-se uma crise grave para o país e para as condições da produção cinematográfica.

---

<sup>6</sup> Além da extinção de órgãos estatais responsáveis pela produção e distribuição, também foram alteradas as regras de financiamento que passaram a vigorar de acordo com os interesses do mercado, situação criada pelo governo Collor e que vai comprometer os resultados do cinema brasileiro nos próximos anos (ORICCHIO, 2003).

Conforme relata o autor, pela experiência adquirida no acompanhamento das dificuldades enfrentadas pelos produtores de cinema nesse período:

Acompanhei, portanto, o período mais agudo da queda de produção, os projetos e, depois, a aprovação das leis de incentivo, a retomada gradativa da produção, os problemas que começaram a aparecer na Lei do Audiovisual e, finalmente, a criação da Agência Nacional de Cinema (ANCINE), já em 2001 (ORICCHIO, 2003, p. 22).

Em razão dessa experiência e em seguida à decadência, a retomada do cinema nacional, para a maioria dos críticos, cineastas e outros profissionais da área, está relacionada a esse contexto, a partir da metade dos anos de 1990: “Para alguns, contudo, não houve propriamente uma retomada, mas uma longa interrupção causada pelo fim da Embrafilme” (BALLERINI, 2012, p. 35-36).

Em relação ao uso dessa denominação, Butcher comenta o desgaste e a manipulação do termo que designa o cinema brasileiro no contexto dos anos de 1990 e que significou a recuperação da produção nacional, depois das crises econômicas que o país enfrentou na sequência da abertura democrática:

Muitos criticam esse batismo, que seria apenas um rótulo da mídia, ou mesmo um eco de velhos vícios de profissionais do cinema brasileiro, sempre inclinados a dar prioridade ao setor da produção em detrimento dos outros pilares (a distribuição e a exibição, sem as quais os filmes não chegam ao público) (BUTCHER, 2005, p.14).

Por isso, apesar das dúvidas no uso do vocábulo, com o fortalecimento gradativo do mercado comercial e o aumento de público do cinema nacional, o clima de euforia prevaleceu na segunda metade dos anos de 1990, fortaleceu e consagrou o sentido da retomada, usado para qualificar esse período histórico vivido pelo cinema brasileiro, após o desmonte da era Collor (BALLERINI, 2012).

A aprovação da Lei do Audiovisual n. 8.685, em 1993 e, em geral, combinada com mecanismos<sup>7</sup> de renúncia fiscal, nos âmbitos estaduais e municipais, permitiu uma expansão da produção do cinema brasileiro, no período.

---

<sup>7</sup> A Lei Federal de Incentivo à Cultura, conhecida como Lei Rouanet (8.313/91), foi aprovada em 1991 e criou o Fundo Nacional da Cultura, para subsidiar a produção cultural em geral, incluindo o setor de audiovisual, com financiamento de até 80% do valor dos projetos desta área.

O filme *O que é isso, companheiro?* foi lançado em 1997 pela Produtora Filmes do Equador com distribuição<sup>8</sup> da Columbia. Esse período, entre 1995 e 2005, foi foco de uma análise do ponto de vista econômico do cinema brasileiro, realizada sobre os dados da produção, distribuição e consumo cinematográfico, pela pesquisadora Danielle Borges, que ressaltou que, entre os 21 filmes lançados em 1997, apenas quatro produções<sup>9</sup> não receberam subsídios:

O total de valores captados pelas 17 produções restantes foi de R\$ 25,8 milhões, o que comprova o aumento da utilização de recursos subvencionados pelas produtoras brasileiras desde 1995 e o impulso que esse apoio financeiro deu ao setor de produção cinematográfica brasileira (BORGES, 2007, p. 24).

Nos anos de 1990, o cinema brasileiro obteve maior reconhecimento internacional com prêmios nos festivais de cinema de Cannes, Berlim, Veneza e *Sundance* e, em especial, contou com três indicações ao Oscar de melhor filme estrangeiro (*O quatrilho*, em 1996; *O que é isso, companheiro?* em 1998 e *Central do Brasil*, em 1999), conforme contabilizou Oricchio (2003, p. 74). Entre esses filmes de sucesso em eventos internacionais, alguns foram importantes para a reconquista do público nos cinemas brasileiros, como *O quatrilho* (1995) e *O que é isso, companheiro?* (1997) (BORGES, 2007).

Nesse contexto, foram importantes as conquistas internacionais, com premiações e participações em festivais que contribuíram para o fortalecimento dessa produção, assevera Butcher (2005, p. 32): “De alguma forma, nesses primeiros anos da retomada, o cinema fala do país de maneira enviesada, como se houvesse medo de tocar em certas feridas.” O mesmo jornalista em sua pesquisa, ressalta ter sido a primeira vez que essa trajetória foi nomeada sem propor algo a partir do zero ou uma estética ou ainda temática única para a produção durante esse período. Ainda foi possível afirmar que não havia uma unanimidade, mas se defendeu essa denominação, para se preservar uma história do cinema brasileiro, mesmo inconstante e turbulenta (BUTCHER, 2005).

---

<sup>8</sup> O filme alcançou um público de 321.450 pessoas, durante o período de exibição em 1997, conforme Borges (2007, p. 22), a partir da compilação da autora de dados da Agência Nacional de Cinema (ANCINE) e da Filme B.

<sup>9</sup> Segundo a pesquisadora, os filmes brasileiros do período analisado e que não usaram recursos subsidiados foram: *Um Céu de Estrelas*, *O Velho, Sertão das Memórias* e *Crede-mi*. Borges (2007, p. 91), também, informa que o filme *O que é isso, companheiro?* (1997) atingiu um total de público no ano de seu lançamento no Brasil de 321.450 espectadores.

Em relação a *O que é isso, companheiro?* (1997), muitas vezes classificado como um filme político, essa produção pode ser entendida em relação às ações internacionais da política brasileira<sup>10</sup> nesse período e por tratar das relações diplomáticas do país com os Estados Unidos:

O fato é que alguns filmes da retomada, seguindo o que parece ser tendência de ordem geral, voltaram a examinar o Brasil com a potência dominante, como são os casos de *Carmem Miranda: bananas is my business*, *For All*, e, em certa medida, *Como nascem os anjos* e *O que é isso, companheiro?* (ORICCHIO, 2003, p. 59, grifo do autor).

A maior parte desses filmes do período da Retomada, para os autores Butcher (2003) e Oricchio (2003), expressava uma dificuldade de representar o país e os seus personagens, por causa da situação pós-ditadura de modelos de governos autoritários, da incapacidade de reconhecimento; portanto, vivenciou-se uma crise de identidade. O filme de Bruno Barreto, *O que é isso, companheiro?* (1997) foi realizado durante o primeiro governo de Fernando Henrique Cardoso (1994-1998), época em que se vivia maior apoio e apreço às reformas liberais<sup>11</sup>. Entre os avanços, o principal feito do período foi a consolidação do Plano Real e o consequente controle da inflação. Naquela ocasião, o governo democrático e a liberdade de imprensa e expressão eram propulsores de uma vida com perspectivas. Também foram criados programas de distribuição de renda e se alcançou relativa estabilidade econômica e social. Oricchio analisa as diferenças entre os períodos da ditadura e trinta anos depois, com as mudanças aceleradas e os novos comportamentos sociais e individuais:

Há um intervalo de toda uma vida entre os anos de 1960 e 1990. Os sonhos revolucionários foram arquivados, as utopias, diz-se, perderam razão de ser. O socialismo real entrou em colapso, e, no plano ideológico, a leva de individualismo que varreu o mundo talvez se encontre apenas agora em começo de refluxo. Mas, no início dos anos 1990, parecia haver pouco espaço para qualquer tipo de reflexão coletiva sobre o real (ORICCHIO, 2003, p. 104).

---

<sup>10</sup> Butcher vai listar o filme de Bruno Barreto, *O que é isso, companheiro?* (1997), nesta relação entre o que é brasileiro e o que é estrangeiro, temas que surgiram em outros filmes da retomada: "... na forma de personagens presentes em obras dos mais diversos autores e estilos, situadas em épocas mais diferentes" (2003, p. 29).

<sup>11</sup> A corrente neoliberal defendia várias reformas, tais como: câmbio sobrevalorizado frente ao dólar e outras moedas; preservação e ampliação da abertura comercial; política de juros altos para atrair capital estrangeiro; ajuste fiscal e reformas da previdência, administrativa e tributária para manter um equilíbrio das contas públicas (WILLIAMSON, 2003).

Ora, caso o espectador não tivesse conhecimento prévio sobre os motivos que levaram os jovens a se engajarem na luta armada, seria impossível compreender as justificativas deles, já que, para a obra de Bruno Barreto em estudo nesta investigação faltava explicitar o contexto, explorar adequadamente a linguagem e a situação política do país. A partir dessa análise, o crítico infere que a principal estratégia do filme foi neutralizar o campo de ação e, talvez, que essa opção se justifique pela obediência às leis de um produto de entretenimento; no entanto, não deixa de ser razão ideológica (ORICCHIO, 2003, p. 115).

Entre 1995 e 2005, mais de cem diretores lançaram seus primeiros filmes longas-metragens no Brasil, sem que houvesse qualquer política de estímulo a novos cineastas. Na análise de Butcher (2005), essa geração foi fruto de um cenário favorável e, antes deles, foram os cineastas do Cinema da Retomada que enfrentaram as piores crises do país. Da década de 1990 em diante, foi possível usufruir de melhores condições para se produzirem filmes.

O reconhecimento internacional do cinema brasileiro e as informações sobre o número de filmes produzidos nessa década corroboram com a defesa de Borges (2007) voltada para a recuperação da indústria cinematográfica nacional. Isso aconteceu a partir de 1995, quando se inaugurou um ciclo virtuoso para o cinema nacional, denominado pelos profissionais, pelo governo e pelos autores especializados no assunto por Período da Retomada.

### 3 PRÁ FRENTE, BRASIL (1982) UM FILME DE ROBERTO FARIAS

O filme *Prá frente, Brasil* (1982) vai ser considerado por alguns pesquisadores<sup>12</sup> a primeira produção do período da abertura a abordar o tema da ditadura, precursora por tratar do recrudescimento da censura, da ação de grupos clandestinos, desaparecidos e da tortura perpetrada sobre esses presos políticos. Esse é um longa-metragem cuja trama transcorre durante os jogos e as comemorações pela vitória do Brasil na Copa do Mundo de 70.

Muito embora a socióloga Caroline Leme (2011) tenha destacado outros filmes<sup>13</sup> esquecidos pela historiografia do cinema brasileiro e que trataram da ditadura nesse período de distensão do regime, sua investigação contribuiu para a divulgação da relevância do filme *Prá frente, Brasil* (1982).

No entanto, outro fato a ser considerado na trajetória dessa produção foi, sem dúvida, o período de gestão de Roberto Farias (1974 e 1979) na Embrafilme. Por outro lado, a polêmica causada pelo impedimento de exibição do filme no Festival de Cannes de 1982 (FR), noticiada pela imprensa nacional e internacional depois da sua elogiada participação e premiação no Festival de Gramado (1982), tornou seu processo contra os órgãos de controle reconhecido por sua luta emblemática contra a censura. Esse filme de Roberto Farias trata de um acontecimento ficcional que transcorre no contexto da disputa da Copa do Mundo de 70 pela seleção brasileira. O roteiro é baseado no argumento “Sala Escura” de Reginaldo Faria e Paulo Mendonça. O personagem principal, um homem comum e apolítico, por ter sido confundido com um militante, foi preso, torturado e morto por um grupo paramilitar que agia na clandestinidade. Esse tema se valeu de um imaginário da época; retratou ações violentas perpetradas pelas forças repressivas da ditadura e atos extremistas de grupos paramilitares contra pessoas comuns e militantes; também vai se tornar um porta-voz das famílias dos desaparecidos, mortos e perseguidos políticos.

<sup>12</sup> Conforme as pesquisas de: MIGUEL, Neliane Maria Ferreira. Do “milagre” à “abertura”: aspectos do regime militar revisitados através de uma análise do filme *Pra Frente Brasil*. 2007. 150 f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007. Disponível em: <[http://www.bdtd.ufu.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=1261](http://www.bdtd.ufu.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1261)>. Acesso em: 08 jan.2009; SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Terceiro Nome/SENAC, 1999.

<sup>13</sup> Os filmes citados pela autora Caroline Leme (2011) são: *E agora, José? Tortura do sexo* (1979) de Ody Fraga, lançado em abril de 1980 e *Paula, a história de uma subversiva* (1979) de Francisco Ramalho Jr.

### 3.1 EMBRAFILME: ANTECEDENTES E A DIREÇÃO DE ROBERTO FARIAS

Um fato marcante para a liberdade de expressão da produção cinematográfica dos anos de 1980, enquanto o país avançava em direção a uma maior liberdade política, foi sem dúvida a exclusão<sup>14</sup> do filme *Prá frente, Brasil* (1982) de Roberto Farias da edição de 1982 do Festival de Cannes, em Paris (FR).

A repercussão na imprensa internacional não obteve êxito para flexibilizar as ordens de retirada e de envio da película ao Brasil, emitidas pela Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme). Essa atitude da Embrafilme impediu a exibição do filme no programa dedicado à liberdade de expressão que integrava a edição de 1982 do Festival, segundo afirmou o jornalista José Carlos Avellar (1982), em matéria da época, publicada no Jornal do Brasil. A Embrafilme foi criada em 1969, ainda durante a vigência do AI-5, para integrar um arranjo institucional cultural constituído sob a égide do regime ditatorial brasileiro. A entidade teve a função de apoiar e controlar a produção cinematográfica brasileira, com resultados variados, controversos e polêmicos, principalmente, nos primeiros anos da sua gestão que coincidiram com o acirramento do regime da ditadura. No entanto, nesse contexto, várias análises<sup>15</sup> de pesquisadores sobre o papel da entidade apontaram facilidades de financiamento, apoio e distribuição obtidas por cineastas, principalmente, durante a direção da Embrafilme de Roberto Farias entre os anos de 1974 e 1979.

Assim, pelo menos dois mecanismos de controle podem ser apontados, conforme levantamento, sobre essas ações no período entre 1964 e 1978, do pesquisador Juliano Martins Doberstein (2007), o primeiro a partir do ponto de vista social e jurídico do governo militar, exercido de maneira objetiva e outro mecanismo a censura como um procedimento ilegítimo socialmente, ilegal e, portanto, realizado clandestinamente, às escuras.

---

<sup>14</sup> O filme após ser liberado para o Festival de Cannes pela Embrafilme foi submetido à nova avaliação, desta vez para a participação no Festival de Gramado de 1982, quando foi aprovado. No entanto, já premiado no Festival de Gramado, o filme foi submetido a um longo processo de tramitação no DCDP para sua liberação e sofreu com a intransigência da direção do órgão e com a restrição de faixa etária para o público (GUEDES, 2014).

<sup>15</sup> Entre as análises sobre o papel da EMBRAFILME na década de 1970 podem ser citadas as obras de: RAMOS, José Mario Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983; ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Por outro lado, foi visível o papel da censura durante toda a continuidade do regime militar. As ações das entidades de controle eram organizadas, sagazes e implacáveis, suas decisões determinavam um destino para cada tipo de produção cinematográfica brasileira: proibiram, cortaram ou impediram a exibição de acordo com os mecanismos de censura arrolados pela ditadura militar (PINTO, 2006).

Ainda, toda a papelada e os documentos exigidos pelo órgão eram demorados e o trâmite, moroso. Era impossível conseguir agilidade no envio de filmes para participar de competições ou eventos internacionais, conforme argumentou a pesquisadora Leonor Souza Pinto:

O processo permanecia ‘em análise’, sem que nenhum parecer fosse emitido. Assim, os produtores não tinham argumentos para sequer negociar com a censura. Esta atitude podia levar meses, até anos. Enquanto isso, o regime garantia que o filme não iria a público (2006, p. 91, grifo do autor).

