

# Cinema, futebol e ditadura no Brasil

---

## Cinema, football and dictatorship in Brazil

Elcio Loureiro Cornelsen<sup>1</sup>

Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq – Nível 2

**RESUMO:** Nossa contribuição visa a refletir sobre a relação entre Cinema, Futebol e Ditadura no Brasil, a partir da análise dos filmes de ficção *Pra frente, Brasil!* (1981), de Roberto Farias e, respectivamente, *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006), de Cao Hamburger. Basicamente, enquanto o filme de Roberto Farias constrói uma imagem do recrudescimento da repressão e da luta armada, em que o futebol parece apenas emoldurá-la como uma espécie de “ópio do povo”, o filme de Cao Hamburger, rodado já no período pós-ditatorial, centra seu foco na construção do olhar infantil diante da Ditadura e da Copa do Mundo de 1970, de modo a oferecer uma perspectiva *sui generis* para o embate ideológico, num dos momentos mais críticos da história recente do país.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema e Futebol, Cinema e Ditadura, Futebol e Ditadura, *Pra frente, Brasil!*, *O ano em que meus pais saíram de férias*.

**ABSTRACT:** Our contribution aims to reflect on the relationship between cinema, football and Dictatorship in Brazil, based on the analysis of Roberto Farias' film *Pra frente, Brasil!* (1981; *Go Ahead, Brazil!*) and Cao Hamburgers film *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006; *The Year My Parents Went on Vacation*). Basically, while the film by Roberto Farias builds an image of the resurgence of repression and armed struggle, where football seems just frame it as a kind of “opium of the people”, the film by Cao Hamburger, already rotated in the post-dictatorship period, centers its focus on building the child look in the face of dictatorship and the 1970 World Cup, to offer a *sui generis* approach to the ideological struggle, one of the most moments critics of the country's recent history.

49

**KEYWORDS:** Cinema and Football, Cinema and Dictatorship, Football and Dictatorship, *Go Ahead, Brazil!*, *The Year My Parents Went on Vacation*.

## O Mundial de 70 no Cinema brasileiro: uma introdução

Quando nos ocupamos da relação entre esporte e política na história recente do Brasil, sem dúvida, a Copa do Mundo de Futebol realizada no México em 1970 ganha significado especial. Isso ocorre não apenas pelo fato de a Seleção Brasileira ter se sagrado tricampeã naquele Mundial, como também pelo contexto ditatorial em que o país era governado desde o golpe de 1964, e que, fatalmente, usou o significado cultural do futebol na sociedade brasileira para fins de propaganda e de legitimação do regime.

Desde então, imagens daquele contexto têm sido produzidas nos âmbitos da literatura e do cinema. Neste breve estudo, nossa atenção recai sobre a relação entre Cinema, Futebol e

---

<sup>1</sup> Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG – Faculdade de Letras, Departamento de Línguas Anglo-Germânicas – Belo Horizonte – MG – Brasil. CEP: 31270-901 – Email: cornelsen@letras.ufmg.br

Ditadura no Brasil, a partir da análise dos filmes de ficção *Pra frente, Brasil!* (1981), de Roberto Farias e, respectivamente, *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006), de Cao Hamburger.

Em termos gerais, enquanto o filme de Roberto Farias, rodado no início da década de 1980, constrói uma imagem do recrudescimento da repressão e da luta armada, em que o futebol parece apenas emoldurá-la como uma espécie de “ópio do povo”, o filme de Cao Hamburger, rodado já no período pós-ditatorial, centra seu foco na construção do olhar infantil diante da Ditadura e da Copa do Mundo de 1970, de modo a oferecer uma perspectiva *sui generis* para o embate ideológico, num dos momentos mais críticos da história recente do país.

### **A Copa de 1970 e a ditadura – instrumentalização e propaganda**

No contexto brasileiro, certamente, a Copa do Mundo de 1970, disputada no México, representa uma das principais instrumentalizações do esporte para fins de propaganda política. Não que isso não tenha ocorrido em períodos anteriores, sintomaticamente na Era Vargas, em que o esporte e o lazer integravam o plano de Governo no âmbito da educação, como bem ressalta o historiador Euclides de Freitas Couto na obra *Da ditadura à ditadura: uma história política do futebol brasileiro (1930-1978)* (2014). Podemos pensar ainda no contexto da Copa de 1950, disputada no Brasil, em que se buscou usar a imagem da seleção brasileira para fins eleitorais, pelo menos até a última partida, quando a seleção foi surpreendida pela celeste olímpica, que se sagrou campeã numa partida que entrou para a história do futebol mundial como “Maracanazo”.

