
História, Cinema e Censura: Silenciamentos e resistência em *Pra frente Brasil*, de Roberto Farias.

Antônio Reis Junior¹
Caio Túlio Padula Lamas²

Resumo: Partindo de considerações sobre a atuação da Censura Federal no contexto de redemocratização e distensão política, analisamos alguns documentos do processo de censura do filme *Pra Frente Brasil*, de Roberto Farias, com o objetivo de entender os motivos pelos quais a obra foi liberada após um período de interdição. Concluímos que isso se deu, entre outros motivos, pela atuação da imprensa a favor da liberação da obra, reconfigurando a sua posição nas relações de poder do período e aprofundando contradições internas ao próprio órgão.

Palavras-chave: censura; cinema brasileiro; redemocratização; ditadura militar; imprensa.

Abstract: Starting from considerations about the performance of Federal Censorship in the context of redemocratization and political distention, we analyze some documents of the process in Censorship of *Pra Frente Brazil*, a film directed by Roberto Farias, aiming to understand the reasons why the work was released after a period interdiction. We conclude that this occurred, among other reasons, by the action of the press for the release of the work, reconfiguring its position in the power relations of the period and deepening internal contradictions in the organ itself.

Keywords: censorship; Brazilian cinema; redemocratization; military dictatorship; press.

Plano conjunto. No campo, vemos dois policiais e dois civis entrando em um escritório de uma delegacia no Rio de Janeiro. Um dos policiais senta-se em frente a uma máquina de escrever e começa a datilografar:

Policial: Escreve aí: Dona Marta da Fonseca e o senhor...

Miguel: Miguel Godoy da Fonseca...

¹ Pós-doutor em Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Historiador e professor do Centro Universitário Fundação Santo André.

² Mestre com menção honrosa em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e cineasta.

Policial: Miguel Godoy da Fonseca compareceram a esta DP atendendo à intimação feita a seu marido Jofre Godoy da Fonseca, ponto. Declarou a dona Marta desconhecer o paradeiro de seu marido.

O sequestro do personagem Jofre, apontado nos diálogos acima, é o ponto de partida do *thriller* político *Pra Frente Brasil*, produzido em 1982, durante o mandato do General João Batista Figueiredo na presidência da república (1979-1985), período consagrado pela historiografia como de redemocratização ou distensão política, antes da retomada do poder executivo pelos civis após o golpe de estado de 1964. O filme, dirigido pelo ex-diretor da Embrafilme Roberto Farias, trata do sequestro e tortura de Jofre Godoy da Fonseca (Reginaldo Farias), homem autodenominado apolítico e pertencente à classe média, durante a copa do mundo de 1970, na qual o Brasil foi consagrado campeão mundial.

Jofre foi raptado por uma organização de extrema direita, comandada pelo doutor Barreto (Carlos Zara), por estar por um acaso no mesmo táxi que Sarmiento (Cláudio Marzo), indivíduo considerado “subversivo” e ligado a organizações da esquerda armada. Seu desaparecimento é o ponto de partida para a busca de Marta da Fonseca (Natália do Valle) e Miguel Godoy da Fonseca (Antonio Fagundes), esposa e irmão respectivamente. Em meio à busca, deparam-se com a indiferença dos amigos e a truculência da polícia, em um ambiente de marcante tensão social.

Ao mesmo tempo, a copa do mundo aparece como um contraponto, capaz de unir vários extratos das sociedades, dos torturadores aos integrantes da classe média, que interrompem suas atividades para assistir aos jogos. Evento que é, por sua vez, transmitido pela televisão e pelo rádio, mídias presentes ao longo de toda a narrativa inclusive pela recorrência das notícias de cunho político que são a todo instante inseridas na banda sonora.

Seguindo a estética proposta em outras obras de Roberto Farias (*Assalto ao Trem Pagador*, 1962; *Toda Donzela Tem um Pai que é uma Fera*, 1966; *Roberto Carlos a 300 Quilômetros por Hora*, 1971), diretor sempre sensível a um cinema nos moldes industriais e de gêneros definidos, *Pra Frente Brasil* apresenta uma trama relativamente simples, com personagens de objetivos

claros e um perfil psicológico bem delineado. Marta é uma mulher em condição frágil, abalada com o desaparecimento do marido e colocada sob suspeita pela polícia por suposto envolvimento de Jofre com a luta armada; Miguel é outro homem dito apolítico, pertencente à classe média, espécie de duplo de seu irmão. Conforme a trama avança ele vai ocupando o papel de protagonista, fazendo par romântico com a revolucionária Mariana (Elizabeth Savalla), cujo conflito amoroso reside nas diferenças ideológicas entre ela, uma integrante da luta armada, e seu parceiro. Em contraposição a todos esses figura o torturador doutor Barreto, homem impiedoso e obsessivo na busca de informações, submetendo suas vítimas às torturas mais violentas possíveis, em notória semelhança a Sérgio Paranhos Fleury, ícone do arbítrio, do sadismo e da violência institucionalizada que vitimou milhares de indivíduos, militantes de esquerda e cidadãos comuns nas dependências dos órgãos de repressão.