A criação da Embrafilme, originária do Instituto Nacional de Cinema<sup>16</sup> (INC), propiciou um órgão de controle segundo os interesses do regime ditatorial, já que o fator cultural ocupava um centro nervoso de poder com articulação entre o setor público e o privado, frequentemente, envolvido com outras frentes de promoção do Brasil, principalmente, no exterior e, muitas vezes, com a difusão cultural associada à educação e ao turismo. Nessa condição, além de distribuir e coproduzir, a entidade era responsável por enviar filmes para exibição em festivais e mostras internacionais, depois de uma avaliação prévia com carimbos de Boa Qualidade (BQ) e de Livre Exportação (LE), mesmo para películas não consideradas adequadas para a exibição em território nacional (PINTO, 2006).

Desde sua criação em 1969, a Embrafilme<sup>17</sup> passou por várias fases, tornou-se a maior empresa distribuidora do cinema brasileiro, foi responsável por financiar produções cinematográficas e também esteve ao lado dos mecanismos da censura durante o período da ditadura brasileira.

---

<sup>16</sup> O INC foi criado por decreto em 1966, órgão subordinado ao Ministério da Educação e Cultura e responsável por regulamentar, distribuir e exibir de filmes brasileiros. A entidade também poderia financiar e premiar a produção, decidir sobre a participação em festivais internacionais, fiscalizar a obediência às decisões censórias e regular a importação de filmes.

<sup>17</sup> A empresa de economia mista foi criada pelo Decreto n. 862 de 12/12/1969, inicialmente como distribuidora de filmes para o mercado externo, sua promoção e realização de mostras e apresentações em festivais, com a intenção de difundir o cinema brasileiro.

As ações da censura foram se diferenciando de 1964 até 1977, quando se pôde considerar uma mudança de foco, do cinema para a televisão, já com uma transformação do controle censório com a instauração do processo de abertura que vai se estender até o final da década de 1980 com a promulgação da Constituição Brasileira de 1988:

Para as salas de cinema, libera os filmes com uma política de cortes mais moderada, enquanto para a televisão, onde agora se concentra o grande público, a censura, competente e atenta, investe pesadamente nas proibições. Quando não consegue proibi-los, são destruídos por cortes que os tornam, muitas vezes, incomprensíveis, e liberados somente para horários tardios (PINTO, 2006, p. 101).

As estratégias da censura procuram escapar do acompanhamento feito pelos veículos de comunicação, jornal, imprensa e televisão; por isso, havia maior demora na emissão de pareceres dos processos de liberação de alguns filmes rotulados como inadequados para os padrões considerados compatíveis com aquele período:

Este procedimento incide sobre *Pra frente, Brasil* de Roberto Farias. Liberado para apresentação no Festival de Gramado, acaba confiscado durante o festival por agentes da Polícia Federal, pois, entre a expedição do certificado para exibição no festival e a noite de sua apresentação, o filme é assistido em Brasília, em análise para liberação pública. Ao assistir o filme, o cioso censor, preocupado com as consequências da liberação do filme em ano de eleição e copa do mundo, notifica os generais sobre o teor do mesmo. Estes, enfurecidos, expedem imediatamente mandado de busca e apreensão, trazem a cópia de Gramado para Brasília e o filme amarga oito meses “na geladeira”, só sendo liberado para exibição em território nacional após as eleições e a copa do mundo daquele ano, em dezembro de 1982, sem cortes (PINTO, 2006, p. 102, grifo do autor).

O filme de Roberto Farias foi produzido durante o governo do Presidente João Batista Figueiredo (1979-1985), período conhecido como de “abertura democrática, lenta e gradual”; mas de êxito para as primeiras reformas políticas iniciadas com a promulgação<sup>18</sup> da Lei de Anistia (1979), que permitiu o retorno dos exilados políticos pela ditadura. Roberto Farias foi diretor da Embrafilme no período entre 1974 e 1985, momento em que a empresa se dedicou à expansão do cinema brasileiro.

---

<sup>18</sup> A Lei de Anistia (1979) gerou inúmeras polêmicas, já que não concedeu benefícios aos guerrilheiros envolvidos em atos terroristas. Foi um sinal de que as Forças Armadas seriam poupadadas de responder pelos atos de repressão cometidos durante o período da ditadura brasileira.

Na primeira fase, da Embrafilme, a produção cinematográfica foi intensificada com apoio do Estado, conforme o pesquisador Tunico Amancio (2008), já que o regime militar decidiu controlar e institucionalizar a produção cultural audiovisual. Esse primeiro quatriênio correspondeu aos anos de atividade de experimentação e de formatação do perfil da entidade, com financiamento de 106 longas-metragens brasileiros: “Em comparação ao mandato que faria Roberto Farias, a partir de 1974, esses primeiros anos foram caracterizados por uma proximidade maior dos diretores ao grupo dos militares.” (TERNES, 2012, p. 128). Por isso, na segunda fase da entidade que coincide com a direção de Farias vai se estabelecer uma ideia de consenso entre as correntes nacionalistas dos cineastas, possibilitando uma articulação com o desenvolvimento e com a indústria cinematográfica:

Na transição para o governo Geisel, os vínculos entre o cinema e o Estado se estreitam com a indicação do produtor/cineasta Roberto Farias para a direção geral da Embrafilme, com o apoio explícito da classe cinematográfica (PIERO GATTI, 2008, p. 92).

Nessa segunda etapa, a Embrafilme passou a coproduzir filmes nacionais, assumiu o risco de investimentos em projetos e ampliou suas ações de distribuição e de exibição. A ação de Roberto Farias que se pretendia alinhada à Política Nacional de Cultura, seria voltada para multiplicar as possibilidades de divulgação da produção nacional no exterior, para confirmar o seu fortalecimento. Outras mudanças na condução da entidade, segundo as análises da pesquisadora Andressa Ternes (2012), estavam relacionadas a aceitação das reivindicações do I Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira (I CICB), tais como a exigência de extinção do INC, a chance de criação de um órgão<sup>19</sup> normativo e fiscalizador da atividade cinematográfica e a ampliação das atribuições da Embrafilme.

O pesquisador André Piero Gatti afirmou que a maior conquista desse evento da área de cinema foi servir de plataforma para os cineastas e produtores que estavam interessados em manter o poder político da Embrafilme, tais como Luis Carlos Barreto e Roberto Farias (2008). Nesse momento, as atribuições da entidade estavam concentradas nos planos comercial, industrial e cultural com apoio de uma série de atividades adjacentes, sem alterar sua finalidade precípua, promoção externa do cinema brasileiro (TERNES, 2012).

---

<sup>19</sup> O Conselho Nacional de Cinema – Concine - foi regularmente criado em 1976.

As circunstâncias eram mais favoráveis para as alterações propostas por Roberto Farias, porque dirigiu a nova atuação da entidade, prioritariamente, para o grupo de poder e à produção nacionalista, associados ao Cinema Novo<sup>20</sup> (AMANCIO, 2008).

Outro ponto positivo da gestão de Roberto Farias foi a sua ação a favor da produção e distribuição da Embrafilme, as novas normas de coprodução<sup>21</sup>, tanto quanto o maior interesse em manter um equilíbrio entre a produção brasileira e a estrangeira em salas nacionais, inclusive, com a discussão sobre a reserva de mercado, período de exibição, obrigatoriedade da exibição de curtas na abertura dos filmes estrangeiros, controle de bilheteria para fins de cobrança de taxas e produção de estatísticas sobre dados de filmes nacionais (TERNES, 2012).

Algumas dessas medidas causaram polêmica no mercado internacional, principalmente a reserva de mercado; porém, a gestão de Farias obteve êxito no trato com o mercado externo para o filme brasileiro. Conforme Piero Gatti (2008), o estabelecimento de um sistema de *marketing* e de venda, tanto para a televisão quanto para as salas de cinema, permitiram que a Embrafilme alcançasse seus objetivos iniciais de distribuir e divulgar o filme brasileiro no exterior, com ampliação do seu faturamento, obteve lugar de destaque entre as outras empresas no país.

Além disso, alguns problemas surgiram em relação aos objetivos de produção de filmes pela entidade que recaíam em um tipo de produtor, já estabelecido e reconhecido: conjugação de apoios, coprodução e adiantamento de bilheteria<sup>22</sup>, possibilidades que abriram chances para superfaturamento das produções, criando um risco de desvio do dinheiro público e maior inadimplência (PIERO GATTI, 2008).

---

<sup>20</sup> O movimento do Cinema Novo teve início nos anos de 1950 com influências do neorealismo italiano e da *nouvelle vague* francesa. Os cineastas que participaram da criação do movimento se tornaram representantes dessa tendência a partir das suas produções autorais.

<sup>21</sup> A avaliação da produção ficava condicionada a qualidade global do projeto, com financiamento de até 30% do orçamento do filme e o respeito ao teto máximo de acordo com os índices do período. Os critérios de seleção dos filmes para receber o apoio do sistema CO-DIS era na maior parte de ordem política (PIERO GATTI, 2008).

<sup>22</sup> CO-DIS acrônimo para a combinação entre coprodução e distribuição antecipada da bilheteria pela Embrafilme.

Contudo, em sua terceira fase, a empresa vai enfrentar uma grave crise durante os anos de 1980 com o aumento da inflação e maior intervenção governamental no controle do aparato institucional do cinema e, consequentemente, acabou por sofrer uma redução drástica das suas atividades:

A crise econômica instalada no país, no fim da década, será o elemento diluidor do crescimento da atividade, e os anos 1980 vão revelar a outra face da moeda: desmobilizado o projeto cultural do Estado, imerso principalmente nas dificuldades econômicas que se abatem sobre as sociedades periféricas ao grande capital, a atividade cinematográfica retroage sensivelmente, adequando-se a uma escala menor (AMANCIO, 2008, p. 96).

Nesse período, a política cultural do regime militar contou com anomalias, por censurar e perseguir alguns artistas e, ao mesmo tempo, apoiar e divulgar a produção nacional.

O historiador Marcos Napolitano (2014) assevera que essa política era formada por conjunto de ações díspares e distribuídas, que variava entre apoio à cultura pelo interesse nacionalista de integração, por um enfrentamento das condições de censura e pela disparidade da condução dos órgãos de controle e por segurança pelos militares e das instituições culturais<sup>23</sup> pelos intelectuais e artistas. Assim, alguns aspectos da cultura brasileira foram muito controlados pelos censores, mas o apoio à produção cresceu, depois de 1975 e na medida em que a censura se tornou mais branda, as transformações ocorreram na mesma proporção e acompanharam o período da política de abertura, lenta, gradual e segura:

Enquanto os órgãos militares e de segurança mantinham uma lógica de controle, repressão e vigilância, muitos órgãos da cultura eram dirigidos por pessoas ligadas às artes e ao meio intelectual, sobretudo após 1975, como Roberto Farias (na Embrafilme) e Orlando Miranda (no SNT). Esses nomes eram elos entre o Estado e a classe artística, desempenhando um papel de mediadores das tensões entre um e outro. Além disso, o mecenato cultural era um importante dispositivo do governo para tentar “cooptar” opositores e mantê-los sob controle, mesmo permitindo certa liberdade de expressão em suas obras (NAPOLITANO, 2014, p. 178, grifo do autor).

---

<sup>23</sup> Entre essas entidades destacam-se a Embrafilme e o SNT (Serviço Nacional de Teatro).

O próprio Roberto Farias ao deixar a direção da Embrafilme questionou o papel da empresa como produtora e distribuidora, já que a maioria dos filmes não obtinha lucro na comercialização, o que enfraquecia cada vez a entidade. O desempenho da entidade, no período da gestão de Roberto Farias, foi fruto de uma combinação de fatores singulares, legislação protecionista, fiscalização rigorosa do comércio (circuitos de distribuição e de exibição) e investimento realizado pelo Estado (PIERO GATTI, 2008).

No entanto, além da crise financeira, a Embrafilme enfrentou problemas institucionais e grande desgaste com a proibição do filme de Roberto Farias, *Prá frente, Brasil* (1982), que havia sido coproduzido pela empresa, segundo Piero Gatti (2008), o que desagradou os setores militares conservadores e culminou com a saída do então diretor-geral, Celso Amorim (1979-1982). A liberdade de apoio dirigido à produção do filme *Prá frente, Brasil* (1982) colocou em jogo as opiniões da entidade e dos censores que exigiram uma retratação. Para Piero Gatti (2008), foi explicitada a existência de um esquema esquerdista montado na Embrafilme.

No entanto, as críticas dos órgãos de controle e censura não repositionaram a entidade como um órgão de Estado, submetida às regras rígidas e aos limites de liberdade, impedida de operar contra o governo e de apoiar produtos que representassem críticas à situação. Entre as opiniões publicadas e a oposição dos censores, o filme enfrentou vários dissabores no seu lançamento:

A crítica reprovou Roberto Farias por privilegiar a ação policial à denúncia política. O governo militar, por sua vez, reprovou o cineasta por mostrar explicitamente a repressão e a tortura, os sequestros e a rebelião estudantil enquanto o país vibrava com a Copa do Mundo de 1970. O cineasta, na contramão da euforia com o “milagre econômico” e com a performance da seleção de futebol no México, assumiu o risco de desagradar a todo mundo. (MONTEIRO, 2012, p. 63, grifo do autor)

Retirado do circuito, depois de ter sido premiado no X Festival de Cinema de Gramado (RGS), o filme<sup>24</sup> teve sua exibição em uma programação do Festival de Cannes (FR), no mesmo ano, negada pelos órgãos de controle brasileiro (Conselho Superior de Censura).

---

<sup>24</sup> Em 1981, o filme foi internacionalmente consagrado nos festivais de Berlim e Huelva, foi premiado na Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. A estreia do filme em 14/02/1982, ocorre após meses de atraso motivados pela demora da liberação do seu processo de exibição (SILVA; NETO, 2012).

Contudo, o filme, segundo Terne (2012), não fazia uso de elementos documentais e, por isso, os técnicos da censura não puderam impedir sua exibição comercial; portanto, foram praticamente obrigados a liberar a produção. Além disso, o longa utilizou imagens relativas ao período da década de 1970, e não poderia ser considerado revanchismo contra o momento atual do regime e no ano de 1982, quando foi lançado (TERNES, 2012).

Esse filme de Roberto Farias se valeu de uma narrativa dramática no contexto da disputa da Copa do Mundo de 70 pela seleção brasileira. O roteiro, baseado no argumento “Sala Escura” de Reginaldo Faria e Paulo Mendonça, descreve as agruras de um homem comum que se autodenominava apolítico, viu-se confundido com um militante de esquerda, foi capturado, preso, torturado e morto por um grupo paramilitar na clandestinidade.

A narrativa do filme é ficcional, mas desenvolveu uma temática que integrou o imaginário da época, marcado pelas ações violentas das forças repressivas da ditadura pelos atos extremistas dos grupos paramilitares contra pessoas comuns e militantes e pelo aumento do número de desaparecidos, mortos e perseguidos políticos.

### 3.2 ANÁLISE DAS CENAS DO FILME: MOVIMENTOS PARAMILITARES E TORTURA

Nesta dissertação optou-se por descrever e analisar, conforme as considerações da pesquisadora Manuela Penafria (2009), uma sequência de cenas que se desenvolve a partir do primeiro contato de um dos personagens principais da trama, Jofre (Reginaldo Faria) com um suposto militante, Sarmento<sup>25</sup> (Claudio Marzo). A primeira fase da análise segundo Penafria (2009), consistiria da descrição das cenas e, na segunda fase, do estabelecimento e compreensão das relações entre esses elementos decompostos (tais como: enquadramento, som e estrutura do filme).

No filme *Prá frente, Brasil* (1982) de Roberto Farias, a narrativa combina índices da realidade apresentadas pelas imagens dos jogos realizados pela seleção brasileira na Copa de 70 com a inserção de trechos audiovisuais das comemorações populares desse evento esportivo, principalmente pela narração radiográfica dessa campanha entre outros fatos noticiosos do período.