50

Entretanto, o modo programático como o Governo ditatorial interferiu na preparação e no uso da imagem da seleção brasileira até então ainda não havia conhecido algo semelhante no contexto esportivo do país. A preocupação com o êxito da equipe brasileira fez com que houvesse uma intensificação nos trabalhos de preparação física. O chamado “Planejamento México” fora coordenado por Lamartine Pereira da Costa, capitão da Marinha e professor do Centro de Esportes da Marinha e membro da Comissão Desportiva das Forças Armadas (CDFA) (SALVADOR; SOARES, 2009, p. 29). Segundo os historiadores Marco Antonio Santoro Salvador e Antonio Jorge Gonçalves Soares, autores do livro *A memória da Copa de 1970* (2009), “o conhecimento acumulado na Escola de Educação Física do Exército (EsEFEx), sobre treinamento esportivo e tecnologias de adaptação à altitude, foram fundamentais nessa conquista e apontaram novas perspectivas para o futebol” (Salvador & Soares, 2009: 37). E como bem ressalta o sociólogo britânico David Goldblatt no livro *Futebol Nation: The Story of Brazil through Soccer* (2014), o então capitão do exército Claudio Coutinho assumiu o comando da equipe responsável pela preparação física da seleção brasileira, que contava também com Carlos Alberto Parreira que, assim como Claudio Coutinho, tinha formação da EsEFEx (GOLDBLATT, 2014, p. 137). Nesse sentido, o historiador Euclides de Freitas Couto afirma que “[o]s jogadores incumbidos de representar a pátria deveriam assumir um novo papel social: o de ‘soldado-jogador’ – disciplinado e militarizado” (COUTO, 2014, p. 140).

Para além dessa aparente “militarização” do esporte, comum em Estados ditatoriais, as intervenções governamentais não paravam por aí. O próprio técnico da seleção brasileira durante as eliminatórias para a Copa, João Saldanha, fora demitido de seu posto, segundo

consta, por ordem do General Médici, por questões políticas, uma vez que Saldanha era conhecido como simpatizante do Comunismo. Para o seu lugar foi indicado Mario Jorge Lobo Zagallo (GOLDBLATT, 2014, p. 137).

Todavia, a leitura *a posteriori* da conquista do Tricampeonato Mundial de Futebol pela seleção brasileira no México costuma negligenciar um aspecto: pelos êxitos nas copas de 1958 e 1962, já havia se consolidado o mito do “futebol-arte”, mito este que se fundamentava num suposto modo brasileiro de jogar futebol. Foi justamente isso que permitiu sua apropriação militarizada para fins de propaganda. Não fossem os resultados efetivos, o efeito propagandista poderia ter fracassado.

### ***Pra frente, Brasil!* – futebol como “ópio do povo” e instrumento da ditadura**

Roberto Farias foi diretor geral da Embrafilme no período de 1974 a 1979, fato que não impediu que, mesmo sob censura, o cineasta abordasse de maneira crítica em *Pra frente, Brasil!* a repressão política e o emprego de tortura durante os “Anos de Chumbo”, tendo por contexto o Brasil eufórico durante a Copa do Mundo de 1970. Rodado nos anos de 1980 e 1981, o filme tornou-se um marco da produção cinematográfica brasileira.

Como bem aponta o historiador Francisco Carlos Teixeira da Silva no ensaio “Futebol e política: *Pra frente Brasil!*” (2005), não obstante certa “abertura” política no início dos anos 1980, “o filme chegou a ser censurado, cortado e depois, enfim, liberado” (SILVA, 2005: 22). Segundo o historiador, os méritos do filme à época em que fora rodado seriam “a atenção especial de ocorrência de tortura no país” e o fato de que esse filme “funcionava quase como uma denúncia” (SILVA, 2005, p. 22).

51

Outro aspecto destacado por Francisco Carlos Teixeira da Silva em *Pra frente, Brasil!* diz respeito ao modo como o Governo ditatorial é retratado, à medida em que relativiza o protagonismo dos agentes militares frente à participação de civis no apoio à repressão e à tortura, demonstrando o quão complexo era o seu contexto sócio-político:

[...] A ditadura não surge como o resultado puro e simples da ação militar na política. Bem mais complexo que isso, o regime autoritário sintetiza interesses civis, empresariais, dominantes durante o “milagre brasileiro” e em perfeita conexão com os interesses americanos durante a Guerra Fria. (SILVA, 2005, p. 22)

Além disso, o historiador assevera: “O seu mérito – para além da questão fílmica – reside na sua originalidade e capacidade de criar uma agenda para o debate político numa época conturbada” (SILVA, 2005, p. 25). E destaca:

Pela primeira vez, a tortura, e a tortura de forma institucional, foi levada ao cinema e teve exposta toda a sua crueza. [...] A existência em si da tortura é o ponto fundamental, assim como rasgar esse véu que o sistema se recusou, durante longo tempo, a aceitar e dizer que era real. (SILVA, 2005, p. 30)

Em termos específicos, percebe-se que o futebol assume na narrativa fílmica uma função de emolduramento da trama. A linearidade temporal é produzida a partir de uma

marcação cronológica, iniciando-se pela estreia da seleção brasileira na Copa do México, em 03 de junho de 1970, num jogo contra a seleção da Tchecoslováquia. Além disso, a narrativa inicial conta também com a sincronização de áudio que reproduz a música de Miguel Gustavo, “Pra frente, Brasil!”, de forte apelo propagandista, que embalara a torcida brasileira naquele torneio.