Dessa forma, a maioria dos personagens tem uma posição fixa na trama, em uma divisão que estabelece, grosso modo, a luta armada de um lado, e os torturadores de outro, juntamente com os empresários que os financiam. Entre esses dois polos encontram-se tanto os cidadãos médios apolíticos como os policiais truculentos e omissos. Os empresários são representados por doutor Geraldo (Paulo Porto), o chefe de Jofre e Miguel, que ao recusar ajuda a Miguel a respeito do desaparecimento de seu irmão acaba demitindo-o, e após um tempo assumindo que, contra a sua vontade, colabora com os grupos de extermínio. Há aqui uma alegoria evocando Henning Boilesen³, presidente do Grupo Ultra, que controlava a Ultragás no início da década de 1970 e financiava a Operação Bandeirantes (OBAN)⁴, coordenada por militares que formularam e

³ Ver documentário de longa metragem de Chaim Litewsky *Cidadão Boilesen* (2009) que, além de uma reconstituição biográfica do dinamarquês radicado no Brasil Henning Albert Boilesen, investiga sua intensa cooperação com os órgãos de repressão e seu assassinato por integrantes da Vanguarda Popular Revolucionário (VPR) em abril de 1971. Entre outras empresas que financiavam a repressão aparecem a Ford, a GM, o Grupo Folha, o Grupo Objetivo, a empreiteira Camargo Corrêa, que o faziam por iniciativa própria ou sob pressão do Estado.

⁴ A OBAN foi criada pelas Forças Armadas em 1969, após o AI-5, e vinculada ao DOI-CODI, que teve o oficial do exército Carlos Brilhante Ulstra como coordenador. Neste ano de 2014, o militar aposentado foi o primeiro a ser reconhecido pelo Estado como

levaram a cabo estratégia de eliminação de dissidentes através do sequestro e do assassinato.

Em meio a esse universo de personagens demarcados, Miguel é o único que se desloca na trama: sem perspectivas de ajuda por parte dos amigos, da polícia e dos colegas de trabalho, passa a colaborar com a luta armada junto com Mariana, planejando atentados, pressionando figuras estratégicas para obter informações e se aprofundando cada vez mais na rede que está ao redor da tortura e assassinato de seu irmão.

Ao final, Miguel, Marta e Mariana se refugiam em uma casa de campo. Ao tentarem fugir, deparam-se com o grupo de torturadores, e acabam assassinando doutor Barreto, ao mesmo tempo que um dos companheiros de Mariana também é baleado e morto. Na fuga, Marta e Mariana vão em carros diferentes, a primeira na tentativa de deixar o país, a segunda escapando da polícia, até o instante em que é baleada e morta. Assim, dos grupos estabelecidos ao longo do enredo, representados por personagens em clara chave alegórica, restam apenas a polícia e os cidadãos médios, enquanto os restantes são assassinados, levando a crer que a violência de seus atos não acarretou nada a não ser mortes, desentendimentos e um clima de tensão sem volta, muito distante do desempenho celebrado da seleção brasileira emoldurado pela tela das televisões.

Em meio a perseguições de carro, sessões de interrogatório, trocas de tiro e pares românticos separados pelo combate à luta armada, *Pra Frente Brasil* coloca no eixo central de sua trama policial a tortura de presos políticos (embora Jofre seja um cidadão comum), sugerindo que qualquer cidadão brasileiro, independente de seu grau de envolvimento político, poderia ser vítima da repressão. Assim, marca uma conjuntura política que fez pairar sobre toda a sociedade a suspeita de “subversão”. Torna-se inaugural ao projetar publicamente e de forma abrangente a imagem da tortura no contexto ditatorial brasileiro, muito embora não tenha sido o primeiro filme a retratar esse tema,

torturador e é alvo de minuciosa investigação pelos membros da Comissão Nacional da Verdade.

como veremos adiante. Há que se notar, por fim, que o longa-metragem não apresenta uma menção sequer ao exército, tornando-o figura neutra e ausente na diegese. Trataremos deste aspecto mais amplamente no artigo.

Pra Frente Brasil nos chamou particular atenção e nos levantou a suspeita de que seu processo censório poderia atestar um certo relaxamento da Censura Federal⁵, uma vez que, segundo Simões (1999), ele teria sido interdito em um primeiro momento, para depois ser liberado sem cortes. Afinal, como este longa metragem, coproduzido e financiado pela empresa estatal Embrafilme (1969-1990), pôde ser exibido durante o regime autoritário? Sua liberação revelaria o momento de inflexão do órgão federal? Ainda que o filme tenha enfrentado interdições, seria um sinal evidente da distensão política promovida por Figueiredo, já preconizada por Geisel anos antes, no campo da liberdade de expressão e do gradual desmonte da Censura? Ou apenas um fato circunstancial, na medida em que sabemos que tal distensão foi relativa, já que a Censura continuou atuante no período democrático até sua extinção com a Constituição de 1988?