---

<sup>25</sup> O militante também é identificado como Resende pelo grupo paramilitar.

O áudio radiofônico<sup>26</sup> se destaca por combinar notícias políticas<sup>27</sup>, econômicas, sociais e esportivas e por acompanhar a maioria das cenas dramáticas do filme. Esses fatos narrados pelos comentaristas permitem aos espectadores experimentar subjetivamente um cotidiano de reportagens que estavam no ar pelas ondas das emissoras de rádio. Nesse contexto, o áudio de música ou de notícias radiofônicas, políticas e esportivas compõem um dos elementos da estrutura fílmica, acompanham a movimentação dos personagens principais, acontecem em sintonia com o desenrolar da narrativa e se destacam durante as ações de tortura.

Em função do problema principal desta pesquisa, a representação da tortura na produção cinematográfica sobre o período da ditadura brasileira, optou-se por identificar no filme<sup>28</sup> *Prá frente, Brasil* (1982) o fato inicial para a perpetração dessa prática e, em seguida, seus desdobramentos nas sequências narrativas:

O esquema da *mise en scène* se fundamenta em uma narração em formato de *thriller* clássico, ou seja, aquele adotado em *Cidade Ameaçada* e *O assalto ao trem pagador* e em voga no chamado *thriller* político europeu no começo da década de 1970 (MONTEIRO, 2012, p. 63, grifo do autor).

O primeiro encontro entre Jofre, que viajava a trabalho, e Sarmento ocorreu accidentalmente e por motivo banal, durante uma viagem de avião entre as cidades de São Paulo (SP) e do Rio de Janeiro (RJ). Nessa oportunidade, Jofre troca algumas palavras com o desconhecido durante o voo e, na chegada ao aeroporto do Rio de Janeiro, vai aceitar uma carona no mesmo táxi. O protagonista parecia alheio à situação política e imune à guerrilha urbana e rural até ser confundido com um militante e iniciar uma *via crucis* que o levará à morte.

---

<sup>26</sup> Na década de 1970, o radiojornalismo esportivo ganha força como um espaço radiofônico vibrante, polêmico e opinativo. Informações esportivas e os acontecimentos do cotidiano são narrados para o ouvinte no formato de jornais falados, que podem ter uma editoria especial ou não. Outra repetição do padrão tradicional de cinco décadas é a leitura ao vivo das publicidades pelo locutor. O áudio radiofônico utilizado no filme adota esse propósito. No roteiro do filme a equipe de radialista é chamada de *escrete* do rádio, com destaque para o comentarista de futebol, Jorge Cúri, que foi atuante na década de 1970.

<sup>27</sup> “Carlos Lamarca é condenado a 24 anos de prisão em São Paulo por furto de armas. O Presidente Médici afirmou ontem que é preciso que se tenha bem presente que o desenvolvimento de países em processo de explosão demográfica não prescinde de atrair créditos internacionais de ajuda a investimentos ou de exportar riquezas naturais, visando ao aumento da renda nacional.” (ROTEIRO *Prá frente, Brasil*, 1982).

<sup>28</sup> Os filmes *Cidade Ameaçada* (1960) e *Assalto ao trem pagador* (1962), dentre outros sucessos, foram dirigidos por Roberto Farias.



**Figura 1:** Grupo de paramilitares. **Fonte:** filme *Prá frente, Brasil* (1982).

### 3.2.1 Sequência 1: 4 min. 36 seg. até 5 min. 7 seg.

Um grupo de quatro homens armados (fig.1), provavelmente de organizações<sup>29</sup> paramilitares, encontra-se à espreita de suspeitos no aeroporto e, imediatamente, começa a perseguição e o tiroteio contra o veículo ocupado pelos dois personagens. A câmera acompanha os carros, alternando as cenas: mostra os perseguidores de armas em punho e o interior do taxi e o nervosismo de Jofre e a reação de Sarmento, que revida a abordagem com tiros. Rapidamente, a ação se desenrola, Jofre sai do táxi e é encapuzado pelos perseguidores que o levam para o outro carro.

<sup>29</sup> Além do aparato repressivo do governo existiam outras entidades, como a OBAN (Organização Bandeirantes) criada em 1969 e encarregada de combater as atividades subversivas no estado de São Paulo. Era um órgão paralelo à estrutura oficial do controle estatal. A OBAN foi dirigida pelo delegado Sérgio Paranhos Fleury. Assim, surgiram organizações espalhadas pelos estados que atuavam na clandestinidade, reuniam policiais civis, militares e federais e eram apoiadas por empresários e outros líderes. Realizavam práticas de intimidação e de tortura, prendiam e matavam pessoas da sociedade civil e da luta armada, políticos, estudantes e religiosos, enfim, qualquer um considerado subversivo, suspeito de integrar grupos militantes ou de impetrar qualquer ação contra o regime da ditadura. Essas organizações contavam com financiamento e subvenções de empresas, tinham contato com entidades estadunidenses para trocas de informações, recebiam orientações sobre estratégias militares, atuações de guerrilhas, equipamentos, armas e práticas de tortura. (GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas. A esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada*. São Paulo: Ática, 1987).



**Figura 2:** Personagem Jofre é encapuzado. **Fonte:** filme *Prá frente, Brasil* (1982).

Essa sequência ocorre durante a apresentação dos créditos de abertura do filme, termina coincidindo com o crédito de direção (Roberto Farias) e, em seguida, com a saída do veículo do grupo da cena. O áudio radiofônico inicia a pauta de notícias do dia do jogo da seleção brasileira em 3 de junho de 1970 contra a Tchecoslováquia.

As cenas de tortura vão gradativamente ganhando intensidade e concentram-se na ação do grupo contra o personagem Jofre, preso sem motivo aparente ou por se encontrar em companhia de um suposto militante. Uma das principais cenas de tortura acontece com o uso da “cadeira do dragão”, um equipamento concebido para aplicar choques elétricos em prisioneiros e cuja prática foi detalhada nos relatórios sobre as práticas de tortura durante a ditadura brasileira.

### 3.2.2 Sequência 2:10 min. 49 seg. até 12 min.

A cena começa com um *close-up* sobre a maleta e nas mãos que remexem o conteúdo de papéis, documentos e fotografias. Abre para um plano geral, um galpão, sem forro, com vigamento aparente e pilares em concreto; as paredes são fechadas com tábuas e as frestas deixam passar luz. O espaço interno tem pouca iluminação, a mobília é constituída por uma mesa e cadeiras. O lugar é provavelmente ermo e distante<sup>30</sup>, localizado em área da região metropolitana.

<sup>30</sup> Muitos prédios públicos e imóveis das três Forças Armadas foram usados como dependências para abrigar e torturar presos, além de outros locais distantes, clandestinos do “Braço armado da repressão”, casas de campo, barracões, etc. (ARNS, 1985 a, p. 76).

A ação se desenvolve e é acompanhada por uma voz masculina que faz comentários sobre a mulher de Jofre. Um dos integrantes do grupo remexe as coisas da maleta e fala sobre a fotografia. (“Olha como a mulher dele é gostosa!” Outra voz: “Então resolveu falar?” O primeiro continua: “boazuda!”).

Plano geral. A cena mostra uma sala escura, com mesas e cadeiras, surgem três homens em camisas sociais e dois deles com gravatas. Jofre retruca as perguntas feitas pelo grupo, ele também está usando camisa social e gravata (“Mas, o que é que você quer que eu fale?”). O prisioneiro é agredido com uma joelhada nas costas, puxado pelo cabelo (Repete o chefe do grupo: “Mais respeito, me chama de doutor, doutor Barreto”).

O prisioneiro é posto sobre uma mesa, cercado por três homens. Na cena, um deles continua mexendo na maleta, o outro é o doutor Barreto. O chefe se senta próximo à mesa e começa a perguntar ao prisioneiro. Jofre continua apanhando a cada pergunta. Por fim, é suspenso pelos pés e puxado por uma corda; tem dois eletrodos presos nas orelhas. O prisioneiro é ameaçado verbalmente, o diálogo continua com questionamentos sobre o motivo da relação dele com o suposto militante, Sarmento (muitas vezes, denominado de Resende, pelo Dr. Sarmento).



Figura 3: Personagem pendurado de ponta cabeça. Fonte: filme *Prá frente, Brasil* (1982).

Nesta cena (fig. 3), Jofre está pendurado por uma corda amarrada aos pés e tem as mãos presas nas costas; o rosto da vítima é exposto em simetria contra o rosto do torturador. Cria-se uma inversão – autoridade e submissão.

O corpo do prisioneiro gira, enquanto Jofre nega sua participação e é ameaçado por Sarmento com uma arma. Em seguida, começam os choques, o corpo gira balançando, o prisioneiro grita, Sarmento observa impassível.

Corta para outra cena, com som de campainha. Da porta do apartamento de Jofre, sua mulher Marta Godoy (Natália do Vale) atende a porta, é um oficial de justiça à procura do seu marido.



**Figura 4:** Contraposição entre a vítima e o torturador. **Fonte:** filme *Prá frente, Brasil* (1982).

### 3.2.3 Sequência 3: 22 min. 24 seg. até 22 min. 43 seg.)

Nesta cena, a câmera mostra o prisioneiro com a camisa aberta e suja de sangue, enquanto o Dr. Barreto está de camiseta branca e limpa. Ele se apoia na mesa para dar continuidade ao interrogatório (fig.4). A sequência mantém a oposição entre o prisioneiro e o torturador, reforçada pela aparência das roupas, a posição de cada um no enquadramento da cena. O prisioneiro está sentado; o torturador se apoia sobre a mesa com as mãos. Na cena, há outro membro do grupo e um projetor de slides. O torturador projeta uma série de imagens, interroga o prisioneiro sobre a identidade e as atividades das pessoas retratadas.



**Figura 5:** Close-up do rosto do personagem com marcas de tortura. **Fonte:** filme *Prá frente, Brasil* (1982).

Câmera em *close-up* e plano frontal do rosto do prisioneiro (fig. 5): sangue com hematomas e olhos arroxeados, boca inchada, camisa aberta e manchada de sangue. Ele está sentado. A câmera abre para um plano geral, Dr. Barreto com as mãos apoiadas na mesa, de camiseta branca. Ao fundo, de ambos os lados, dois capangas, em pé. Dr. Barreto passa *slides* e continua a interrogar o prisioneiro a cada imagem passada. Jofre nega conhecer as pessoas, mas Dr. Barreto o identifica entre as pessoas que aparecem em um carro, começa a socá-lo (“Me respeita, seu puto!” Repete Dr. Barreto).

Câmera em *close-up* do rosto do torturador que domina a ação. Agarrando o prisioneiro pelos cabelos, continua a golpeá-lo (Repete: “Você vai me respeitar, sim, senhor!”). Corte para um gravador de rolo. Áudio, com a voz da mulher do prisioneiro que conversa com a sogra, um diálogo sobre Jofre.

A imagem do gravador confirma que a linha telefônica da casa do casal estava grampeada para investigação pelo grupo de torturadores.



**Figura 6:** Close-up do rosto da personagem sofrendo golpes. **Fonte:** filme *Prá frente, Brasil* (1982).

### 3.2.4 Sequência 4: 37 min. 54 seg. até 39 min. 23 seg.

Câmera em *close-up* do rosto do prisioneiro, desacordado, sendo sacudido com palmadas. Áudio da voz do Dr. Barreto (“Jofre, vai falar agora?”). O rosto está manchado de sangue, olhos e boca inchados, cobertos de hematomas. (Continuam as intimidações: “Quem são vocês, quem vocês pensam que são?”).

Em seguida, a cena abre com um plano geral da sala escura, mostra a movimentação do grupo, arrastando o prisioneiro de cuecas, quase desfalecido e pondo-o em uma cadeira. Depois, os quatro homens amarram os fios e instalaram os equipamentos: um anel na cabeça, pulseiras nos braços, aparelhos necessários para a tortura com choque elétrico (o aparelho era conhecido como “cadeira do dragão”). Durante a cena, pode-se escutar o diálogo, uma voz que chama o Dr. Barreto e Camilo (“O jogo já começou.” - a resposta de Dr. Barreto: “Torce para o Brasil ganhar, rapaz.”). Os homens saem para assistir ao jogo do Brasil. Ao fundo, escuta-se um áudio radiofônico com a narração do jogo.



**Figura 7:** Personagem sentado na “cadeira do dragão”. **Fonte:** filme *Prá frente, Brasil* (1982).

A “cadeira do dragão” foi descrita nos depoimentos dos presos políticos, coletados pelas organizações favoráveis à abertura dos arquivos da ditadura, conforme se segue:

O seu torturador o levou para outra sala, onde existia uma cadeira de ferro, presa ao chão, sobre um tablado, que, também, estava na mesma condição; que essa cadeira era denominada, pelos torturadores, como “cadeira do dragão” (...) que os torturadores colocaram o interrogado na cadeira que acaba de descrever, amarrado pelas mãos e pelos pés, com correntes; que, além dos seus dedos dos pés e das mãos, foram amarrados (ileg.), tendo nos terminais uma espécie de argola e também no pênis foi amarrado o mesmo fio; que esses fios, eram ligados a uma máquina preta, com uma manivela; que a seguir, o interrogado recebeu várias descargas elétricas, que aumentavam de intensidade (ARNS, 1985b, p. 6-7, grifo do autor).

Assim que o grupo termina de instalar o equipamento e preparar o prisioneiro, prendendo-o a cadeira pelas correntes e cabos elétricos, deixam-no sozinho, atraídos pelo início da partida de futebol, que vai ser transmitida pela televisão.

Nesta cena, o prisioneiro amarrado na cadeira, permanece sozinho e reflete em voz alta, sobre sua situação (monólogo). Câmera em *close-up* do rosto do prisioneiro, com pouca iluminação (fig. 7). Áudio da voz do prisioneiro (“Com que direito? Com que direito, meu Deus? O que é que eu estou fazendo aqui? Eu sempre fui neutro. Apolítico. Nunca fiz nada... Nunca fiz nada contra ninguém. Eu não sou dos que são contra... Eu sou um homem comum... Eu trabalho, eu tenho emprego, documentos. Tenho mulher, tenho filhos. Eu pago imposto. Ninguém tem o direito de fazer isso comigo. Logo comigo, porra. E os meus direitos? Uma coisa dessas não se faz... com ninguém, porra. Com ninguém.”).

Áudio do jogo de futebol, os torturadores estão entretidos em outra sala, acompanham uma transmissão televisiva do jogo da seleção brasileira. O motivo da perpetração da tortura não era maior do que o interesse pelo jogo, o grupo interrompe o processo e se afasta do prisioneiro. A tortura era aplicada sem um objetivo ou por motivos vagos, já que o torturado era um homem comum e não tinha nada a confessar.

### 3.2.5 Sequência 5: 1 hora 06 min. 13 seg. até 1 hora 24 min. 9 seg.

Esta sequência começa com um plano aberto, mostra a parte externa de um galpão, parede rústica e porta de tábuas de madeira. É um dia claro, com sol, o local deve ser uma chácara, para criação de animais e cercado por palanques com arame para pastagem. O prisioneiro, de cuecas, com manchas de sangue em todo o corpo, de joelhos se arrasta pela porta aberta, em uma tentativa de fuga.

Jofre começa a correr até que uma caminhonete dirigida pelos torturadores se posiciona ao seu lado, com Dr. Barreto na janela do carro (Áudio com a voz do Dr. Barreto: “Agora estou começando a gostar de você”).

Depois de correr à exaustão, o prisioneiro cai no chão, enquanto o carro dos torturadores se posiciona ao seu lado; este para repentinamente. A câmera segue o prisioneiro e, alternadamente, mostra os torturadores no interior do carro, durante a perseguição. Em seguida, saem quatro homens do veículo (fig.8), para observar o estado do prisioneiro, finalmente, o carregam de volta para o barracão.