Outro aspecto a se destacar em relação à narrativa fílmica é o emprego de elementos que emprestam caráter documental ao filme de Roberto Farias: imagem e áudio autênticos das partidas e dos noticiários. Logo de início o espectador é confrontado com esse modo de narrar, em que cenas históricas em preto e branco, exibidas pela TV e sincronizadas por áudio correspondente, se encarregam de produzir a ancoragem da ficção ao contexto histórico.

Primeiramente, o futebol surge no diálogo entre as personagens Jofre (Reginaldo Farias, irmão do cineasta) e Sarmiento (Claudio Marzo), durante um voo de São Paulo para o Rio de Janeiro. O que parecia apenas um diálogo entre desconhecidos, em tom de amenidades do momento, teria desdobramentos fatais: ao desembarcarem, Sarmiento e Jofre decidem tomar um mesmo taxi, que é interceptado por policiais integrantes da OBAN – “Operação Bandeirante” – levando à morte do taxista e de Sarmiento, e do sequestro de Jofre. O paralelo entre a repressão e o desenrolar da Copa é estabelecido, na medida em que evento esportivo e evento político possuem a mesma data: 03 de junho de 1970. Sem saber que Sarmiento estava sendo observado pelos agentes da repressão e sem conhecer sua verdadeira identidade, ao ser capturado, Jofre seria vítima de inúmeras sessões de tortura, que culminariam com o seu assassinato.

Sem saber de que seu irmão tinha sido preso e sequestrado por agentes da OBAN – Miguel (Antonio Fagundes) assiste ao jogo Brasil x Checoslováquia juntamente com outros colegas no escritório em que trabalha. A sequência fílmica é construída a partir de uma estrutura que engloba cenas de ruas vazias sincronizadas com o áudio da partida, o primeiro gol do Brasil assinalado por Rivelino, a imagem colorida de Pelé ao marcar mais um gol e, por fim, a cena do bar “Taberna do Barão” em que Miguel e seus colegas comemoram a primeira vitória brasileira no torneio. Nesse momento surge o diálogo sobre a demissão de João Saldanha do comando da seleção brasileira, que havia ocorrido poucos meses antes por intervenção da cúpula governamental, que decidiu substituí-lo por Zagallo. De certo modo, tal diálogo assume a função de atualizar para o espectador um fato ocorrido no âmbito do futebol, mas que tinha seu significado político. Sendo assim, logo de início, o futebol assume diversos sentidos na narrativa: ele surge como prática ou performance (as cenas dos jogos), como lazer (os torcedores e as festas decorrentes das vitórias), e como “paixão nacional”.

Ao longo do filme, esse expediente se torna recorrente. Um segundo exemplo seria a cena de tortura de Jofre, no dia da partida envolvendo as seleções do Brasil e do Peru, em 14 de junho de 1970. Tal cena é sincronizada com áudio da partida. Inclusive, os torturadores suspendem a sessão para assistirem ao jogo pela TV, deixando Jofre praticamente desfalecido em virtude dos choques e de toda a violência física sofrida. Ponto decisivo do filme, surge o monólogo da personagem Jofre, sincronizado com o áudio do jogo, em que este se questiona sobre o que está ocorrendo:

Direito! Que direito meu Deus? [...] Eu sempre fui neutro; apolítico, nunca fiz nada contra ninguém [...] Eu sou um homem comum; trabalho; tenho emprego, documentos, tenho mulher e filhos, pago imposto. Ninguém tem o direito de fazer isso comigo! E os meus direitos? Uma coisa dessas não se faz com ninguém... (apud SANTOS, 2007, p. 234)

Em sequência, há mais uma cena de bar, acompanhada pelo áudio e por imagens em cores da partida, que culminam com um gol de Jairzinho, estabelecendo o placar de 3 a 1. Em seguida, a cena do bar é retomada com o áudio sincronizado do jogo, que conheceria seu placar derradeiro: 4 a 2 para a seleção canarinho, momento em que Mariana (interpretada por Elisabeth Savalla) e outro militante da luta armada encontram Miguel, seu ex-namorado. Portanto, podemos falar de uma “onipresença” do futebol ao longo do filme, além do próprio “emolduramento”.