⁵ Quando empregarmos o termo **Censura** ou **Censura Federal** com a inicial maiúscula, estaremos nos referindo ao órgão federal, a DCDP. Quando utilizarmos **censura** com a inicial minúscula, estaremos nos referindo à prática ou ação de proibição e veto, bem como outras formas de interdição, que nem sempre partem do poder público.

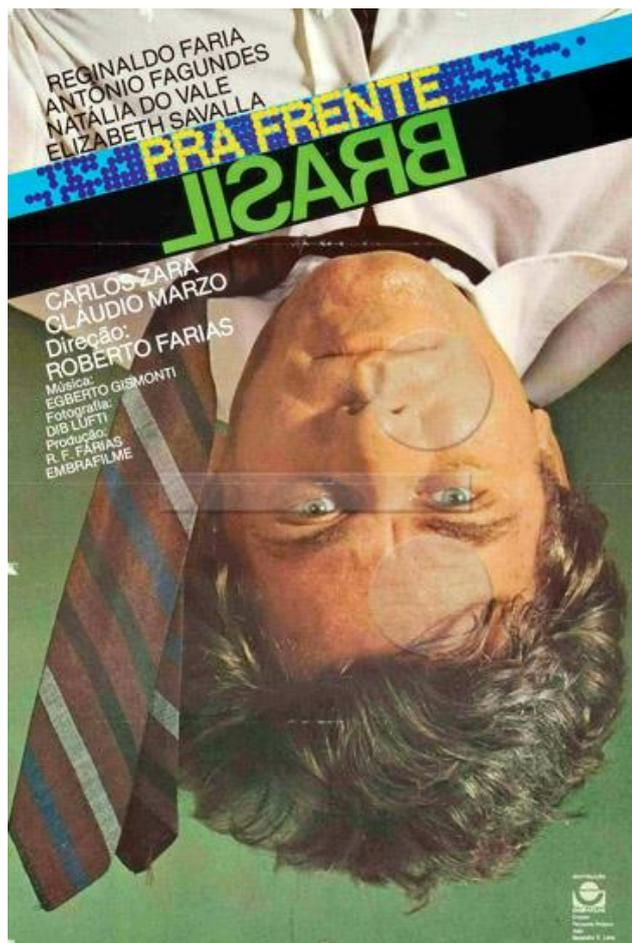


Figura 1: cartaz de divulgação do filme Pra Frente Brasil, com o personagem Jofre (Reginaldo Farias).

Fonte: banco de dados da Cinemateca Brasileira.

Considerações sobre a Censura

Ao pesquisar a censura ao cinema brasileiro no contexto da redemocratização política do Brasil no início dos anos de 1980, após a revogação do Ato Institucional número 5 com a Lei da Anistia em 28 de agosto de 1979, nos perguntávamos se a distensão política fora acompanhada pela distensão da Censura Federal e se, afinal, a abertura havia trazido a ampliação da liberdade de expressão, particularmente da produção audiovisual nacional.

A análise de processos censórios⁶ de alguns filmes⁷ nacionais produzidos e lançados comercialmente nas salas exibidoras e em festivais internacionais parecia indicar que vivíamos naquele momento um relaxamento dos vetos e proibições promovidos pela Censura. No entanto, a documentação acabou por revelar que, contraditoriamente, quando se tratava da solicitação para exibição na televisão, a Censura apresentou-se inflexível na interdição de filmes considerados impróprios para este meio que, naquele período, já se transformara numa mídia de alcance nacional, veículo apropriado muitas vezes como instrumento de propaganda político-ideológica pela Ditadura Civil-Militar (1964-1985).

É interessante notar que, ao contrário de outros casos como o do cinema erótico, a censura a *Pra Frente Brasil* já foi objeto de muitas outras pesquisas, como a de Souza Pinto (2001), Ternes (2012) e Martins (2009). O filme, por ser uma representação do regime ditatorial, também foi foco de outros estudos de historiadores e sociólogos, como os de Laureano (2002), Miguel (2007), Mastropaulo (2009) e Novais (2013). A recorrência à análise de *Pra Frente Brasil* pode ser entendida, tal como aponta Leme (2013, p. 10), pelo fato de tornar-se “o ‘primeiro filme’ a tratar diretamente do período de recrudescimento da ditadura militar e da tortura perpetrada contra presos

⁶ Os processos censórios são prontuários redigidos por técnicos censores da Divisão de Censura de Diversões Públicas, órgão da Polícia Federal, e reúnem também manifestações da sociedade civil organizada, invariavelmente, com pedidos de vetos a obras consideradas indesejáveis, além de uma variedade de documentos cuja quantidade está diretamente relacionada à extensão e complexidade na negociação entre a classe artística, no caso cineastas, e os censores e seus superiores hierárquicos, com o intuito de liberação dos filmes. Revelam assim a vigilância e o controle do Estado à produção simbólica e à mídia, bem como os embates e resistências dos diretores em árduas e longas negociações.