**Figura 8:** Personagem Jofre e perseguidores. **Fonte:** filme *Prá frente, Brasil* (1982).



**Figura 9:** Personagem Jofre desacordado. **Fonte:** filme *Prá frente, Brasil* (1982).

### 3.2.6 Sequência 6: 1 hora 20 min. 50 seg. até 1 hora 22 min. 41 seg.

A câmera mostra uma cena interna do galpão, com plano geral. O prisioneiro está deitado no chão desacordado, só de cueca, bastante machucado, com o corpo coberto de manchas de sangue. Sangue também pelo chão.

Na parte inferior da cena, está a “cadeira do dragão” usada para prender o prisioneiro, com cintos para amarrar os braços. O corpo é cercado pelo grupo, provavelmente de investigadores que vieram em busca do prisioneiro e o Dr. Barreto. Alguém ausculta o peito do prisioneiro que continua imóvel no chão (fig. 10). O áudio é uma voz de homem (“Este homem está quase morto. Seu idiota, seu irresponsável...”).

Entre os integrantes da cena, duas pessoas sem camisa, Dr. Barreto e o prisioneiro. O torturador quer manter o prisioneiro, continuar com a investigação e com seus métodos de tortura. O áudio com a voz do torturador (“Ele é meu, me solta, vai ficar aqui!”). Enquanto os homens tentam livrar o prisioneiro, Dr. Barreto pula sobre o corpo caído no chão. Áudio, com a voz do Dr. Barreto que insiste em manter o prisioneiro. Os quatro homens carregam o prisioneiro para fora do galpão.



Figura 10: Personagem Jofre desacordado. **Fonte:** filme *Prá frente, Brasil* (1982).

Cena externa em plano geral. Aparecem os homens que observam o corpo do prisioneiro. Outra vez, auscultam o coração (fig.10); um deles faz sinal negativo e deixam o prisioneiro no chão. O corpo está em primeiro plano, jaz com os braços estendidos, vestido somente com a roupa de baixo ensanguentada.

Em seguida, os homens entram no carro e se afastam do lugar. Dr. Barreto e os cúmplices trazem o corpo de volta para dentro do barracão, amarram-no pelos pés, levantam o corpo (fig. 11 e 12) e recomeçam a bater nele, insistindo no interrogatório. Há uma sequência de ações semelhantes que remetem ao início das práticas de tortura quando o prisioneiro é preso e começa a ser torturado.



**Figura 11:** Torturadores amarram os pés da vítima. **Fonte:** filme *Prá frente, Brasil* (1982).



**Figura 12:** Torturadores suspendem o prisioneiro pelos pés. **Fonte:** filme *Prá frente, Brasil* (1982).

A tortura imposta a Jofre é repetida a cada vez com maior intensidade e frequência, mesmo após ele ser considerado quase morto e deixado para trás pelos homens que vieram buscá-lo.

O torturador, Dr. Barreto, não se cansa de procurar respostas e continua a agir com a violência irracional. Jofre sofre contínuas ameaças verbais, maus tratos (provavelmente não recebe alimentos nem água), foi submetido a choques elétricos, sem condições de higiene e desprezo pelos ferimentos.

Por fim, o prisioneiro não resiste aos diversos golpes e acaba por vir a óbito. Nessas sequências, observa-se um longo período de tortura e de sofisticação dos métodos. Desde o início, na sequência destacada no filme de Roberto Farias foram impetrados vários tipos de tortura: psicológica que evolui para a tortura física mais leve, com tapas, chutes e eletrochoques e, por último, o corpo do prisioneiro amarrado de ponta-cabeça.

Observa-se um grande distanciamento entre a apresentação do Dr. Barreto no início, um homem de terno e óculos escuros; depois, surge um ser com características animalescas, marcado por atos violentos e odiosos. Agia irracionalmente contra um prisioneiro que jaz quase sem vida. Essa via-sacra retratada no filme e que se faz valer das diversas formas de tortura e de brutalidade, remove-lhe as características humanas e, no fim, resta um homem transformado em um ser coisificado, nada humano, enquanto o prisioneiro foi reduzido a um corpo sem vida.

Em algumas cenas, o diretor aproveita para criar semelhanças entre o sofrimento de Jesus no calvário e as agruras do prisioneiro durante seu encarceramento e tortura. Apresenta a personagem coroada pelos instrumentos de tortura, com um aro de metal na cabeça (fig.7) e os pulsos amarrados. O prisioneiro está praticamente nu, com a roupa de baixo, na cor branca, mas com manchas de sangue e que também cobrem o corpo, estendido no chão (fig.8). O prisioneiro é carregado pelos torturadores e içado pelos pés, fica nessa posição excruciente até a sua morte.

No último recorte da cena de tortura, pode-se perceber apenas os pés machucados de Jofre, e o Dr. Barreto sem camisa apresenta características semelhantes às da cena do início da tortura. Nessa primeira cena, os dois estão em posições invertidas, ambos vestidos e com o rosto na mesma altura. Na última cena, é possível notar o distanciamento entre as personagens, com o corpo de Jofre completamente invertido e rendido, sem condições de reação, ambos sem camisa e distantes de qualquer protocolo de civilidade.

#### 4 O QUE É ISSO, COMPANHEIRO? (1997) UM FILME DE BRUNO BARRETO

Neste tópico de estudo foram apresentados alguns aspectos da produção do filme de Bruno Barreto. Aponta as principais ideias que nortearam o roteiro, a importância do relato autobiográfico de Fernando Gabeira que serviu de mediador para essa realização no contexto da ação do sequestro do embaixador norte-americano.

Outros pontos polêmicos causados pela confrontação das versões sobre o sequestro, a participação de cada um dos militantes, foram refletidos pela comparação possibilitada por arquivos já revistos do período da ditadura. Um levantamento pode ser realizado a partir dos testemunhos, da localização e das responsabilidades de cada um dos participantes durante o desenrolar da ação do sequestro (ver apêndices 1 e 2), contrapondo-os ao livro *O que é isso, companheiro?* (1979) e às cenas representadas no filme homônimo de Bruno Barreto.

Outro ponto de interesse para esta etapa do estudo comparativo foi a repercussão do texto autobiográfico e o papel de Fernando Gabeira enquanto autor geracional sobre a experiência na luta armada e como exilado político. A ação do sequestro do embaixador norte-americano foi considerada um marco, rompeu a censura da ditadura aos veículos de comunicação com a divulgação do manifesto escrito pelo grupo de militantes e obteve repercussão internacional para as condições de tortura impetradas pela ditadura do país.

##### 4.1 ANÁLISE DAS CENAS DO FILME: SEQUESTRO E TORTURA

O filme *O que é isso, companheiro?* (1997) foi produzido e lançado no período de recuperação do cinema brasileiro, quando da valorização crescente da produção nacional. O diretor Bruno Barreto procurou apresentar índices<sup>31</sup> de veracidade na abertura do seu filme, em parte apoiando-se na ideia instituída pelos depoimentos sobre o período, termo escolhido e sugerido pelo próprio autor do livro, o jornalista Fernando Gabeira, para qualificar a sua narrativa.

---

<sup>31</sup> A abertura do filme tem imagens da cidade e das praias do Rio de Janeiro na década de 1960, imagens das manifestações populares durante o período da ditadura.

O elenco escolhido pelo diretor composto por atores com atuação na televisão e no teatro brasileiro também contou com a participação, no papel do embaixador, do ator norte-americano, Alan Arkin, já reconhecido no cenário internacional. Em 1998, com o título *Four days in September* naquele país, a produção concorreu ao Oscar de melhor filme estrangeiro.

Barreto falou em entrevista à pesquisadora Lúcia Nagib (2002) sobre a sua experiência de criação cinematográfica em Hollywood, considerando que na época da produção do filme ele vivia e trabalhava nos Estados Unidos. Contou-lhe ainda sobre a contribuição para a direção do filme e do roteiro de Leopoldo Serran, baseado no livro de Fernando Gabeira.

Em um dossiê sobre o filme produzido pela ADUSP (1997), foram reunidas entrevistas de participantes do sequestro e do diretor Bruno Barreto. Em especial, Cláudio Torres da Silva<sup>32</sup>, dirigente do MR-8 em 1969, concedem depoimento de três horas e meia à equipe de filmagem, incluindo Daniel Filho e Marta Alencar. O ex-dirigente detalhou o episódio do sequestro e o tratamento dispensado ao embaixador; porém, as informações foram preteridas pelo roteirista, porque preferiu o que estava descrito no livro, ignorando os dados factuais:

O roteirista preferiu pegar o livro do Gabeira, que era evidentemente o centro maior de inspiração do roteiro, e inclusive, na minha opinião, pegou algumas características do livro do Gabeira que já eram discutíveis e exacerbou-as. (TORRES DA SILVA, 1997, p. 7)

Embora o diretor tenha optado por usar um roteiro, ele também incluiu documentos, fotografias, fatos históricos, notícias e trechos de vídeos sobre as manifestações do período, o que provocou o descontentamento dos ex-militantes que tinham participado do sequestro em 1969 em relação à adaptação desses documentos no filme.

---

<sup>32</sup> Era filiado ao PCB e, depois de um período na ilegalidade, integrou a Dissidência Guanabara (DI-GB) em 1967, com sua experiência na frente de trabalho armada, foi peça chave no sequestro do embaixador. Silva, preso após o final da ação, foi torturado e permaneceu na prisão até 1976.

Assim, além de pesquisas e estudos sobre a temática, muitos relatos, opiniões pessoais e entrevistas<sup>33</sup> dos envolvidos sobre o final da ditadura até os dias de hoje, divulgados pelos meios de comunicação, vêm contribuindo para reposicionar a cena do filme. Como esclarece o escritor, dramaturgo e ex-militante Izaias Almada:

Aplicado o carimbo “Anos 60”, com direito a Jobim, Vinícius, Garota de Ipanema, Leila Diniz, Garrincha, Pelé e Maracanã, somos apresentados aos personagens que vão fazer caminhar a ação dramática: os guerrilheiros urbanos do MR-8 (1997, p. 24, grifo do autor).

Outra crítica foi quanto ao comportamento estereotipado dos militantes, retratados como seguidores dos movimentos estudantis e da luta armada, mas sem a força necessária para comandar, agir e suportar a extrema pressão provocada pela própria ação do sequestro e pela opressão dos órgãos e mecanismos da segurança nacional:

Acontece que o filme está interessado, na minha opinião, em fazer uma espécie de amenização dos extremos, sobretudo do extremo representado pela violência policial da ditadura. Existem testemunhas, existem pessoas que estavam lá, existem, enfim, condições de desfazer (TORRES DA SILVA, 1997, p.7).

Ao reclamar do desenvolvimento do roteiro, o ex-militante, Cláudio Torres da Silva, observou um apagamento das suas funções originais na ação do sequestro. É que a maior parte delas tinha sido distribuída entre as personagens que representavam os demais integrantes do grupo. O próprio participante não foi caracterizado em nenhum papel embora alguns dos nomes próprios e codinomes dos integrantes tenham sido utilizados no roteiro: “Essa ação do sequestro tinha um comandante militar, o Jonas, cujo nome real era Virgílio Gomes da Silva. Ele foi assassinado pela repressão durante tortura algumas semanas depois do sequestro.” (TORRES DA SILVA, 1997, p. 11).

---

<sup>33</sup> Revista ADUSP optou por produzir um encarte especial publicado em 1997, sobre o assunto e entrevistar Cláudio Torres, comandante político do MR-8 durante o sequestro.

O roteiro e a apropriação da narrativa do livro de Gabeira aliado ao interesse pelo sucesso comercial do filme foram fatores que operaram uma inversão dos acontecimentos em detrimento do papel desempenhado pelos militantes na bem-sucedida ação de sequestro do embaixador estadunidense e sua repercussão nessa conjuntura: “E o filme teve uma intenção real de adocicar o papel da repressão dos órgãos de segurança da época. E isso aí eu acho que é visível, eu acho que isso é uma coisa que realmente depõe contra o filme.” (TORRES DA SILVA, 1997, p.11).

No entanto, as polêmicas foram muitas por ocasião do lançamento do filme em 1997, confirmadas pelo número de publicações, debates, relatos<sup>34</sup> e manifestações de ex-militantes, de familiares dos participantes na ação, de depoimentos<sup>35</sup> dos militares, de historiadores e mesmo dos meios de comunicação. Por isso, a contínua revisão dos argumentos oferecidos pelo filme que rechaçou um único ponto de vista e a preponderância de um relato simplificado em relação aos fatos, é mantida viva. Como afirma a pesquisadora Indiara da Silva Lima:

A polêmica dizia respeito à construção da memória dos militantes participantes do ato feita pela narrativa, o que provocou a revolta de suas famílias pelo modo como foram representados no filme e na ação reproduzida, levantando a questão sobre os limites do cinema na reprodução fiel de figuras e fatos históricos (2012, p. 42).

No sequestro do embaixador, segundo Gorender, estavam envolvidos os seguintes membros: Virgílio Gomes da Silva, Cláudio Torres da Silva, Franklin de Souza Martins, Manoel Cyrillo de Oliveira, Cid Queirós Benjamim, João Lopes Salgado, Vera Sílvia Magalhães, Paulo de Tarso Venceslau, Sérgio Rubens de Araújo Torres e José Sebastião Rios Moura: “Exceto os quatro últimos, os demais entraram à tardinha de 4 de setembro no aparelho em companhia de Burke Ellbrick.” (1987, p. 168). O principal foco narrativo do livro de Fernando Gabeira e do filme homônimo de Bruno Barreto concentra-se no sequestro do embaixador estadunidense Charles Elbrick e na tortura de um dos militantes. Esse grupo tratou do planejamento, da organização e da realização do sequestro. O objetivo era a libertação e o exílio de quinze presos em poder da repressão.

---

<sup>34</sup> Documentos publicados pelo projeto “Marcas da Memória” em 2001, por meio da Comissão de Anistia a partir de depoimentos e história oral sobre a memória coletiva da ditadura dos militares.

<sup>35</sup> Com a intenção de exemplificar, alguns depoimentos dos militares que ocuparam posições-chaves nos órgãos de repressão do período da ditadura já foram publicados na série *Memória Militar*, organizada por Maria Célia D’Araújo, Gláucio Dillon Soares e Celso Castro.

Na segunda etapa de pesquisa, optou-se por analisar esses dois trechos do filme *O que é isso, companheiro?* (1997), considerando-se a importância dramática no desenvolvimento da narrativa filmica, das sequências sobre o sequestro; as sequências do sequestro (28min 30 seg. até 31min 38 seg.); e da tortura (01h21min10seg até 1h 22 min 07seg.).

A pesquisadora portuguesa Manuela Penafria, em suas orientações sobre a análise de filmes, considera como sinônimo a decomposição e indica duas fases importantes: em primeiro lugar decompor ou descrever e, em seguida, estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos:

A decomposição recorre, pois, a conceitos relativos à imagem (fazer uma descrição plástica dos planos no que diz respeito ao enquadramento, composição, ângulo,...) ao som (por exemplo, *off* e *in*) e à estrutura do filme (planos, cenas, sequências). O objectivo da análise é, então, o de explicar/esclarecer o funcionamento de um determinado filme e propor-lhe uma interpretação (2009, p.1 - grifo do autor).

No seu estudo sobre cinema, publicado em meados da década de 1970, o crítico brasileiro, Ismail Xavier, afirmou: “um filme é constituído de sequências - unidades menores dentro dele, marcadas por sua função dramática e/ou pela sua posição na narrativa” (2005, p. 26).

#### **4.1.1 Sequência 1: 28min 30 seg. até 31min 38 seg.**

A primeira sequência selecionada do filme *O que é isso, companheiro?* corresponde a um primeiro plano em *close-up* do rosto da militante Renée (Claudia Abreu). Depois, em plano americano, a jovem (fig. 1) vigia o trajeto já estudado estrategicamente pelo grupo para a ação do sequestro.