Aliás, como bem aponta o historiador Julio Ricardo Quevedo dos Santos no ensaio “*Pra frente Brasil: o fato fílmico de triste memória*”, podemos ler os objetos que compõem a cena como índices da associação entre futebol e “milagre econômico”: o fato de as pessoas acompanharem os jogos da seleção ao vivo, pela TV, mais especificamente “num aparelho de televisão portátil em preto e branco, um dos ícones do crescimento econômico e da modernidade no Brasil, em 1970 (SANTOS, 2007, p. 229).

Com relação à cena do monólogo de Jofre, o historiador Francisco Carlos Teixeira da Silva identifica uma crítica “tanto em relação ao regime quanto aos militantes armados de oposição, ao escolher como herói um homem comum, pego por equívoco nas malhas do embate entre duas forças” (SILVA, 2005, p. 22). Desse modo, ambas as forças políticas são apresentadas ao espectador como estranhas aos “brasileiros comuns” – “o autoritarismo de direita e o revolucionarismo de esquerda”, numa espécie de “um grito, um basta, contra os extremismos” (SILVA, 2005, p. 22-23). Neste sentido, constrói-se um discurso de vitimização do povo brasileiro, ao defender “a tese de que o homem comum, que não se interessa pela política, acaba por se converter em vítima dos radicais de direita e de esquerda” (SILVA, 2005, p. 24). Assim, o filme reforça através da personagem Jofre o mito do brasileiro como “homem cordial”, em que “o torturador e o guerrilheiro aparecem como antípodas do ser brasileiro” (SILVA, 2005, p. 26).

Entretanto, corroborando a interpretação proposta por Francisco Carlos Teixeira da Silva, não há como negar certa visão maniqueísta quanto à constituição das forças em conflito: “Os atores políticos em presença eram de natureza muito mais diversificada do que aquele que o filme oferece. [...] Havia os grupos que recusavam claramente a luta armada e os grupos que a defendiam” (SILVA, 2005, p. 25). E esse caráter de construto maniqueísta das forças em conflito se releva no modo como repressão e tortura são apresentadas no filme, como bem aponta o historiador Claudio Batalha no ensaio “*Pra frente Brasil: retorno do cinema político*”: “os aspectos mais violentos da repressão e da tortura são resultado da ação de ‘grupos descontrolados’, sem participação direta da hierarquia militar” (BATALHA, 2001, p. 138-139). E para Batalha, esse seria o demérito do filme de Roberto Farias, pois seria

[...] uma tentativa de minimizar as responsabilidades do regime pelos desmandos do aparato repressivo, incorporando o discurso oficial que [...] atribuía a grupos e elementos descontrolados a responsabilidade dos seqüestros políticos e das mortes sob tortura. [...] (BATALHA, 2001, p. 139)

Portanto, o modo recorrente como o futebol é integrado à narrativa fílmica se orienta pelo recurso de sincronização de materiais de arquivo referentes à cobertura jornalística e televisiva daquela Copa. Mais um exemplo disso é a sincronização de áudio da partida contra a seleção do Uruguai, que acompanha a cena em que um homem é baleado, e em que ocorre uma batida policial, estabelecendo, assim, um paralelo entre futebol (euforia) e repressão (disforia).

Nas cenas finais de *Pra frente, Brasil!*, os guerrilheiros, companheiros de Mariana no movimento de luta armada, ouvem rádio, em que figuram notícias sobre o futebol e sobre ações do Governo contra o “terrorismo”. É chegado o grande dia da final da Copa, em que o ápice do esporte e da repressão parece se entrelaçar. Na sequência final Mariana e seus companheiros são mortos ao tentarem fugir de uma barreira policial. A cena é acompanhada inicialmente pelo áudio do jogo envolvendo as seleções do Brasil e da Itália, e há em seguida a montagem de imagens dos gols de Gérson e de Carlos Alberto, e, por fim, este último levantando a taça Jules Rimet.

Por fim, devemos ressaltar que, como bem aponta Santos, “[o] filme contrapõe-se a uma das maiores campanhas publicitárias de massa de propagação da ideologia dos governos militares, expressa na letra da música ‘Pra frente Brasil’, de Miguel Gustavo” (2007, p. 239-240). Se por um lado, há a imagem eufórica da apoteótica entrega da taça ao capitão da seleção, esta não está descolada de toda a repressão, a tortura e os conflitos armados. O próprio título do filme assume um sentido irônico.

Em tom crítico, o historiador Francisco Carlos Teixeira da Silva considera que o filme de Roberto Farias cometeu “uma grande injustiça com o futebol” (SILVA, 2005, p. 28) ao se pautar pela tese do “ópio do povo”, por considerar que “[a]s ditaduras, todas as ditaduras, sempre utilizaram elementos de aglutinação nacional” (SILVA, 2005, p. 28).