⁷ Ao longo da pesquisa junto ao Observatório de Comunicação, Liberdade de Expressão e Censura da ECA/USP (OBCOM), investigamos a ação da Censura Federal a partir da análise dos processos censórios de filmes da década de 1970 como a comédia erótica *Garotos Virgens de Ipanema* (Osvaldo de Oliveira, 1973), o filme de sexo explícito *Coisas Eróticas* (Raffaele Rossi, 1981) e os longa-metragens censurados durante período de abertura política, especialmente na primeira metade dos anos de 1980, como *O Homem que Virou Suco* (João Batista de Andrade, 1980) e *Pixote, a lei do mais fraco* (Hector Babenco, 1980).

políticos”, em parte pela grande repercussão que sua interdição na Censura gerou.⁸

Além dos prontuários de censura – documentos produzidos pelo Estado e inseridos em uma complexa rede de relações de poder – incorporamos também na pesquisa fontes jornalísticas: editoriais, reportagens e textos de articulistas de vários periódicos, no total, 36 matérias jornalísticas publicadas de março de 1982 a janeiro de 1983 de veículos como *Folha de São Paulo*, *O Estado de São Paulo*, *Zero Hora*, *O Globo* e revistas como *Isto É*, *Veja*, entre outras. Além de um abaixo assinado pela liberação da obra representando diferentes associações da classe artística. Uma rápida apreciação dessas fontes já nos permite inferir que, possivelmente, nenhuma proibição de filme nacional tenha tido, até então, tamanha repercussão na imprensa e um interesse tão grande por parte de jornalistas, dada a extensa cobertura na mídia impressa, sobretudo no eixo Rio-São Paulo. Houve até mesmo vazamentos de documentos internos e confidenciais de censores, que talvez tenham sido decisivos na liberação da obra.

Na busca de respostas às indagações apontadas na introdução, recorreremos novamente, como método de pesquisa, à prática da análise documental dos pareceres produzidos por técnicos censores da extinta Divisão de Censura de Diversões Públicas⁹, órgão público Federal alocado na Polícia Federal e vinculada ao Ministério da Justiça. Tal documentação foi digitalizada

⁸ Como aponta Leme, entretanto, trata-se de uma constatação enganosa, uma vez que outros filmes anteriores já haviam representado a truculência da ditadura militar, desde que se iniciou o movimento de distensão do regime, com a revogação do AI5 e da censura à imprensa. A pesquisadora cita ao menos 9 longas-metragens: *E agora, José? Tortura do sexo* (Ody Fraga, 1980); *Paula – A história de uma subversiva* (Francisco Ramalho Jr., 1980); *A Idade da Terra* (Glauber Rocha, 1980); *Deu pra ti anos 70* (Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil, 1981); *Eles não usam black-tie* (Leon Hirszman, 1981); *O torturador* (Antônio Calmon, 1981); *Memórias do medo* (Alberto Graça, 1981); *Filhos e amantes* (Francisco Ramalho Jr., 1982); e *A próxima vítima* (João Batista de Andrade, 1983). Há que se considerar ainda que outros filmes brasileiros já haviam anteriormente representado a tortura, embora não envolvendo diretamente o contexto político e social dos anos 1970. Podemos citar ao menos os filmes *Hitler terceiro mundo* (José Agripino de Paula, 1968), *Os inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972) e *Ao Sul do Meu Corpo* (Paulo César Saraceni, 1983), contemporâneo de *Pra Frente Brasil*.

⁹ A partir de agora referenciada apenas pela sigla DCDP.

pelo projeto *Memória da censura no cinema brasileiro 1964-1988*¹⁰, criado e coordenado pela pesquisadora Leonor Souza Pinto, onde encontramos o processo censório do filme que reúne um conjunto de 48 documentos. Entretanto, esse conjunto não representa a integralidade do processo gerado pelo órgão federal uma vez que, neste caso em particular, parte dos documentos foi propositalmente extraviada e desapareceu, estratégia deliberada de silenciamento da Censura, neste caso, de pareceres produzidos pelos próprios censores.

Os documentos presentes neste processo são diversos e foram produzidos pela burocracia da Censura e pelos representantes legais de Roberto Farias: requerimento de censura, pareceres de técnicos censores com liberação e veto da obra, recursos dos advogados com solicitação de deferimento para exibição, certificados de liberação do filme com classificação etária e justificativa de impropriedade, solicitação de exibição em festivais internacionais, entre outros. Tais documentos foram produzidos de março a novembro de 1982, perfazendo um total de oito meses de negociações, interdições, embates e resistências, quando, finalmente, a obra é liberada para o cinema e televisão.