Corte, um plano geral mostra um fusca e uma limusine Cadillac preta com bandeiras indicativas de carro oficial. Os veículos em movimento entram na rua. Corte para a jovem, em plano americano que, ansiosa pela demora, finalmente dá o sinal ao avistar uma limusine (do embaixador português). Confundindo os carros, levanta o braço (fundo desfocado), mas rapidamente percebe o engano. O carro avistado era do embaixador português: mesmo modelo, Cadillac preto; a diferença eram as bandeirinhas de Portugal nas laterais.

Corte - plano americano: a tomada de câmera mostra os três militantes que aguardam próximos aos carros estacionados, gesticulam, reposicionam-se e ficam irritados ao descobrirem o engano. Acontece um rápido diálogo, com frases curtas, entre os militantes Maria (Fernanda Torres) e Jonas (Matheus Nachtergael). Essa comunicação reflete o momento tenso da espera e do equívoco acerca da identificação da limusine.

Corte - som de telefone: tomada de câmera em *close-up* do aparelho telefônico colocado próximo à janela do primeiro andar de uma residência. A casa é um sobrado de esquina, em frente ao local onde permanecem estacionados dois carros. Dona Margarida (Fernanda Montenegro) atende ao chamado. Diálogo entre Dona Margarida, que vai testemunhar a cena, e o sargento Eiras (Lulu Santos), que responde ao telefonema (da sala da delegacia de polícia). O sargento esclarece sobre a movimentação das pessoas, consideradas suspeitas pela senhora e os carros que, para o sargento, estavam com documentos em ordem. A câmera focaliza alternadamente as personagens, o sargento na sala da delegacia e Dona Margarida na frente da janela do seu sobrado. As imagens combinam o diálogo, e cada uma das personagens em cena, com tomadas em primeiro plano (*close-up*). Em um movimento de câmera (*travelling*), ao fundo, é possível observar os carros estacionados e, no primeiro plano, Dona Margarida (fig.13) que, irritada, bate o telefone.

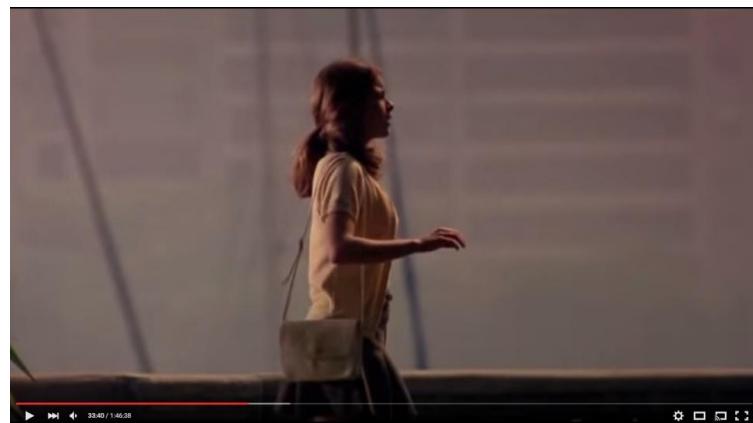


**Figura 13:** Personagem D. Margarida, ao telefone. **Fonte:** filme *O que é isso, companheiro?*

Na cena seguinte, com um corte seco, a câmera abre para um plano geral do casal: o embaixador e sua mulher conversando na porta de saída da residência oficial. O embaixador se prepara para sair. O motorista avisa sobre o atraso do segurança. O diálogo é rápido entre o motorista (Charles Myara) e o embaixador Charles Burke Elbrick (Alan Arkin). A câmera mostra um *close-up* do embaixador e, em seguida, um plano geral da residência; o ângulo da câmera (alta, de cima para baixo). Com um movimento de *travelling*, a câmera segue o carro que se dirige para o portão de saída.

A cena seguinte começa com um movimento de câmera; plano geral, da frente da residência oficial e em concordância com o movimento do carro, com o motorista e o embaixador, deixando o local. Logo que o portão se fecha, há um corte abrupto para a imagem da militante que vigia a rua no percurso para a sede da embaixada.

A personagem Renée (Claudia Abreu) aparece em uma tomada de meio corpo (fig. 14); depois, tomada de primeiro plano do rosto, tensa e preocupada, dá um sinal, com o braço e hesita; em seguida, refaz o gesto com rapidez e convicção. O movimento de câmera reforça certa dúvida, alternando o foco, entre a imagem da militante estática (meio corpo), com um braço estendido, conforme a sinalização combinada. Um plano de conjunto mostra o carro e os demais integrantes do grupo que aguarda ansioso e, com o sinal, todos entram no automóvel e a ação começa.



**Figura 14:** Personagem Renée em imagem de meio corpo. **Fonte:** filme *O que é isso, companheiro?*

Enquanto essa sequência se desenvolve, o som é o de uma música instrumental, com ruídos incidentais do trânsito urbano e dos movimentos das personagens.

A ênfase está na marcação da ação pela música e também está reforçada pelos sons ocasionais, tais como batida de porta, partida e arranque do motor. Os diálogos são curtos e compostos por ordens de comando. São usadas as camadas de áudio, música, ruídos e diálogos para amplificar a ação.

Em seguida, corte simples para uma tomada interna do carro, enquanto o embaixador se mantém concentrado. Ao fundo, a imagem da jovem militante que estava de vigia, apressa-se para entrar no carro, assumir sua posição e integrar a ação com o grupo. A câmera segue o carro, em um plano geral, com câmera alta (de cima para baixo), o que possibilita antever o deslocamento dos carros dos sequestradores que vão se posicionar, no momento em que o carro do embaixador vira a esquina (fig. 15 e 16) já perseguido pelo carro dos sequestradores; na frente, se posiciona outro carro.



**Figura 15:** Limusine do embaixador norte-americano e carro dos sequestradores. **Fonte:** filme *O que é isso, companheiro?*



**Figura 16:** Momento do sequestro do embaixador norte-americano. **Fonte:** filme *O que é isso, companheiro?*

Em seguida, um corte simples na linha do olhar do motorista, de dentro do carro do embaixador (com o espelho retrovisor). Em uma sucessão rápida, os cortes simples e repetidos mostram as posições dos sequestradores alternados com primeiro plano (*close-ups*) de detalhes das portas (trinco) e das armas (fig. 17).



**Figura 17:** Um dos sequestradores com uma metralhadora. **Fonte:** filme *O que é isso, companheiro?*



**Figura 18:** Personagem de Jonas empunhando a arma em direção ao motorista. **Fonte:** filme *O que é isso, companheiro?*



**Figura 19:** Personagem Marcão entrando pela porta lateral direita da limusine. **Fonte:** filme *O que é isso, companheiro?*

Os sequestradores, de armas em punho e distribuídos ao redor do carro do embaixador, se movimentam com agilidade. Jonas aborda o lado do motorista com arma em punho (fig. 18). Pela porta lateral traseira, esquerda, entra Andreia, também, armada, enquanto Marcão desfere um golpe na cabeça do embaixador. Na porta lateral direita, posição em que estava sentado o embaixador o terceiro militante, Marcão entra com uma arma (fig. 19) e vai pôr um capuz na cabeça do embaixador para impedir que este veja a movimentação dos sequestradores. As imagens tomadas em plano americano reforçam a ideia de autoria da ação e de um cerco ao carro do embaixador.

Nessa parte da sequência foram combinadas duas montagens paralelas com imagens que tratam de acontecimentos simultâneos, primeiramente: enquanto a espera se prolonga, entra em cena o carro do embaixador português, a vizinha no telefone com o sargento, delatando suas suspeitas em relação à movimentação dos carros dos sequestradores na esquina. No segundo trecho, a saída do carro do embaixador da sua casa, que vai percorrer seu trajeto cotidiano<sup>36</sup> e, alternadamente, as posições ocupadas pelos militantes no local estrategicamente determinado para o sequestro. Essa alternância em análises de outros filmes realizadas por Xavier (2005, p. 29), corresponde a um modelo clássico da montagem de perseguição:

Desde os primeiros anos do século este foi um procedimento capital nas narrativas de aventura, extremamente populares, dada a carga de emoções que caracteriza os desfechos na base da corrida contra o tempo, onde o bem persegue o mal e a figura do herói luta contra os obstáculos para salvar a heroína, prestes a ser vítima de algum acidente ou cruel ataque.

O movimento de câmera registra a ação dos militantes, com cortes rápidos e imagens em primeiro plano; seguindo cada uma das personagens, alternam-se as posições das mãos com as armas empunhadas. Nesse ponto, há um corte com uma imagem de primeiro plano que mostra a testemunha da ação (Dona Margarida).

---

<sup>36</sup> O trajeto até o local da ação do sequestro, a casa ocupada para o cativeiro do embaixador e outros lugares na cidade do Rio de Janeiro (RJ) constam em descrições e documentos da ditadura. Algumas iniciativas de preservação do patrimônio sobre a memória foram precursoras na elaboração de guias ou encartes sobre esse tema da história recente brasileira. BELOTUR. *Lugares de memória: repressão e resistência à ditadura militar de 1964*, em Belo Horizonte. Belo Horizonte: PBH, 2014.

Essa personagem desempenha um papel importante no desenrolar da história, pois foi testemunha, informante e contribuiu com as investigações, fornecendo dados sobre os carros (modelo, placas, cor) e sobre a descrição dos participantes (características físicas, idade, trajes, etc.). Esse plano da cena contribui para sustentar o desenlace da ação e as investigações sobre o sequestro.

Nesse momento, observa-se uma mudança da cena do sequestro com a inserção da testemunha, Dona Margarida (que diz “eu sabia”). Ela imediatamente retira o telefone do gancho e começa a discar. No entanto, o ângulo preferencialmente adotado na sequência pelo diretor foi da ação do sequestro: “Quanto aos ângulos, considera-se em geral normal a posição em que a câmera localiza-se à altura dos olhos de um observador de estatura média, que se encontra no mesmo nível ao da ação mostrada” (XAVIER, 2005, p. 28).

Outro corte para a parte interna do carro, em plano médio, a imagem mostra a personagem do embaixador que havia sofrido um golpe na cabeça e sangrava, caído, sobre o banco do carro. O movimento de câmera acompanha os sequestradores com uma sucessão rápida de planos curtos e próximos (*close-up*). Uma imagem mostra que a personagem do embaixador tem sangue na cabeça e, em seguida, é encapuzada. Em plano americano, a câmera mostra o carro arrancar com os militantes dominando o embaixador e o motorista. A câmera vai se afastar para mostrar novamente a vizinha que aparece na sacada (“Eu sabia!”, repete a testemunha). O movimento de câmera (vista de cima) acompanha a saída do último carro da cena.

Destaca-se, segundo o crítico de cinema, Ismail Xavier (2005), ainda em suas críticas sobre o cinema clássico que, no final do desenvolvimento desse tipo de esquema, o grau de contiguidade pode variar desde que no final aconteça a convergência entre as ações; portanto, entre os espaços. Para tal, foi utilizada uma montagem que se estabelece por sucessão temporal de planos das duas ações concomitantes, acontecendo em espaços diferentes. Esse argumento se confirma com a sucessão dos cortes entre os dois acontecimentos e, finalmente, com o cerco e a imobilização do embaixador e do motorista pelos militantes que, em uma ação eficiente e combinada, passam a conduzir o carro.

Ainda, Xavier (2005, p. 24) argumenta também, em seus estudos sobre a narrativa clássica hollywoodiana, que a expressividade da câmera não fica restrita às suas possibilidades de movimento, mas está diretamente relacionada à multiplicidade de pontos de vista, permitida pela montagem. Os vários cortes entre imagens questionam a ideia de representação, afirmam uma intenção do diretor e as necessidades da narração da cena do sequestro.

A descontinuidade visual tem o objetivo de obter a continuidade da narração, com a montagem paralela, quando duas ações simultâneas ocorrem em diferentes lugares com uma organização espaço-temporal e, também, a mudança de ponto de vista na apresentação de uma única cena, foram recursos escolhidos pelo diretor para alcançar seu objetivo e narrar no filme o sequestro do embaixador americano Charles Elbrick pelos militantes.

#### **4.1.2 Sequência 2: início 1h 21min 10 seg. até 1h 22 min 07 seg.**

A sequência que mostra a tortura começa com um corte simples. É um ambiente escuro e vários sons encadeados ajudam a compreender a cena: som da porta batendo; passos na escada; ouvem-se gemidos e choro do prisioneiro, Paulo (Pedro Cardoso). A câmera frontal, fixa, abre devagar até alcançar um plano médio, mostra um local em penumbra, uma porta de acesso, uma escada com piso rústico e, na lateral direita, um corrimão metálico que reflete uma luz fraca da porta aberta por causa da passagem do militar da tropa de repressão, Henrique (Marco Ricca). O corrimão ladeia a escada de dois lances de degraus até alcançar o rés do chão. O lugar é desprovido de janelas e está sem mobília; no centro da sala vê-se, amarrado, o prisioneiro em um instrumento<sup>37</sup> de tortura, chamado “pau de arara”.

---

<sup>37</sup> Em relação às modalidades de tortura, a denominação “telefone” foi descrita assim: “Que essa modalidade repetiu-se durante o espancamento a que o interrogando foi submetido na posição de pé com as mãos algemadas para trás, consistindo esse espancamento em murros no estomago, no fígado, no pomo de Adão e pontapés nos testículos.” (ARNS, 1985c, p.11, grifo do autor). A tortura denominada de “pau-de-arara” constava de uma estrutura metálica, desmontável, constituída de dois triângulos de tubo galvanizado, com duas meias-luas soldadas em um dos vértices, nos quais eram apoiados e que, por sua vez, a barra era inserida sob os joelhos e entre as mãos do prisioneiro. As mãos eram amarradas e levadas até os joelhos. A estrutura ficava a 20 ou 30 cm do chão, deixando o corpo do torturado suspenso. Esse método era usado também com eletrochoques, palmatória e afogamentos (ARNS, 1985c, p.34).

O mesmo militar obstinado em perseguir os sequestradores desce as escadas fumando, até chegar à peça pouco iluminada. O militar está usando camisa social, gravata e calça cinza-claras. A câmera em *close-up* mostra os pés do prisioneiro, Paulo, sem roupa, amarrado chorando. A imagem seguinte (fig. 20) com baixa iluminação, de ponta cabeça, mostra o rosto do prisioneiro, suado, e com expressão assustada.



**Figura 20:** Rosto suado e assustado da personagem Paulo. **Fonte:** filme *O que é isso, companheiro?*

Outro *close-up* do prisioneiro na mesma posição de ponta cabeça. Como reflete Ismail Xavier (2005, p. 20), em suas críticas sobre o cinema clássico: “O primeiro plano de um rosto ou de qualquer outro detalhe implica na admissão da presença virtual do corpo.” A câmera, em plano sequência, abre para um plano geral. Nessa cena, o prisioneiro está amarrado em um pau de arara; um rápido diálogo entre o prisioneiro e o militar. Este último diz: “Você deveria ter me chamado para almoçar”; ao que responde o prisioneiro, “Na minha casa só comem os meus amigos”.

Em *close-up*, a imagem do militar é tomada de ponta cabeça como se fosse a visão do prisioneiro. Outro *close-up* para os olhos do prisioneiro, também de ponta cabeça (fig. 21). O militar fala, reforçando a ideia da inversão das posições entre vencido e vencedores e vai se referir ao prisioneiro pelo seu nome verdadeiro e não mais pelo codinome. O militar diz em voz alta, dirigindo-se ao prisioneiro: “O mundo virou de cabeça para baixo, Fernando.”



**Figura 21:** Personagem do militar de cabeça para baixo como vê o prisioneiro. **Fonte:** filme *O que é isso, companheiro?*

Em um esquema campo-contracampo, a câmera assume ora o ponto de vista do sequestrador, ora do militar. Os acontecimentos são mostrados da posição dos olhos do militante, amarrado e de cabeça para baixo ou na posição de pé, assumida pelo militar. As imagens das cenas permanecem com pouca luz e tonalidades escuras. Nessa convenção da linguagem cinematográfica, as imagens se reforçam pelas palavras do diálogo.