54

Entretanto, discordamos do historiador ao afirmar que “o futebol foi muito pouco manipulado”, valendo-se para isso da premissa de que “[o] futebol se manteve muito mais incólume a essa manipulação do que qualquer outro elemento da cultura brasileira” (SILVA, 2005, p. 29), negando a tese do futebol como “ópio do povo”:

O que aconteceu na Copa do Mundo de 1970 não foi a colocação do futebol como véu, como ópio ou opacidade da dominação. Na verdade, foi a ditadura que ‘colou’ na Copa do Mundo. [...] a ditadura conseguiu penetrar e ‘colar-se’ na vitória, que foi de todo mundo, e se utilizou disso. [...] (SILVA, 2005, p. 29)

A dimensão da intervenção governamental, seja no âmbito da preparação da seleção brasileira, seja no âmbito da propaganda, revela justamente o contrário. Isto não significa, entretanto, que o futebol deva ser, necessariamente, interpretado como um fenômeno alienante. O futebol, como bem ressalta o sociólogo Roberto DaMatta, é aquilo que dele fazemos.

### ***O ano em que meus pais saíram de férias – o olhar infantil que relê o futebol e a ditadura***

O filme *O ano em que meus pais saíram de férias* apresenta um aspecto singular: sua construção narrativa é associada ao ponto de vista de seu protagonista, Mauro, de 12 anos de

idade, em que não só o futebol, mas, sobretudo, os impasses e dilemas dos adultos são vistos através do olhar inocente. Baseada em considerações de Tzvi Tal, e tomando exemplos do cinema contemporâneo, entre outros, os filmes *A língua das mariposas* (1999), *O labirinto do Fauno* (2006), *A culpa é do Fidel* (2006), *Kamchatka* (2002) e *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006), Tânia Sarmiento-Pantoja (2010, p. 1901) ressalta que

[...] a infância e a adolescência ... têm sido frequentemente utilizadas como alegorias que refletem processos da identidade nacional. Assim, não são os adultos os agentes a revelar determinadas condições ou versões dos conflitos sociais que desencadeiam situações violentas, mas as crianças. [...]

Devemos considerar, pois, esse olhar infantil como possibilidade de construção de uma instância narrativa que “desprograme” certas imagens já cristalizadas a partir do olhar dos adultos sobre a ditadura e o próprio futebol.

“Anos 70, com suas crises e repressão política, vistas pelos olhos de um menino que joga de goleiro em seu timinho” (ORICCHIO, 2006, p. 471): com essa frase, o crítico de cinema Luiz Zanin Oricchio indicou um filme do cineasta Cao Hamburger, que se chamaria “Goleiro”, e que se encontraria “em produção” naquele ano de 2006, em que Zanin publicou o livro *Fome de bola: cinema e futebol no Brasil* (São Paulo: Imprensa Oficial, 2006), um dos principais estudos sobre o tema, já publicados no país.

Como já sabemos, aquele filme “em produção” ganharia muito mais corpo do que aquele presente na breve sinopse apresentada por Luiz Zanin Oricchio, e também um título: *O ano em que meus pais saíram de férias*. Sem dúvida, a fascinação pela posição de goleiro aludida na breve sinopse permaneceu no filme e, de certo modo, tornou-se um de seus elementos estruturantes. Na introdução ao roteiro, o próprio Cao Hamburger mencionou a fonte de inspiração, quando se encontrava trabalhando em Londres, em 2001: “Foi quando li o livro *Minha Vida de Goleiro*, de Luiz Schwartz, que me deu muita inspiração. Cheguei até a pensar em escrever o roteiro baseado no livro” (HAMBURGER, 2008, p. 11). Visto de maneira correta por Christiane Riera, que colaborou para o filme nos trabalhos de dramaturgia, a figura do goleiro estaria associada à espera: “Esperar no gol, esperar os pais, esperar pela vitória do Brasil” (RIERA, 2008, p. 18). O fascínio pela posição de goleiro é alimentado também pela personagem Edgar, jovem negro, namorado da bela Irene, que atuava como goleiro pela equipe de futebol de várzea formada por judeus do bairro do Bom Retiro. Após presenciar uma grande atuação de Edgar, que chegou a defender até pênalti contra a equipe de italianos do bairro, Mauro, em voz *Off*, revela: “E de repente, eu descobri o que eu queria ser. Eu queria ser negro e voador” (GASPERIN, 2008, p. 151). Logo no início do filme, numa cena em que Mauro joga futebol de botão, pouco antes de a família deixar a casa, ouvimos sua voz em *Off*: “Meu pai diz que no futebol todo mundo pode falhar, menos o goleiro. Eles são jogadores diferentes, que passam a vida ali, sozinhos, esperando o pior.” E, mais tarde, na pelada com os garotos do bairro, num terreno baldio, em que também não faltava uma garota boa de bola, Hanna, Mauro não hesita em atuar no gol, usando luvas de frio improvisadas de seu avô. Mais uma vez, em voz *Off*, Mauro reflete sobre a posição “ingrata” do goleiro: “Atacar é fácil... Difícil é ficar se defendendo o tempo todo... Ali onde a grama não cresce... [...] Ser goleiro não é fácil... Tem que ficar ligado no jogo o tempo todo. Se vacilar... a jogada que ele mais espera acontece na hora que ele menos espera” (GASPERIN, 2008, p. 155-158). Não é por acaso que o escritor uruguaio Eduardo Galeano