A Censura Federal, em sua prática burocrática, rotineira e impessoal, avaliava a produção cinematográfica com vistas a evitar ou mitigar supostos efeitos deletérios do cinema sobre o público espectador. Agia assim de forma paternalista, exercendo permanente controle e vigilância, reprimindo e criminalizando cineastas, seja por critérios políticos, morais, sociais, étnico-raciais ou apenas porque sentia os poderes do Estado ameaçados, sobretudo, de transgressão moral ou subversão política. Dessa forma, sob pretexto de defender interesses da sociedade e um padrão de moralidade supostamente universal, bem como uma perspectiva política-ideológica única e autorizada, a Censura procurou sempre preservar aqueles que controlavam a máquina do Estado e sua perpetuação em complexas redes de relações de poder.

¹⁰ O projeto disponibiliza gratuitamente processos de censura, artigos da imprensa e documentos do DEOPS de 444 filmes brasileiros. Disponível em <http://www.memoriacinebr.com.br/>. Acesso em 19/set/2014.

Ao justificar sua importância na ação mitigadora da má influência dos filmes, a Censura infantilizou o público, considerando-o vulnerável e desprotegido, promovendo um dirigismo cultural e mantendo a produção de cinema sob tutela por meio da subjugação dos cineastas e produtores bem como a mutilação de suas obras. Neste caso que ora analisamos, há uma singularidade: o filme foi dirigido e produzido por um ex-diretor geral da Embrafilme, empresa que participou como coprodutora, financiando 35% dos custos de produção. Há claramente aqui um paradoxo, que denominamos *paradoxo do Estado Censor*: por um lado fomenta o audiovisual a partir da produção e distribuição dos filmes no mercado, criando mecanismos regulatórios para proteção e promoção do cinema brasileiro, e por outro interdita e mutila as obras, que não raramente tornavam-se ininteligíveis após os cortes, sofrendo sérios prejuízos dramáticos e narrativos, além dos prejuízos materiais como o custo da produção sem a comercialização do filme. Mais adiante, analisaremos detidamente este paradoxo.

A associação da Censura às artes e à mídia a regimes ditatoriais, como o Estado Novo varguista (1937-1945) e o regime militar, pode nos induzir ao equívoco de supor que o controle e vigilância do Estado à produção simbólica seria exclusividade de regimes de natureza autoritária, quando na verdade a Censura, como órgão que integrava o aparelho de Estado, atuou de forma contundente também em períodos democráticos (por exemplo, no período que segue de 1946 a 1964¹¹) e de normalidade institucional. Isso porque foi naturalizada pela sociedade, que acreditava na importância de seu papel normatizador, educador e indutor da formação de bons valores morais, cívicos e religiosos de fundamento cristão.

¹¹ O Arquivo Miroel Silveira, localizado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, é composto de documentação de censura prévia ao teatro em São Paulo de 1930 a 1970. A análise dos processos censórios do arquivo tem mostrado que na década de 1950 houve expressiva quantidade de peças cortadas ou vetadas. Importantes estudos, como o de Cristina Costa (2006), apontam as raízes históricas dessa censura em períodos anteriores da história do país. A autora argumenta que a repressão a opiniões divergentes já estava presente desde o período colonial, através dos processos inquisitoriais.

Roberto Farias e o contexto da distensão política

Discorrer sobre a ação da Censura Federal nesta conjuntura de abertura política e promessa de redemocratização significa identificar o momento em que ela passa de "filha dileta a filha enjeitada" (SIMÕES, 1999, p.220) pelo Estado, que já prevê sua obsolescência programada. Não significa, entretanto, descrevê-la em sua distensão. Isto é, o aguardado relaxamento no rigor dos vetos aos filmes e a contínua, gradual e ampla liberalização não se consumou, muitas vezes em razão da nomeação de diretores da DCDP ou de mudanças na composição do colegiado do Conselho Superior de Censura¹² com nomes de perfil mais arbitrário, inflexível, moralista e conservador, que resistiram à liberação de obras quando a tendência apontava para o fim dos vetos.

Como indicamos inicialmente, quando se tratou de liberar as obras para a televisão - incluindo filmes que já tinham um percurso de exibição pública nas salas de cinema comerciais, por meio do movimento cineclubista e de festivais internacionais - a Censura proibiu suas veiculações por diversas razões: por entender que elas poderiam ofender um modelo de família considerado normal; por identificar "linguagem inadequada ao meio televisivo"; por zelar pela defesa de um padrão de moralidade e comportamento político desejável.