A alternância entre os *close-ups* do sequestrador e do militante mostra o confronto entre a vítima e o algoz, e a câmera (subjetiva) assume o ponto de vista das personagens. O diretor optou por contrapor as posições das duas personagens que ocupam o mesmo espaço cênico:

Nesse sentido, um dos procedimentos mais sutis e de conquista tardia, de tremenda eficiência no mecanismo de identificação, é constituído pela combinação de dois elementos: o esquema denominado no contexto americano “*shot (plano) / reaction-shot*” e a denominada “câmera subjetiva” (XAVIER, 2005, p. 34 - grifo do autor).

A câmera em *close-up* do olhar da personagem se movimenta para a cabeça do militar. Xavier (2005, p. 34), em suas críticas sobre o cinema clássico, identifica a direção dos olhares trocados entre as personagens como um elemento de construção das referências para o espectador, o que confirma as regras de coerência da narrativa cinematográfica. Corte com posição normal do militar, fumando e a cena fica escura, com um barulho metálico e gritos do militante, como se apanhando. Corte para o fundo escuro com a legenda: “oito meses depois”.

#### 4.2 O LIVRO DE GABEIRA O QUE É ISSO, COMPANHEIRO? (1979)

O livro *O que é isso, companheiro?* (1979) escrito por Fernando Gabeira<sup>38</sup>, jornalista e ex-militante e um dos protagonistas dos acontecimentos, foi adaptado pelo roteirista Leopoldo Serran para o filme homônimo do diretor Bruno Barreto, lançado em 1997. Também o livro rememora a situação do autor como exilado político e, em especial, narra a ação de sequestro do embaixador dos Estados Unidos no momento em que se vivia o auge da ditadura. Tal relato se tornou um marco das memórias revolucionárias no Brasil. *O que é isso, companheiro?* foi escrito em Estocolmo entre os anos de 1978 e 1979, durante o período de exílio do autor, que o considera uma narrativa autobiográfica sobre os acontecimentos vividos no Brasil, de 1964 a 1970 (MEDEIROS DA SILVA, 2008). Contudo, muitas das memórias militantes foram e continuam sendo replicadas por escritos jornalísticos, pesquisas acadêmicas, música, literatura, peças de teatro, artes visuais e, inclusive, no cinema brasileiro, conforme atesta Ridenti: “A contestação radical à ordem estabelecida no pós-64 não se restringia às organizações de esquerda; difundia-se socialmente na música popular, no cinema, no teatro, nas artes plásticas e na literatura” (1997, p. 15).

O contexto do sequestro do embaixador norte-americano no ano de 1969 pode ser circunscrito sob o signo da repressão, segundo Ridenti, a partir do Ato Institucional n.5 (AI-5), decretado em 13 de dezembro de 1968, que permitiu oficializar a violência do Estado, porque retirou as liberdades democráticas, recrudesceu a ditadura e perpetuou uma série de abusos políticos, sociais, ideológicos por parte de governos militares até meados da década de 1970 (1997). Esse sequestro vai se tornar um marco na luta contra a ditadura, conforme relata Torres da Silva (1997), na época dirigente do MR-8. Essa atividade traduziu-se em uma ação vitoriosa e manteve sem agressões mais graves, o embaixador dos Estados Unidos detido durante três dias. O fato absorveu a atenção da mídia, rompendo a censura da imprensa sobre as lutas dos movimentos revolucionários. No entanto, tal acontecimento foi ponto culminante, não havia mais volta, toda a luta do movimento e do governo recrudesceram.

---

<sup>38</sup> Fernando Gabeira não presenciou o sequestro, já que teve outra função no grupo que realizou a ação. Durante esse momento, Gabeira aguardava a chegada da vítima e dos companheiros no imóvel que serviria de cativeiro.

Em 1979, Gabeira retorna do exílio e publica a primeira edição<sup>39</sup> do livro *O que é isso, companheiro?* pela pequena e alternativa Editora Codecri, responsável pelo jornal *O Pasquim*. No mesmo ano, dá-se início à abertura no país, com a extinção do AI-5 e o fim da censura. Essa obra atingiu a marca<sup>40</sup> de 500 mil exemplares em 1997 e tornou-se um *best seller*, depois dos primeiros 100 mil exemplares com vinte edições em um ano e meio (LEITE, 1979, p. 51).

Entre 1979 e 1981, o livro de Fernando Gabeira gerou uma numerosa produção de matérias na imprensa, de jornais, revistas aos programas de televisão e de radiodifusão. O sociólogo e professor brasileiro Mário Augusto Medeiros da Silva (2008) ressalta que o grande interesse pelo autor e seu livro foi despertado por uma entrevista<sup>41</sup> concedida a *O Pasquim*, em Paris, no ano de 1978. O tema dessa entrevista foi a formação do ex-guerrilheiro e ex-jornalista, sua opção pela luta armada, a experiência no e do exílio e, principalmente, uma fala sobre a tortura.

Nesse contexto, Medeiros da Silva analisa na literatura de guerrilha urbana brasileira, a força do discurso do ex-militante: “Para Gabeira, essa entrevista marcaria, como já escrevi, o seu descobrimento, a sua projeção em nível nacional e o começo de uma exposição nos veículos de comunicação, para a época, sem precedentes.” (2008, p. 160). O livro *O que é isso, companheiro?* foi escrito em Estocolmo entre os anos de 1978 e 1979, durante o período de exílio do autor que o considerou uma narrativa autobiográfica sobre os acontecimentos vividos no Brasil, de 1964 a 1970 (MEDEIROS DA SILVA, 2008).

Em 1997, o lançamento do filme homônimo de Bruno Barreto foi mais uma oportunidade para a divulgação do texto, o que ampliou o alcance do relato do ex-militante. Ainda, Fernando Gabeira (2013) recentemente afirmou ao Programa *Roda Viva*<sup>42</sup> que os livros que escreveu contaram a sua experiência pessoal e que os considera testemunhos de vida.

---

<sup>39</sup> “Em 1980, *O que é isso, companheiro?* ganhou o prêmio Jabuti na categoria autobiografia, confirmando em outra instância a consagração das vendas.” (WAIZBORT, 2013, p. 47).

<sup>40</sup> Gabeira afirmou que o livro atingiu 700 mil exemplares entre 1979 e 2012, estimativa difícil de precisar (WAIZBORT, 2013, p. 42).

<sup>41</sup> A entrevista foi concedida em 1978, ao Semanário *Pasquim*, com a presença de Ziraldo, sua esposa, Milton Temer, Darcy Ribeiro, José Maria Rabelo, Geraldo Rabelo.

<sup>42</sup> O Programa *Roda Viva* foi transmitido em 2013 com a participação de jornalistas e do escritor Ivan Angelo, da Revista *Veja*. Este considera o livro *O que é isso, companheiro?* uma novidade na área não ficcional um coloquial pensante ou uma meditação para ler neste Brasil na época do seu lançamento em 1979.

Nesse livro, ressalta-se que Fernando Gabeira utiliza a escrita cronológica, com breves interpolações temporais da narrativa, simples e direta, em tom coloquial. O narrador rememora o passado e o avalia; o texto exibe a trama do sequestro, seu envolvimento com a organização militante, entre outros fatos autobiográficos.

A narrativa possui trama simples: inicia-se com a movimentação que antecede o Golpe de 1964 e relata o progressivo envolvimento do narrador com os protestos civis e a oposição ao regime militar, sua entrada na organização clandestina, participação na luta armada, atingindo o falso clímax no relato do sequestro do embaixador norte-americano, para, a partir de então, atingir o verdadeiro clímax do livro: a “queda” do narrador, sua prisão e vida na prisão, interrogatórios e tortura (WAIZBORT, 2013, p. 74 - grifo do autor).

Medeiros da Silva defendeu, em seu estudo sobre a produção literária de Gabeira, a relação dos relatos como “Literatura de Testemunho” e justificou as trajetórias individual / geracional / nacional do autor e das características comentadas<sup>43</sup>, já que foram descritas como depoimentos (o termo depoimento aparece na capa dos livros publicados):

A ideia de depoimento remete a uma esfera jurídica na qual falam as testemunhas, os réus, as vítimas, os acusadores. Quatro entidades jurídicas. Quem julga? Quem acusa? Quem defende? Qual é o crime? Qual é a pena? O que se quer provar? O depoimento é o discurso de tribunal, em que estão aqui, simultaneamente, se acusando e se defendendo, se culpando e se inocentando, através da Literatura, indivíduo e coletivo; sujeito e sociedade; fração geracional dos anos 1960/70/80, vanguarda e povo; arte e revolução; revolução, revolucionários e reacionários; crítica e autocritica. (2008, p. 26, grifo do autor).

---

<sup>43</sup> O autor ressalta três pontos sobre a memória traumática das ditaduras latino-americanas e as várias rotas de exílio adotadas pelos militantes: 1) memória social; 2) romances e memória; 3) literatura de testemunho em que o uso da literatura era político: “Trata-se de uma tentativa do sujeito atuar na compreensão do trauma individual de forma social, procurando compreender, numa relação de estranhamento, o que permitiu numa sociedade, a existência de uma situação extrema e absurda, a convivência dos outros indivíduos com a mesma situação vivida.” (MEDEIROS DA SILVA, 2008, p. 26 - grifo do autor).

A professora de literatura brasileira Tânia Pellegrini (1987, p. 95) classifica a escrita de Gabeira como depoimento na forma de “literatura verdade”, caracterizada pelo referencial imediato de todas as formas de realismo, inclusive, depoimentos de presos políticos e exilados: “Sempre a realidade como referência, mesmo que indireta, numa linguagem muitas vezes cheia de imagens, de figuras, de alusões ou subterfúgios ‘para enganar a censura’” (grifo da autora). A identificação do texto com o termo depoimento marca o lugar no qual o autor situa suas narrativas, embora a palavra tenha sido mantida somente nas primeiras edições publicadas até 1981.

O depoimento pode ter sido, para Gabeira, uma maneira de aproximar muitas vozes daquelas vivências, da experiência a ser relatada que mistura as ações como guerrilheiro com a repressão, a prisão e a tortura:

A ideia da ficção política remete à de depoimento, mas com o acréscimo de que a história contada possui uma dimensão ficcional, permitindo um relaxamento no aspecto factual e um aumento do alegórico, do irônico e do sardônico (MEDEIROS DA SILVA, 2008, p.26 - grifo do autor).

Em uma análise sobre a produção literária concentrada na trilogia de Gabeira<sup>44</sup>, o cientista social e professor, Waizbort, analisa o cotidiano de escrita, durante os anos de exílio enquanto o jornalista esteve dedicado a elaborar uma autocrítica dura, depois transformada em uma narrativa autobiográfica de linguagem simples, dividida em capítulos curtos, sem exigir muito do leitor, mas com uma linha firme e assustadora:

Narrando-a, encontrou um modo de exprimir o interdito, e de certo modo de elaborar o trauma. Não somente o trauma do protagonista. Esse, ele o foi elaborando – tanto quanto a trilogia permite perceber – ao longo dos anos de exílio, e talvez já mesmo desde antes. Mas o trauma político-social, que não encontrava maneira de aflorar, encontrou um caminho que, se não o redimiu – e ele não foi redimido ainda hoje –, era tolerável e possível naquela conjuntura. Isso torna a trilogia um documento de época da maior intensidade histórica, por tudo o que ela é e por tudo o que ela não é (2013, p. 44).

---

<sup>44</sup> Fernando Gabeira escreveu três livros associados ao tema: em 1979, publicou *O que é isso, companheiro?* E no mesmo ano, publicou o livro *O crepúsculo do macho*. Em 1981, publicou o último volume da trilogia, *Entradas e bandeiras*.

Com o fim da Editora Codecri, em 1981, *O que é isso companheiro?* passou a ser editado pela Nova Fronteira e desde então deixou de estampar o subtítulo “Depoimento”. Waizbort afirma que a forma depoimento é uma modalidade de enfrentamento da questão histórica da narrativa memorialística:

A memória é sempre social, depende de grupos sociais para se constituir, depende de experiências sociais que a alimentem. A memorialística de Gabeira tem seu lugar histórico na memória geracional daqueles que viveram o golpe no início da idade adulta ou às suas portas. Essa geração viveu a exaltação e a agitação política e cultural dos anos 60 – antes e depois de 1964 –, e ao rememorar tem nesse conjunto de experiências uma ancoragem decisiva, justamente por configurar aquela posição geracional, cujas impressões perduram (2013, p. 58).

O texto de Gabeira foi descrito como inicialmente fragmentado. Sua narrativa, criada a partir do ponto de vista de um exilado que se desloca da Argentina ao Chile e depois vai percorrer alguns países da Europa. Fernando Gabeira não segue uma ordem estabelecida na escrita para conduzir sua personagem, mas para estruturar a narração dos acontecimentos. As passeatas, as manifestações contra a ditadura e o próprio desempenho que responde pelo sucesso de Gabeira como repórter do *Jornal do Brasil*, servem para despertar na personagem um desejo de participar dos movimentos da vida política e social do momento (SILVA, 2006).

Nessa escrita vai ocorrer uma mistura de questões pessoais com a própria memória que se vai perdendo e precisa urgentemente ser resgatada. A urgência do depoimento a ser registrado permite ao autor conhecer e combinar história e ficção, alternando objetividade e subjetividade.

Portanto, estamos falando de uma narrativa que reivindica para si um teor de verdade e de verossimilhança, mas que ao mesmo tempo investe na dimensão expressiva, por meio de procedimentos retórico-narrativos que os aproximam, em alguma medida (que é preciso sempre ponderar), da prosa de ficção (WAIZBORT, 2013, p. 59).

A maioria dos estudos sobre a narrativa literária classifica a escrita de Gabeira no livro *O que é isso, companheiro?* como autobiográfica e também como depoimento (PELLEGRINI, 1987), prosa de ficção (WAIZBORT, 2013) ou ficção política, por causa dos próprios depoimentos, conforme a análise de Medeiros da Silva (2008).

Em um bibliografia do período pesquisada pelo historiador Marcelo Ridenti (2001, p. 257-295), foram encontrados mais de 230 livros ou teses que, publicados até o início dos anos 2000, abordam direta ou indiretamente a luta das esquerdas armadas contra os vinte e um anos de ditadura no Brasil nas décadas de 1960 e 1970. No contexto da ditadura brasileira, muitas das análises literárias consultadas para este trabalho de pesquisa vão apontar a importância do relato geracional, autobiográfico e nacional sobre o resgate histórico do período da ditadura no Brasil.

Neste breve estudo, a apresentação do livro *O que é isso, companheiro?* (1979) de Fernando Gabeira e a caracterização dessa narrativa foram realizadas com a intenção contribuir com a seleção e a análise das duas sequências narrativas do filme homônimo do diretor Bruno Barreto (1997).

## 5 COMPARAÇÃO ENTRE AS CENAS DE TORTURA DOS FILMES: *PRÁ FRENTE, BRASIL* (1982) E *O QUE É ISSO, COMPANHEIRO?* (1997)

Pode-se aferir, com base nas sequências analisadas, que a tortura foi representada por escolhas estéticas notavelmente diferentes nos dois filmes. No filme *Prá frente, Brasil* (1982), várias cenas mostram golpes deferidos diretamente e com grande violência contra o corpo do prisioneiro. A tortura toma proporcionalmente mais tempo em relação à duração do filme *O que é isso, companheiro* (1997), representada em diferentes graus de crueldade, de frieza, com intensidade e perversidade. Além de Jofre, durante uma reunião do grupo de milícia clandestino, em uma demonstração de técnicas de interrogatório, outro figurante sofre tortura física e violenta.