afirma que o goleiro “poderia muito bem ser chamado de mártir, vítima, saco de pancadas, eterno penitente ou favorito das bofetadas” (2010, p. 12). E pouco antes do final do filme ouvimos novamente a voz *Off* de Mauro: “Meu pai diz que no futebol, todo mundo pode falhar, menos o goleiro. Será que ele imaginava que eu iria virar goleiro? Ou será que ele já sabia?” Ao avaliar corretamente o sentido do goleiro no filme *O ano em que meus pais saíram de férias*, Tânia Sarmiento-Pantoja (2010, p. 1904) afirma que Mauro

[...] deve se tornar goleiro, a peça que no jogo de futebol nunca pode cometer uma falha. Defensor por excelência, a função do goleiro é impedir a realização do gol, o que significa em primeira instância a vitória e a sobrevivência do time. Defender bem o gol vale, portanto, como aprendizado sobre aprender a se defender e assim a sobreviver ao ataque, seja de que natureza for e ainda que o time se reduza a apenas um indivíduo: o próprio menino.

É importante salientar também que seu universo de brincadeiras e diversões se resume ao futebol: quando deixa Belo Horizonte, Mauro leva os jogos de botão, incompletos por sinal, pois na pressa acabou esquecendo justamente os goleiros, mas trouxe também a bola e o álbum de figurinhas da Copa.

Um dos aspectos que merecem destaque no filme de Cao Hamburger diz respeito ao modo como o cineasta trabalha com o tema do futebol relacionado à política. Ao invés da já desgastada visão do “futebol, ópio do povo”, reinante em vários segmentos da intelectualidade brasileira na década de 1970, o cineasta investe num outro tipo de olhar, o de um garoto de 12 anos, ao mesmo tempo curioso e ingênuo, como que a descobrir novos mundos – por exemplo, o bairro do Bom Retiro em São Paulo, com seus imigrantes – e a si próprio. Aliás, como ressalta Luiz Zanin Oricchio (2006, p. 146),

[e]ntre a esquerda, que havia percebido o risco da utilização ideológica do futebol pelo regime, criou-se a ilusão de que seria possível fazer as pessoas torcerem contra a seleção. Era uma esperança que só poderia surgir na cabeça de quem não levava em conta a importância do futebol no imaginário do brasileiro – mesmo que esse brasileiro fosse politizado, consciente, de esquerda e contrário ao governo. [...]

Consideramos que Cao Hamburger evitou, justamente, construir uma imagem que reforçasse esse aspecto, o qual, aliás, havia sido explorado no filme *Pra frente, Brasil!*. De maneira correta, o historiador Francisco Carlos Teixeira da Silva salienta que, no filme de Roberto Farias, “[s]em dúvida, sua colocação como quadro, o *framework* do filme, de certa forma representa uma imensa injustiça com o futebol, porque, se não fosse ele uma forma de propor uma abordagem nacionalista e mesmo patrioteira (e isso foi feito, claro que foi feito), seria qualquer outro elemento da cultura de massas contemporânea” (SILVA, 2005, p. 28). Ao contrário, no filme *O ano em que meus pais saíram de férias*, o próprio militante político, o estudante Ítalo, descendente de italianos, prega aos companheiros no Centro Acadêmico da Faculdade de Odontologia que torçam pela Checoslováquia na partida contra o Brasil, o que significaria “uma vitória socialista” (GASPERIN, 2008, p. 125), mas acaba por aderir à euforia do grupo a cada vitória da seleção canarinho.

É importante ressaltar também a constituição do olhar do protagonista em relação ao contexto político. De acordo com Christiane Riera (2008, p. 17),



[o]s anos ‘de chumbo’ da ditadura são mostrados pela contramão de nossa expectativa: através do olhar de um menino que sofre com o distanciamento de seus pais, ao mesmo tempo em que se angustia com sua entrada numa nova comunidade e com a participação do Brasil na Copa do Mundo. [...]