No último ano de mandato de Ernesto Geisel em 1978, a estratégia de desmonte da ditadura militar parece ficar mais evidente, renunciando a Anistia no ano seguinte, consequência da mobilização de amplos setores da sociedade e "apropriada" por Figueiredo como sinal inequívoco de redemocratização. O retorno ao pluripartidarismo em 1980, a volta do exílio de artistas, políticos e juízes cassados, bem como integrantes de movimentos revolucionários de esquerda, as greves do ABC paulista em 1978/9, e, com especial importância, as eleições diretas de 1982 (governadores de Estado, deputados, senadores, prefeitos e vereadores), marcaram a conjuntura propícia à maior liberalização, embora com recuos e indignação de setores de extrema

¹² O novo órgão foi criado como sinal inequívoco de abertura e desmonte da Censura até então praticada exclusivamente pela DCDP. A partir de agora referenciado como CSC.

direita alocados nas Forças Armadas que ainda empreenderiam esforços para um refluxo da abertura democrática.

Roberto Farias, anteriormente nomeado por Geisel como diretor geral da Embrafilme para o mandato cuja vigência vai de 1974 a 1979, sucedido posteriormente por Celso Amorim¹³, relata que a produção deste filme significaria testar o alcance da abertura política, afirmando claramente, por razões que apresentaremos a seguir, que a Censura não teria como justificar a interdição do filme.

Ao relatar as ingerências do Serviço Nacional de Informação (SNI), criado por Golbery do Couto e Silva, sobre sua gestão na Embrafilme, Farias revela a vigilância e o controle sistemático do regime sobre aqueles que comandavam empresas estatais. Destaca a insistente tentativa de infiltração de um informante na empresa, bem como a suspeita de grampos telefônicos e o patrulhamento cotidiano de suas ações como gestor, quando se sentia vigiado permanentemente e pressionado a prestar contas de todas as decisões tomadas em relação ao aporte de recursos públicos para o financiamento e a distribuição de filmes.

Posteriormente, não mais como diretor geral, Farias descreve a perplexidade dos militares ao tomar conhecimento do filme. Na ocasião da primeira exibição pública de *Pra Frente Brasil* no Festival de Gramado de 1982 – quando ganhou o prêmio de melhor filme – a indignação da cúpula das Forças Armadas ocorre ao não prever que o cineasta com seu histórico teria a ousadia de produzir um filme desta natureza, ou seja, um filme político, que pretende chocar o espectador ao mostrar o sequestro de um cidadão comum e a prática da tortura, bem como a participação ativa de empresários no financiamento da repressão como atesta a historiografia sobre o tema, especialmente na obra de Jacob Gorender *Combate nas Trevas* de 1987, que foi historiador e ex-integrante do Partido Comunista Brasileiro, o PCB.

¹³ Celso Amorim havia sido nomeado por Figueiredo como diretor geral da Embrafilme, e foi afastado do cargo em abril de 1982 por autorizar o financiamento de um filme considerado altamente prejudicial às Forças Armadas.

Farias contrariava interesses do cinema estrangeiro no Brasil, o que, aparentemente, não desagradava a certos setores da ditadura, de caráter nacionalista e protecionista em relação ao mercado. Segundo o diretor, “tive oportunidade de fazer o meu filme, que reflete uma catarse, um desafio, parecia que estava buscando ar, queria respirar, falar aquilo que não podia falar e dividir com todos.” O propósito era produzir um filme político que adotasse convenções do gênero policial, naturalista – tal como *O Assalto ao Trem Pagador*, filme cinemanovista que lançou em 1962 – e que, sobretudo, se reconciliasse com o público.

No entanto, o lançamento do filme gerou acaloradas críticas de amigos, cineastas e setores da esquerda que o cobraram pelo fato de não ter acusado diretamente o Exército e o Estado na trama, mesmo conscientes de que a não responsabilização do exército e da hierarquia militar tenha sido estratégia deliberada para evitar a censura do filme. Farias antevia, como muitos cineastas, vetos e represálias da Censura e, portanto, na definição do argumento e escritura do roteiro, a não identificação clara de militares foi ação pensada e parte de um cálculo com o propósito de escapar à interdição da obra.

Nesse sentido, podemos falar em autocensura na medida em que, já no roteiro, o aparato repressivo da ditadura é isentado de culpa sobre a tortura que recai sobre um grupo paramilitar, não institucional, descontrolado, autônomo. Ao representar a tortura sendo praticada por um grupo clandestino, que o faz à revelia do regime, o diretor endossa uma interpretação conveniente para a ditadura transferindo os “excessos” da repressão a um comando clandestino. Tal isenção, como previa o cineasta, foi utilizada como argumentação recorrente pelos pareceristas da DCDP, que liberaram o filme com impropriedade para 18 anos e com apontamento sobre a violência representada na obra. Da mesma forma, o diretor não assumia publicamente, mesmo através da imprensa, a culpabilidade dos militares.