A tortura é apresentada de forma a torturar e provocar o espectador, em cenas longas de grande violência, cada vez com maior intensidade, duração e frieza. A primeira prática de tortura é psicológica, com achaques, humilhações, ameaças, violência verbal e atentado contra familiares do preso. Observa-se o uso explícito de elementos característicos das práticas de tortura (fios elétricos para choque, argolas, bastão de madeira, amarrações, cordas, jatos de água, etc.), já que muitas das cenas são diretas e objetivas, mostram a movimentação do torturador e dos seus comparsas enquanto realizam os preparativos, preparam o prisioneiro e aplicam os procedimentos. Outra maneira de tortura são os golpes, chutes, ponta-pés, socos, palmatórias, bofetadas, pauladas, arrastamento e suspensão do corpo do prisioneiro, enquanto é ininterruptadamente interrogado pelo grupo.

A tortura apresentada é exaustiva, com cenas longas, com diversos métodos e o próprio torturador se estafa, tira a camisa, se aproxima de um ser animal e no final acaba por se afastar do próprio personagem Doutor Barreto. No começo, o torturador era representado por um homem de terno e camisa limpa. Ao final das inúmeras sessões de tortura, o personagem aparece sem paletó, sem camisa e, também, visivelmente cansado, cansado de torturar.

Por outro lado, a luta pela sobrevivência travada pelo prisioneiro que faz reflexões sobre os motivos que o levaram a ser tratado como alguém merecedor de tortura, considerando-se um homem normal, que paga seus impostos, que tem família, pergunta-se: por que ele deveria ser torturado?

O regime ditatorial brasileiro se mostrava implacável e todos, sem distinção, acabavam pagando pela violência desmedida e descabida impetrada por parte dos torturadores. Jofre sofre uma *via crucis*. O personagem, um homem de bem, apresentado de terno, camisa e gravata, muito semelhante ao seu torturador vai-se transformar em um corpo quase sem vida, praticamente despido, sujo, coberto de hematomas, machucados e feridas com sangue. Depois de tentar fugir e ser perseguido, Jofre cai desfalecido. Seu corpo é motivo de preocupação para um grupo que intervém a seu favor, mas seus sinais vitais desaparecem. Os torturadores insistem, embora o prisioneiro permaneça imóvel, seu corpo vai ser pendurado pelos pés e sofrer golpes até a morte.

No filme *O que é isso, companheiro?* (1997), a representação da tortura é completamente diferente, estética e formalmente. O torturado é um militante de esquerda e o torturador um militar. A tortura não tem o mesmo impacto e força aplicada no filme *Prá frente, Brasil* (1982).

O personagem Paulo é submetido às torturas. A opção do diretor é por uma abordagem subjetiva e cheia de evasivas, sem monstrar golpes, ferimentos ou sangue. Ouve-se apenas o grito de sofrimento do torturado. A cena tem pouca iluminação e antes que as luzes se apaguem, acontece um diálogo entre torturado e torturador, cujas imagens aparecem invertidas e em posições contrárias. O diálogo é dinâmico, articulado com provocações e ironias de ambas as partes. Assim, mesmo que se encontre amarrado em um pau de arara, Paulo não se intimida e responde ao carrasco, como se não estivesse aterrorizado, sofrendo dores e com medo, como se pudesse afrontar o regime ditatorial sem maiores problemas, sem temer as consequências.

As escolhas estéticas e formais dos diretores são distantes e distintas, mas a atuação do Estado parece ter sido ignorada, isenta de culpa (não de todas, mas ao menos de alguns crimes) em ambos os filmes. Os diretores optam por apontar outros agentes responsáveis pelas arbitrariedades e pela violência do regime ditatorial, tais como: grupos paramilitares, militantes, sequestradores, pessoas comuns:

As imagens exibidas pelos filmes baseados em fatos reais, pelos documentários e pelos filmes de ficção que tem como tema os processos políticos ditoriais não devem ser tomadas como “reais” e sim como desconstruções e reconstruções de fatos políticos que podem ser interpretados de maneiras diversas (ARAUJO, 2015, p. 144, grifo do autor).

No filme *Prá frente, Brasil* (1982), um grupo paramilitar, paraestatal e financiado por empresários vai ser responsável por perseguir, prender, torturar e matar qualquer pessoa comum que porventura estivesse em situação suspeita, participasse de encontros ou atividades proibidas pelo regime ditatorial, sem que o Estado se preocupasse, evitasse ou tentasse impedir. Nesse período, de transição democrática lenta e gradual, a ditadura não poderia mais ser responsabilizada diretamente pela tortura, em nenhum momento, pela prisão e a tortura impetrada conforme representação do filme *Prá frente, Brasil* (1982). Embora, na época do lançamento do filme, o país se encontrasse sob a vigência do regime militar durante o governo presidido pelo general João Baptista Figueiredo (1979-1985), foi a primeira produção cinematográfica a tratar de temas como a tortura dos desaparecidos políticos e de crimes cometidos por grupos clandestinos favoráveis ao regime ditatorial.

Em recente investigação, a pesquisadora, Denize Araujo, defendeu as diferentes formas de representação, pela imparcialidade ou pela incapacidade em recuperar os fatos, já que esses registros cinematográficos vão se tornar valiosas contribuições no futuro, impedirão o esquecimento desses acontecimentos:

Apesar de concordar parcialmente com os pesquisadores da memória, argumento que, se nunca poderemos recuperar os fatos políticos, que são complexos e repletos de conotações partidárias, militantes, simpatizantes, e especialmente construídos pelas mídias, ao menos podemos visualizar, através do que denomino imagens documentais, as vozes pertencentes ao discurso de memória visual que os filmes nos trazem e que não tem o compromisso político de retratarem a “verdade” e sim de nos oferecer suas construções estéticas, muitas vezes (a) políticas, que criam um impacto relevante e que moldarão a memória quando no futuro não teremos mais sobreviventes dos períodos ditoriais e saberemos o que os livros nos contam e o que os filmes nos mostram (ARAUJO, 2015, p. 157, grifo do autor).

Assim, no filme *O que é isso, companheiro?* (1997) o Estado poderia ser considerado responsável; no entanto, com base em todos os relatos e na repercussão desse filme e que não vai representar os acontecimentos do sequestro conforme os depoimentos dos demais militantes, além disso decidiu optar por apresentar uma versão condescendente da ação. Tais opções estéticas e políticas do diretor fazem eco à reflexão de Araújo (2015) e justificam a realização de novas análises sobre estas produções cinematográficas.

O torturador Henrique (Marco Ricca) sofre ao participar das práticas de interrogação e tortura, depara-se com dilemas morais e também vai ser contestado por sua mulher Lília (Alessandra Negrini). Henrique dialoga com o torturado, Paulo (Pedro Cardoso), escuta vários desafetos, mas deseja apenas cumprir sua tarefa, interrogar, submeter o prisioneiro à tortura até obter informações sobre as organizações guerrilheiras.

Torna-se difícil dosar a violência e suas experiências multiformes de tortura que ocorreram nessa época, mas os filmes em estudo e outros sobre o período ditatorial vão possibilitar uma reconstrução caleidoscópica das memórias do regime militar. Embora os dois filmes comparados tenham optado por apontar outros responsáveis para as ações de tortura, nem minimamente pescutaram a culpa cabível e devida ao Estado.

O filme *Prá frente, Brasil* (1982) foi produzido com apoio da Embrafilme e, por escolha do diretor, trata dos desaparecidos e presos políticos pelos grupos paramilitares, financiados por empresários, mas sem sugerir que essas ações fossem perpetradas pelo Estado e nem assumir qualquer tipo de envolvimento de militares nesses procedimentos vis. Na mesma direção, o filme *O que é isso, companheiro?* (1997), talvez por pretender ampliar seu circuito exibidor, alcançar maior público e procurar a consagração internacional, ao escolher roteirizar o livro homônimo de Fernando Gabeira<sup>45</sup>, optou pela humanização do torturador e em diminuir a importância e o impacto das cenas de tortura.

---

<sup>45</sup> Fernando Gabeira foi candidato ao governo do estado do Rio de Janeiro pelo Partido dos Trabalhadores (PT) e em 1989 concorreu à Presidência da República pelo Partido Verde, obtendo apenas 0,18% dos votos. Em 1994, Gabeira foi eleito deputado federal pelo mesmo PV do Rio de Janeiro e reeleito em 1998.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa dissertação preocupou-se em descrever e analisar as principais sequências de dois filmes sobre o período ditatorial brasileiro: *Prá frente, Brasil* (1982) de Roberto Farias e *O que é isso, companheiro?* (1997) de Bruno Barreto. Ambos os filmes não apontam o Estado como o grande responsável pelas ações de perseguição, prisão, tortura, exílio e morte, já que desenvolvem suas narrativas com foco na participação de outros envolvidos e culpados por crimes dessa natureza durante tal período contra o conjunto da sociedade brasileira.

A opção inicial pelos filmes que constituem o *corpus* dessa pesquisa teve como justificativa a relevância destas produções para o cinema brasileiro e internacional, a repercussão na mídia, o alcance de público e a quebra dos mecanismos de censura. No entanto, o período do governo de Fernando Collor (1990-1992) coincide com abertura democrática no país e também com outras mudanças na gestão das polícias públicas de cultura, com o fim dos incentivos estatais. O setor do cinema brasileiro que vinha se beneficiando durante o período da ditadura do apoio estatal, precisou mais uma vez se reinventar com o uso de renúncia fiscal para continuar produzindo.

Nesse contexto, com o fim dos benefícios pelo Estado, ampliou-se a liberdade de criação, surgiram outras dificuldades, algumas ligadas aos interesses de produção privados que passam a visar diretamente o lucro e o sucesso dos filmes. Dessa forma, exigiu-se um esforço diferente dos diretores para conciliar custos, qualidade e propósitos comerciais das novas produções. Mesmo assim, com a renúncia fiscal, a produção se ampliou consideravelmente e diversos filmes passaram a ser lançados no mercado externo e eram indicados para concorrer às premiações internacionais, tais como Oscar, Cannes e outros importantes festivais, que permitiram a produção nacional participar do cenário mundial com maior apoio.

O filme *Pra frente Brasil* (1982) pode ser considerado um das primeiras produções brasileiras sobre o tema de desaparecimentos políticos e ações dos grupos clandestinos no âmbito do regime ditatorial. Esse filme foi lançado no período da abertura, mas sofreu censura velada, tendo sido proibido de participar de festivais internacionais para os quais fora selecionado.

Apontou-se que o filme de Roberto Farias confirmou a persistência da censura e assumiu o risco ao se contrapor ao controle dos órgãos responsáveis no período da distensão do regime enquanto eram multiplicadas campanhas ufanistas apregoadas pelas instituições do Estado. O filme, produzido com financiamento da Embrafilme, foi submetido a um desgastante processo de liberação pelo Conselho Superior de Censura (CSC) para receber o carimbo de Boa Qualidade (BQ) e começar seu pérriplo em salas de exibição comerciais. Observou-se ainda que, no entanto, o diretor contava com um roteiro inédito sobre os desaparecidos políticos e com elenco reconhecido nacionalmente e, depois da liberação do filme pelos órgãos reguladores, vai alcançar sucesso em eventos internacionais e em exibições nos circuitos locais. Já, por outro lado, o filme *O que é isso, companheiro?* (1997) faz parte do denominado Cinema da Retomada, produzido por meio de renúncias fiscais, momento em que não vigorava uma censura imposta pelo Estado ao menos de forma explícita. O grande sucesso do filme e o elenco com reconhecidos atores que contou com astros do cinema norte-americano corroboram para a escolha da produção.

O filme de Bruno Barreto, como se investigou, foi uma das produções que mais se destacam ao tratar do tema da Ditadura Militar, pela polêmica que gerou em relação às versões do episódio do sequestro entre os demais militantes ou devido ao sucesso que obteve, sendo indicado ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 1998. Além disso, é preciso enaltecer o fato de que o episódio do sequestro do embaixador norte-americano rompeu com a censura imposta à mídia naquele período, já que os jornais não noticiavam a existência de uma oposição ao regime militar e nem mesmo os movimentos e as ações dos grupos militantes de esquerda. Por fim, a tortura representada no filme aqui analisado, embora fato notório, era velada por parte do Estado e censurada na grande mídia. Por mais que o torturador fosse empregado do Estado e cumprisse ordens, a força desta tortura era amenizada pelo fato de o torturador ser apresentado como um personagem mais humanizado e que entre em conflitos psicológicos com a sua função de torturador.

A escolha desses filmes sobre o período ditatorial contribuiu para uma análise das representações da tortura. Observou-se que essa opção foi motivada tanto pela repercussão nacional e internacional à época dos lançamentos quanto pelo número crescente de pesquisas e reflexões produzidas nos dias atuais, com base nas produções.

Esses filmes, detecta-se, abastecem um imaginário coletivo de imagens sobre o período ditatorial, reúnem lembranças, depoimentos, subjetividades e merecem investigações aprofundadas, além de contribuir para divulgação e ampliação do debate sobre a tortura e a ditadura brasileira.

A descrição e a análise das cenas foram etapas necessárias para permitir um critério comparativo sobre a representação da tortura. Nessa pesquisa, optou-se pela metodologia proposta pela autora Manuela Penafria (2009), aporte de relevância para consolidação deste estudo comparativo, pela possibilidade de destrinchar as sequências recortadas e permitir uma reflexão elaborada. Nessa investigação, a leitura do livro *O que é isso, companheiro?* (1979) de Fernando Gabeira foi fundamental para a compreensão do roteiro do filme homônimo. Este texto do autor, primeiro na forma de depoimento e depois considerado um relato geracional, foi usado praticamente com a principal fonte para o roteirista do filme.

Portanto, considera-se compreensível a indignação causada por parte dos demais militantes pelas omissões e distorções sobre os acontecimentos e sobre o papel de cada participante no desenrolar da ação do sequestro, tanto se justifica pela importância quanto pelo impacto desse fato nas vidas dos ex-militantes. Ainda, com o material gerado por entrevistas, dossiês e livros com a opinião dos demais participantes da ação de sequestro foi possível contextualizar a representação usada no filme que se distancia pela forma de registro do diretor de muitos dos encadeamentos do acontecimento central.

Tal comparativo não teve como objetivo ranquear uma representação fidedigna ou verossimilhante, mas refletir sobre as escolhas dos diretores e os possíveis motivos, tais como posições políticas, questões econômicas ou escolhas estéticas. Todas estas opções podem ser consideradas válidas, nenhuma delas invalida a capacidade dos filmes de retratar um período e, principalmente, colocar em pauta uma discussão que foi preterida por muitos anos, uma ferida que a sociedade muitas vezes preferiu não tocar e, ainda, uma *mea-culpa* por parte dos governos democráticos.

Uma das contribuições dos filmes sobre a temática da ditadura tem sido rever esse período recente da história brasileira e propiciar uma discussão nos dias de hoje, já que, sem essas manifestações culturais, de ações de resgates dessas memórias, seria mais difícil retornar ao tema da ditadura, impossível refletir sobre o que a sociedade brasileira enfrentou e, também, contribuir para questionar e distinguir torturadores e torturados.

As escolhas estéticas muitas vezes superaram as opções pelas narrativas históricas ou documentais, permitiram que referências e fontes de pesquisa de maior relevância fossem deixadas de lado para favorecer um apelo público, sentimental ou mais aceitável pelo espectador comum, tanto pelos produtores quanto pelos financiadores. Seriam inumeráveis os motivos, as razões e as justificativas de um diretor para deixar de fora problemas, argumentos difíceis, situações inomináveis, pelo desejo de realização dos filmes. Ainda, no contexto do regime ditatorial e no início da abertura democrática, pergunta-se se seria possível atribuir um papel condizente com a participação do Estado, já que era o financiador do filme *Pra Frente Brasil* (1982)?

Ainda, as escolhas do roteiro e as opções estéticas de Bruno Barreto que optou por creditar uma versão da história sem conflito com o Estado, abriram espaço internacional para o lançamento e o sucesso do seu filme, indicado ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro (1998). Essa produção vai adaptar o livro homônimo, escrita-depoimento do jornalista e ex-militante, Fernando Gabeira, sem querer confrontar opiniões distintas, vai conseguir evitar complicações com o Estado e com os produtores do filme. No entanto, vale ressaltar que ambos os filmes trazem o tema da Ditadura com forte qualidade estética, elenco e desenvoltura, despertando curiosidade no público e interesse em pesquisadores, sobre o tema e sobre os fatos que assombraram o Brasil nesse período da história recente.