A repressão política se faz presente em diversos momentos do filme, e foi um dos motivos que levaram o cineasta a abordar esse tema cinematograficamente, pois seus pais, Ernst e Amélia Hamburger, um casal de físicos e professores da USP, foram feitos prisioneiros da ditadura militar quando Cao tinha 8 anos de idade (SOARES, 2006, p. 38). Logo no início do filme, sem grandes explicações, os pais de Mauro – Miriam e Daniel Stein – arrumam as malas e têm de deixar às pressas a casa em que moravam, na cidade de Belo Horizonte. Na estrada a caminho de São Paulo, alcançam e ultrapassam um caminhão do Exército, com um contingente de soldados fortemente armados, ao olhar do filho que aponta e exclama: “Olha!” (GASPERIN, 2008, p. 33). Enquanto os pais estão tensos, ao ultrapassarem o veículo, Mauro se volta para trás e faz gestos como se atirasse pelo vidro retrovisor contra o caminhão.

Nota-se também que Cao Hamburger evita cenas de violência explícita, que aparecem em outros filmes sobre a repressão durante a ditadura, rodados nas últimas duas décadas, como é o caso de *O que é isso, companheiro* (1997), de Bruno Barreto e *Batismo de sangue* (2006), de Helvécio Ratton. Ao longo do filme, há uma cena de violência que recebe maior destaque, sem, no entanto, cair no abjeto: a invasão da faculdade e o ataque de policiais militares e civis contra estudantes, levando-os à prisão. Inclusive, a cena recebe um tratamento estético especial. Durante a festa do Bar Mitzva de Caco, um dos garotos da turma, as crianças dançam Iê-Iê-Iê ao som de Roberto Carlos, “Eu sou terrível”, e numa montagem paralela vemos, em plano detalhe, patas de cavalos trotando no asfalto. A cavalaria é captada indiretamente pela câmera como reflexo numa calota de roda de um veículo estacionado. Mauro percebe a movimentação, corre para a rua e presencia a prisão dos estudantes na entrada do prédio da Faculdade de Odontologia efetuada por policiais civis, enquanto os cavalarianos da Polícia Militar investem contra a multidão de curiosos, até que Edgar tira Mauro dali. Essa cena é de suma importância no filme, pois marca o momento em que Mauro se depara, abertamente, com a repressão, numa cena esteticamente composta quase como noticiário.

57

Todavia, isso não significa que no filme *O ano em que meus pais saíram de férias* a violência seja atenuada, pois, na maioria das vezes, surge como marca ou ausência: a mãe deitada na cama, alquebrada pelas sessões de tortura e pelas más condições do cárcere, que mal tem forças para abraçar o filho ao revê-lo; o apartamento de Belo Horizonte, o qual Shlomo, que acolhe Mauro após a morte de seu avô e do sumiço dos pais, encontra revirado e destruído; o próprio desaparecimento do pai é um índice de violência pela ausência.

Uma cena decisiva para o filme é quando Mauro está jogando bola com a turma num campinho, assumindo a posição de goleiro. Ouvimos a voz *Off* de Mauro: “o goleiro não pode sair da área”. Logo depois, Mauro se distrai ao ver passar um fusca azul, como o de seu pai, abandona a meta e corre para tentar alcançar o veículo. O time adversário marca um gol. A cena é montada com o áudio de uma música melancólica, e notamos pelos gestos da boca de Mauro que o garoto parece gritar a palavra “pai” enquanto corre atrás do fusca; ao alcançar o veículo, Mauro vê uma criança com traços asiáticos no banco de trás e entende que não são

seus pais que estariam “de volta”, como prometido. O mesmo ocorre mais tarde: Mauro e toda a turma assistem à partida final pela TV no bar do pai de Irene. Quando a Itália marca o gol de empate, Hanna vê Shlomo passar diante do bar dentro de um táxi; bem no momento em que a seleção brasileira marca o segundo gol, Mauro segue a pé para casa. Essas atitudes do garoto não têm nada de gratuito. Se o futebol exerce seu fascínio sobre ele, não supera o sentimento de ausência deixado pelos entes queridos desaparecidos.

### ***Pra frente, Brasil!* e *O ano em que meus pais saíram de férias* – considerações finais**

Por fim, cada um ao seu modo, os cineastas investem em determinadas estratégias narrativas para mostrarem momentos específicos e delicados do passado recente do país, obtendo resultados diversos: enquanto o filme de Roberto Farias trabalha com a noção supostamente alienante do futebol como “ópio do povo”, o filme de Cao Hamburger se vale do olhar infantil para demonstrar que não há qualquer possibilidade de “redenção” de uma suposta identidade nacional homogênea. Como bem aponta Marcelino Rodrigues da Silva (2011, p. 6), “[d]o ponto de vista político, podemos dizer, ele rompe metonimicamente a metáfora da nação, revelando as fissuras da comunidade nacional e se contrapondo ao discurso pedagógico da coesão social”. Podemos identificar algo semelhante em *Pra frente, Brasil!*, pois a família de Jofre, em certa medida, também é dilacerada.