Ao mesmo tempo o filme descortinava em 1982 uma prática sistemática de tortura e eliminação de dissidentes que há mais de uma década ocorria

regularmente nas dependências do DOI-Codi¹⁴ em diversas capitais brasileiras, órgão que parte da opinião pública já conhecia, pela memória da tortura e assassinato do jornalista Vladimir Herzog em 1975, fato que provocou inclusive o primeiro expressivo ato público da Praça da Sé na capital paulista, organizado como um culto ecumênico. Há que se considerar também, nesse contexto, o gravíssimo atentado de autoria do Exército no estacionamento do Riocentro em 30 de abril de 1981, às vésperas das comemorações de primeiro de maio. Neste caso, é curioso notar como a imprensa tenha em parte se silenciado¹⁵ e em outra reproduzido a irreal versão oficial de que militares terroristas, que estavam com o artefato explosivo nas mãos dentro de um carro, tinham sido vítimas de um atentado por extremistas de esquerda.

De fato, havia uma certa autonomia da repressão¹⁶, que convivia com a ação direta de agentes públicos no sequestro, tortura e assassinato de dissidentes, como refere-se a historiadora Maria Aparecida Aquino (1999). E é esta nuance (ou camada) que o filme não tem, e não é obrigado a ter, por tratar-se de uma produção ficcional, em que o diretor é livre para construir sua interpretação da História. Embora ele tenha também uma responsabilidade – que não é a mesma do historiador – na construção de uma narrativa que remeta a um passado recente, comum a todos seus contemporâneos e sujeito a críticas pelo olhar que lança sobre os fatos. O que é necessário compreender neste caso é que esses “centros clandestinos faziam parte da lógica e da política estabelecida pela cúpula militar e política do regime, modelo tão bem

¹⁴ DOI-Codi é a sigla de Destacamento de Operações de Informações do Centro de Operações de Defesa Interna, órgão da repressão integrado por militares formados pela Escola Superior de Guerra, a ESG. Em suas dependências estima-se que 50 presos políticos foram mortos, entre eles o jornalista Vladimir Herzog em 1975.

¹⁵ Sobre a censura à imprensa ver *Censura, Imprensa e Estado Autoritário* (1968-1978) da já citada historiadora Maria Aparecida Aquino, além de *Repressão e Resistência: censura a livros na Ditadura Militar* de Sandra Reimão, que embora não tome a imprensa como objeto de estudo, analisa a interdição de livros, descortinando as práticas de vigilância e proibição do livre pensamento nos anos de 1970.

¹⁶ O *Dossiê Brasil: Nunca Mais*, publicado em 1985 e organizado por Dom Paulo Evaristo Arns, ex-arcebispo de São Paulo, além de documentar o crime de tortura promovido pelos militares, o perfil dos atingidos e o grau de institucionalização da prática, destaca que muitos investigadores do DOI-CODI – sobretudo a equipe do já referido delegado Fleury – integravam um bando autodenominado “Esquadrão da Morte” que agia à revelia do órgão federal.

estruturado que acabou sendo exportado e posto em prática com sucesso no Uruguai, no Chile e na Argentina.” (BATALHA, 2006, p. 139). Dessa forma, mesmo tendo representado o arbítrio personificado em agentes clandestinos, é inegável a participação direta do regime no estímulo, financiamento, cobertura e apoio a estas ações que apareciam como “linha auxiliar” dos órgãos de repressão.

Nesse sentido é que tal “política” de silenciamento da Censura Federal, que manteve funcionários públicos perfeitamente alinhados às decisões do alto comando militar, promoveram um apagamento da memória, neste caso, da História e do cinema brasileiro. Assim, Pra Frente Brasil suscita atual e relevante questão neste momento da vida nacional, em 2014 quando escrevemos este artigo, que é o papel desempenhado pela Comissão Nacional da Verdade¹⁷ na identificação de mortos e desaparecidos, que assim como o protagonista do filme, cidadão comum, preso arbitrariamente sem inquérito policial, à revelia da lei, não deixou nenhum registro de seu paradeiro, muito menos o destino de seu corpo para o desespero das famílias. “O que dizer dos inquéritos que não resultaram em processos, e de todos aqueles presos, torturados e até mortos por setores do aparato repressivo sem que tenha sido aberto um inquérito e sem que ao menos a prisão tivesse sido reconhecida?” (BATALHA, 2006, p. 141).