Nos dias de hoje, com o distanciamento dos fatos, muitos relatos podem ter sido esquecidos e, principalmente, um dos papéis da produção cinematográfica é recuperar, divulgar e possibilitar que sejam guardados e revisitados esses acontecimentos da história recente brasileira.

Por fim, tanto pela morte de seus protagonistas quanto pelo distanciamento temporal, oportunamente observou-se que tal distância gerou maior liberdade para abordar esses temas e, recentemente, surgiram novas produções cinematográficas a partir de relatos históricos e documentos. Em especial, novas produções podem surgir e resgatar abordagens cada vez mais interessantes e representativas da Ditadura Militar.

## REFERÊNCIAS

ALMADA, Izaías. História: ficção, realidade e hipocrisia. In: ADUSP. Revista ADUSP. Associação dos Docentes da USP. Seção Sindical da ANDES - SN. São Paulo, n. 10, jun. 1997, p. 24-28. (Encarte especial)

AMANCIO, Tunico. Pacto cinema e Estado: os anos Embrafilme. In: PIERO GATTI, André (org.). *Embrafilme e o cinema brasileiro*. Coleção cadernos de pesquisa. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2008. p. 88 - 101.

ARAUJO, Denize Correa. *Imagens e Memórias das Ditaduras subjetividades est(ética)s*. Porto: UALG/UTP, 2015.

ARNS, Dom Paulo Evaristo (org.). *Brasil: nunca mais: as torturas*. vol. 1. Petrópolis: Vozes, 1985a.

\_\_\_\_\_. *Brasil: nunca mais: as torturas*. Petrópolis: Vozes, 1985b. v.2.

\_\_\_\_\_. *Brasil: nunca mais: as torturas*. Petrópolis: Vozes, 1985c. v.3.

AVELLAR, José Carlos. Embrafilme retira “Prá frente, Brasil” de Cannes. Jornal do Brasil. 13/04/1982. Disponível em: < <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0210142I010.pdf> > Acesso em: set. 2015.

BALLERINI, Franthiesco. *Cinema brasileiro no século 21: reflexões de cineastas, produtores*. São Paulo: Summus, 2012.

BARRETO, Bruno. Entrevista. In: *Revista ADUSP*. Seção sindical da ANDES - SN. n. 10, jun. 1997. São Paulo. p. 13-17. (Encarte especial)

BARRETO, Bruno. Depoimento (colhido em março de 2000 e revisto em janeiro de 2002). In: NAGIB, Lúcia. *O Cinema da Retomada*. Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 91-96.

BELOTUR. *Lugares de memória: repressão e resistência à ditadura militar de 1964*, em Belo Horizonte. Belo Horizonte: PBH, 2014.

BORGES, Danielle dos Santos. *A retomada do cinema brasileiro: uma análise da indústria cinematográfica nacional de 1995 a 2005*. Dissertação (doutorado). 107 f. Doutorado em Ciências da Comunicação da Universidade Autônoma de Barcelona. Barcelona, 2007.

BUTCHER, Pedro. *Cinema brasileiro hoje*. São Paulo: Publifolha. 2005.

CHAGAS, Carlos. *A guerra das estrelas (1964 - 1984): os bastidores das sucessões presidenciais*. Porto Alegre: LPM, 1985.

D'ARAUJO, Maria Celina; SOARES, Gláucio Ary Dillon; CASTRO, Celso (introd.; org.). *Os anos de chumbo: a memória militar sobre a repressão*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DOBERSTEIN, Juliano Martins. *As duas censuras do regime militar: o controle das diversões públicas e da imprensa entre 1964 e 1978*. Dissertação (mestrado), 2007. 210 f. UFRGS. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História. Porto Alegre: BR-RS, 2007.

GABEIRA, Fernando. *Entrevista de jornalista Fernando Gabeira*. Observatório da Imprensa. 22/10/2013. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=BfETO\\_ISQlk](https://www.youtube.com/watch?v=BfETO_ISQlk)> Acesso em: maio de 2015.

\_\_\_\_\_. *Fernando Gabeira ocupa o centro do Roda Viva*. Entrevista com Daniela Chiaretti. Programa Rodaviva, 14/01/2013. Disponível em: <<http://tvbrasil.ebc.com.br/observatorio/post/pgm-706-entrevista-com-o-jornalista-fernando-gabeira-22102013>> Acesso em maio de 2015.

\_\_\_\_\_. *O que é isso, companheiro?* Rio de Janeiro: CODECRI, 1979.

GASPARI, Elio. *As ilusões armadas: a ditadura envergonhada*. V.1. São Paulo: Companhia das Letras, 2002a.

\_\_\_\_\_. *As ilusões armadas: a ditadura escancarada*. V.2. São Paulo: Companhia das Letras, 2002b.

\_\_\_\_\_. *O sacerdote e o feiticeiro: a ditadura derrotada*. V. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GORENDER, Jacob. Golpe A violência do opressor. In: \_\_\_\_\_. *Combate nas trevas. A esquerda brasileira: das ilusões à luta armada*. São Paulo: Ática, 1987. p. 256-268.

\_\_\_\_\_. Golpe de mestre: sequestro do embaixador dos Estados Unidos. In: \_\_\_\_\_. *Combate nas trevas. A esquerda brasileira: das ilusões à luta armada*. São Paulo: Ática, 1987. p. 166-170.

GUEDES, Wallace Andrioli. Roberto Farias e a lógica do duplo-pensar no caso da censura ao filme Pra frente, Brasil. In: Topoi (Rio J.). Rio de Janeiro, v. 15, n. 28, p.187-208, Junho, 2014. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2237-101X2014000100187&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-101X2014000100187&lng=en&nrm=iso) > Acesso em Nov. de 2015.

KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. 2001. 429 f. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciencias Humanas. Campinas.

LEITE, Paulo Moreira. O que foi aquilo, companheiro? In: REIS FILHO, Daniel Aarão et al. *Versões e ficções: o seqüestro da história*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1997. p. 51-60.

LEME, Caroline Gomes. *Cinema e sociedade: sobre a ditadura militar no Brasil*. Dissertação (mestrado). 383 f. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, 2011.

LIMA, Indiara da Silva. *A construção de uma memória do regime militar: uma análise do filme “O que é isso companheiro?”* Dissertação. (Mestrado). 2012. 97 f. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Programa de Pós-Graduação em História Política e Bens Culturais. São Paulo, 2012.

MEDEIROS DA SILVA, Mário Augusto. *Os escritores da guerrilha urbana: literatura de testemunho, ambivalência e transição política (1977-1984)*. São Paulo: Annablume, 2008.

MONTEIRO, José Carlos. Nacional/popular: o gramsciano Roberto Farias. In: SILVA, Hadija Chalupe da; NETO, Simplicio (org.) *Os múltiplos lugares de Roberto Farias*. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2012. p. 50 - 63

NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de Novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias, literatura e política nos anos 70*. 1987. 256 f. Tese. (Doutorado) Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem. Programa de Pós-graduação da UNICAMP. Campinas, 1987.

PENAFRIA, Manuela. *Análise de filmes - conceitos e metodologia(s)*. In: VI Congresso SOPCOM, abr. 2009. p. 1-10.

PIERO GATTI, André. *Embrafilme e o cinema brasileiro*. Cadernos de pesquisa. v. 6. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007.

PINTO, Leonor Souza. O Cinema Brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988. In: CHAGAS, Cláudia Maria de Freitas et al. (orgs.). *Classificação indicativa no Brasil: desafios e perspectivas*. Brasília: SNJ, 2006. p. 87-105.

RAMOS, José Mario Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

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

RIDENTI, Marcelo. Que história é essa? In: REIS FILHO, Daniel Aarão et al. *Versões e ficções: o sequestro da história*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1997. p. 11-30.

\_\_\_\_\_. *As esquerdas em armas contra ditadura (1964-1974), uma bibliografia*. UNICAMP: Cadernos Arquivo Edgard Leuenroth. Campinas, v. 8, n. 14-15, 2001. p. 257-294.

\_\_\_\_\_. Intelectuais e artistas brasileiros nos anos 1960/70: “entre a pena e o fuzil”. In: *ArtCultura, Uberlândia*, v. 9, n. 14, p. 185-195, jan-jun. 2007.

SILVA, Hadija Chalupe da; NETO, Simplicio (org.). *Os múltiplos lugares de Roberto Farias*. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2012.

SOARES, Gláucio A. Dillon . O golpe de 64. In: D'ARAUJO, Maria Celina; SOARES, Gláucio A. Dillon (orgs.). *21 anos de regime militar. balanços e perspectivas*. Rio de Janeiro: FGV, 1994. p. 9-51.

TERNES, Andressa Saraiva. *Aspectos permissivos e restritivos da ação civil-militar com a inserção internacional do cinema brasileiro: a criação da Embrafilme e a atuação da censura de 1964 ao “Pra frente Brasil”*. 261 f. dissertação (mestrado). Instituto de Filosofia e Ciências. Programa de Pós-Graduação em Relações Internacionais, Porto Alegre, 2012.

TORRES DA SILVA, Cláudio. Entrevista por Hamilton Octávio de Souza. *In: ADUSP. Seção sindical da ANDES - SN. n. 10, jun. 1997, São Paulo. p. 2-12. (Encarte especial)*

WAIZBORT, Leopoldo. A trilogia do retorno de Fernando Gabeira. *In: Escritos Sete. Revista da Fundação Casa Rui Barbosa. Ano 7, n. 7, 2013. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero07/escritos%207\_02\_a%20trilogia%20do%20retorno.pdf> Acesso em: jun. 2015.*

WILLIAMSON, John. *Depois do consenso de Washington: uma agenda para reforma econômica na América Latina.* Texto apresentado em palestra. FAAP, São Paulo, 25 de agosto de 2003. Disponível em: <<http://www.iie.com/publications/papers/williamson0904-2.pdf>> Acesso em: dez. de 2015

XAVIER, Ismail. *Cinema Brasileiro Moderno.* São Paulo: Paz e Terra, 2001.

\_\_\_\_\_. *O discurso cinematográfico.* São Paulo: Paz e Terra, 2005.

**ANEXO:** fichas técnicas dos filmes

Ficha técnica do Filme: *Prá frente, Brasil*

Título	<i>Pra frente, Brasil</i>
Ano	1982
Direção	Roberto Farias
Roteiro	Roberto Farias (argumento Reginaldo Faria e Paulo Mendonça)
Elenco	Reginaldo Faria - Jofre Antônio Fagundes - Miguel Natália do Valle - Marta Elizabeth Savalla - Mariana Carlos Zara - Dr. Barreto Cláudio Marzo - Sarmento
Fotografia	Dib Lufti
Direção de arte	Tete Amarante
Trilha musical	Egberto Gismonti
Produção	Produções Cinematográficas R. Farias / Embrafilme
Produtor	Roberto Farias
Produtor executivo	Rogério Farias ..
Supervisão	Riva Farias
Montagem	Roberto Farias e Mauro Faria
Distribuidora	Embrafilme
Mídia	DVD (110 min) color

**Quadro 1:** levantamento do autor (CIFFONI, 2015)

Ficha técnica do Filme: *O que é isso, companheiro?*

Título	<i>O que é isso, Companheiro?</i>
Ano	1997
Direção	Bruno Barreto
Roteiro	Leopoldo Serran
Elenco	Pedro Cardoso - Paulo (Fernando Gabeira) Fernanda Torres - Maria (Vera Sílvia Magalhães) Alan Arkin - embaixador Charles Burke Elbrick Matheus Nachtergaele - Jonas (Virgílio Gomes da Silva) Luiz Fernando Guimarães - Marcão (Franklin Martins) Cláudia Abreu - Renée (Vera Sílvia Magalhães) Nelson Dantas - Toledo (Joaquim Câmara Ferreira) Caio Junqueira - Julio (Cid Benjamin) Marco Ricca - Henrique
Direção de arte	Marcos Flaksman
Trilha musical	Stewat Copeland
Produção	Lucy Barreto
Co-produção	Mary Ann Braubach
Produtor associado	Luciola Vilella e Adair Roberto Carneiro
CIA Produtora	Barreto Produções Cinematográficas, Filmes do Equador
Produtora	Sony Corporation, Columbia Pictures Televison, Trading Corporation
Montagem	Isabelle Rathery
Distribuidora	RioFilme / Miramax (EUA)
Mídia	DVD (105 min) color

**Quadro 2:** levantamento do autor (CIFFONI, 2015)

**APÊNDICE 1:** posição dos participantes na ação do sequestro do embaixador norte-americano

Posição dos participantes e carros na ação de sequestro do embaixador norte americano

	Nome	Localização	Veículo	Ação
1	João Lopes Salgado e Vera Sílvia (Marta)	Rua São Clemente com Rua Marques (no carro estacionado)	Volkswagen Bege, permanecer estacionado na esquina	Abrir passagem para o cadillac
2	José Sebastião Rios de Moura (baixinho)	Rua São Clemente (no largo dos Leões) esquina com Irajá parado na esquina	Sinalizar a aproximação do carro do embaixador	14h45min
3	Franklin, Cid e Virgílio	Virgílio ficou a pé na Rua Marques. Franklin e Virgílio ficam no carro.	Volkswagen Azul, estacionado na Rua Marques, manobrar na rua.	Manobrar na rua e evitar a passagem do carro do embaixador. Virgílio abordaria o carro do embaixador. Acompanhar o cadillac na retaguarda.
4	Claudio Torres, Paulo de Tarso e Manoel Cyriloo	Rua Marques	Volkswagen Vermelho, estacionado na Rua Marques (com Rua Humaitá), no lado oposto ao Volks Azul	Estreitar a rua e impedir a manobra do carro do embaixador. Depois da ação, o Volks foi abandonado na Rua Marques. Os três participantes abordariam o carro do embaixador.

**Quadro 3:** levantamento do autor (CIFFONI, 2015)

**APÊNDICE 2:** movimentação dos participantes na ação do sequestro do embaixador norte-americano

Movimentação dos participantes e carros na ação de sequestro do embaixador norte americano até o local do cativeiro

	Nome	Localização	Veículo	Ação
1	Embaixador Charles Burk Elbrick e o motorista Custódio Abel da Silva	Saída da casa Rua São Clemente, 388 em direção a embaixada Avenida Presidente Wilson, 147 - pela Rua Marques	Cadillac placas CD3	O motorista freia o carro e espera a manobra do Volks Azul. Os quatro participantes armados abordam o carro e dominam o motorista e o embaixador. Pela porta do motorista, entrou Claudio Torres, pela lateral direita, entrou Paulo de Tarso, seguido pelos outros dois nas portas dianteira e lateral esquerda. O <i>cadillac</i> conduzido por Claudio Torres tem cobertura na retaguarda pelo Volks Azul e depois ao voltar para a Rua marques, a frente segue o Volks Bege, dirigido por Sebastião Rios
2	Sergio Rubens de Araujo Torres	Rua Caio de Melo Franco, Jardim Botânico	Kombi Verde	Carro usado para o transbordo do embaixador. O <i>cadillac</i> chega ao local, Elbrick é colocado na Kombi, mas sofre um golpe na cabeça de Manoel Cyrilo. Sérgio vai embora a pé. O motorista acompanha a cena e é deixado dentro do <i>cadillac</i> que é abandonado
3	Toledo, Gabeira e Antonio Freitas Silva (Baiano)	Rua Barão de Petrópolis, 1026, Rio Comprido	Kombi Verde	Local do sequestro
4	Virgilio, Manoel Cyrilo, João Lopes e Franklin	Rua Barão de Petrópolis, 1026, Rio Comprido		

**Quadro 4:** levantamento do autor (CIFFONI, 2015)