Por sua vez, a cena de *O ano em que meus pais saíram de férias* que exhibe as imagens documentais em preto e branco após o apito final da partida Brasil x Itália no Estádio Asteca de 1970, vencida pela seleção canarinho pelo placar de 4 x 1, com a invasão de campo e com a posterior entrega da taça Jules Rimet ao capitão Carlos Alberto, bem como com as imagens de comemoração nas ruas, é sincronizada com o áudio de uma música melancólica, a mesma que havia sido montada na cena em que Mauro corria atrás do fusca azul. Tal montagem provoca uma disforia, um descompasso entre a comemoração do Tricampeonato e o fato de que Mauro se torna exilado político, juntamente com sua mãe, e sem o pai, desaparecido nos porões da ditadura militar. De maneira grandiosa, ao final do filme, Cao Hamburger apresenta uma imagem do futebol descolada do seu jingle “Noventa milhões em ação / Pra frente Brasil do meu coração...”, presente ao final do filme de Roberto Farias, redimindo-a no presente, para pensarmos com Benjamin. Mas, em ambos os filmes, não há possibilidade de conciliação em torno da nação. O que resta é, por um lado, o assassinato de “um brasileiro comum” e, por outro, um pai atrasado, mas tão atrasado, que nunca volta, numa autêntica ferida aberta na sociedade brasileira ainda em nossos dias.

58

### **Referências**

BATALHA, Cláudio H. M. ‘Pra frente Brasil’: o retorno do cinema político. In: SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge (org.). *A História vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 135-147.

COUTO, Euclides de Freitas. *Da ditadura à ditadura: uma história política do futebol brasileiro (1930-1978)*. Niterói, RJ: Editora da UFF, 2014.

GALEANO, Eduardo. *Futebol ao sol e à sombra*. Trad. Eric Nepomuceno e Maria do Carmo Brito. Ed. atualizada, Porto Alegre: L&PM, 2010.

GALPERIN, Cláudio (et al.). *O ano em que meus pais saíram de férias*. Roteiro. Coleção Aplauso, São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

GOLDBLATT, David. *Futebol Nation: The Story of Brazil Through Soccer*. New York: Perseus Books, 2014.

HAMBURGER, Cao. Introdução. In: GALPERIN, Cláudio (et al.). *O ano em que meus pais saíram de férias*. Roteiro. Coleção Aplauso, São Paulo: Imprensa Oficial, 2008, p. 11-15.

MELO, Victor Andrade de; ALVITO, Marcos (org.). *Futebol por todo o mundo: diálogos com o cinema*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2006.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Fome de bola: cinema e futebol no Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

RIERA, Christiane. Um ano incomum. Introduzindo o roteiro. In: GALPERIN, Cláudio (et al.). *O ano em que meus pais saíram de férias*. Roteiro. Coleção Aplauso, São Paulo: Imprensa Oficial, 2008, p. 17-22.

SALVADOR, Marco Antonio Santoro; SOARES, Antonio Jorge Gonçalves. *A memória da Copa de 1970*. Campinas, SP: Autores Associados, 2009.

SANTOS, Julio Ricardo Quevedo dos. 'Pra frente Brasil': o fato filmico de triste memória. In: FERREIRA, Alexandre Maccari (et al.) (org.). *Uma história a cada filme: ciclos de cinema histórico*. v. 2, Santa Maria-RS: Pacos-UFSM, 2007, p. 225-246.

SARMENTO-PANTOJA, Tânia. O olhar da infância em narrativas pós-ditatoriais na América Latina. In: REIS, Lívia (org.). *Anais da JALLA BRASIL 2010 – IX. Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana*. Niterói-RJ, 2010, p. 1900-1906.

59

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Futebol e Política: 'Pra frente Brasil'. In: MELO, Victor Andrade de; PERES, Fabio de Faria (org.). *O esporte vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Ed. SENAC Nacional, 2005, p. 21-30.

SILVA, Marcelino Rodrigues da. Futebol e Cinema. *Estado de Minas*. Caderno Pensar, 26 de março de 2011, p. 6.

SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge (org.). *A História vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SOARES, Sandra. O ano em que Cao Hamburger emocionou São Paulo. *VEJA SP*, 22 de novembro de 2006, p. 37-44.

### **Filmografia**

FARIAS, Roberto. *Pra frente, Brasil!* Brasil, cor, 1982.

HAMBURGER, Cao. *O ano em que meus pais saíram de férias*. Brasil, cor, 2006.

*Recebido em 20 de maio de 2015  
Aprovado em 20 de junho de 2015*