As ambiguidades do Estado censor

Os únicos pareceres dos censores da DCDP (5 documentos) que justificam a liberação do filme, foram expedidos em março de 1982, a partir do requerimento de censura apresentado por Roberto Farias (que não consta no processo), procedimento obrigatório a todo cineasta antes da exibição pública

¹⁷ Para o jurista Pedro Dallari, presidente da Comissão Nacional da Verdade, há no Brasil hoje 140 desaparecidos políticos. No início dos anos de 1990, sob a administração da prefeita Luiza Erundina em São Paulo, foi descoberto um cemitério clandestino em Perus, local onde foram desovados corpos de desaparecidos políticos. O documentário *Vala Comum*, de João Godoy, acompanhou o processo de identificação das vítimas a partir das ossadas com emprego de novas tecnologias.

do filme. Em todos eles, o filme foi liberado com justificativa de impropriedade (classificação etária) de 18 anos.

A semelhança entre a argumentação apresentada nos pareceres é evidente, bem como a linguagem utilizada para qualificar a obra, nos parecendo que de fato seguiam um manual ou que, talvez, acordaram uma avaliação comum da película sentenciando pela liberação da obra com ressalvas.

Em parecer datado de 08 de março de 1982 que autoriza a exibição da película no XXV Festival de Cannes, na França, o técnico censor, ao apresentar a sinopse do filme descrevendo que se tratava de “luta entre facções políticas de direita e de esquerda”, parece não considerar a assimetria entre o aparelho de Estado e seu aparato repressivo no embate com integrantes de grupos da luta armada¹⁸. Assim, em sua interpretação, as “facções” parecem enfrentar-se em pé de igualdade, vitimando os dois lados, quando na verdade se tratava de um conflito desigual entre civis armados (em sua maioria), fragmentados em inúmeras associações, contra o aparato policial e militar do Estado, com apoio e recursos da sociedade civil, vitimando, invariavelmente, os primeiros, mais vulneráveis.

O censor, ao referir-se à trama, destaca sempre a inexistência de referência a autoridades, e a acusação direta apenas da participação de empresários. Se por um lado os censores referem-se aos integrantes da luta armada como “terroristas” e “subversivos”, incorporando o jargão oficial, os torturadores são referidos como “fanáticos de direita participantes de uma facção clandestina” e “radicais”, ficando o exército e a própria ditadura num espaço narrativo da não-ação, passivo, ou, no máximo, omissivo, um pano de fundo que não aproxima nem envolve e conecta o grupo paramilitar com os agentes públicos da repressão.

O censor conclui pela liberação sob a argumentação de que o filme “(...) não compromete qualquer autoridade governamental ou instituição oficial do

¹⁸ As organizações de esquerda eram inúmeras e divididas por divergências ideológicas e de estratégias de ação: desde o PCB resistente à luta armada, até as dissidências armadas como a Aliança Nacional Libertadora (ANL), o MR-8, a Ação Popular, os grupos trotskistas, entre outros.

Brasil. A organização de torturadores age por conta própria, e se há algum apoio oficial, o fato não está explícito na narrativa.”

Assim, a narrativa desse longa-metragem de ficção, colocando a ação neste espaço diegético clandestino, onde não há participação de agentes públicos – tal como a historiografia registra fartamente – com sujeitos que agem à revelia das autoridades civis e militares do regime, acaba ferendo aos censores a motivação necessária para liberação da obra. Isto é, a abordagem do processo histórico acaba por justificar sua liberação ao não macular as autoridades públicas e desresponsabilizar o exército – pelo menos diretamente – da prática de tortura.

O processo de censura de *Pra Frente Brasil* mostra-se de interesse, sobretudo, quando percebemos que nele ficaram registrados embates significativos dos conflitos internos à própria Censura. Os embates entre DCDP, o Conselho Superior de Censura e a Embrafilme, intensos na complexa rede de relações de poder entre dirigentes dos órgãos estatais, foi também objeto de outros estudos, como o de Pinto (2001) e Martins (2009). Para a pesquisadora Leonor de Souza Pinto, a afirmação de que havia uma contradição entre um Estado que incentivava a produção e ao mesmo tempo a censurava não procede, uma vez que a estratégia maior do regime seria incentivar a produção e favorecer a liberação de determinados filmes para que eles passassem unicamente em outros países, defendendo assim a versão oficial de que o governo no Brasil era “democrático”. Para o público interno, entretanto, filmes que abordassem assuntos polêmicos, tanto por um viés moral como político, seriam vetados ou liberados com severas restrições.

Martins, por sua vez, considera que as obras financiadas pela Embrafilme eram analisadas de maneira mais branda pela DCDP, que levava também em consideração fatores de mercado para a liberação. Filmes com um potencial mercadológico maior poderiam ser liberados com mais facilidade, uma vez que tinham um papel relevante dentro do panorama industrial de produção, atraindo em potencial um público significativo para bilheterias.

Do nosso ponto de vista, há ainda outros fatores que devem ser considerados, como o fato da Embrafilme exercer atividades de produção ou coprodução bem como de distribuição ou codistribuição de filmes. Seu papel na cinematografia nacional oscilava, tornando diversas as estratégias de poder que eventualmente pudessem existir oriundas de outros departamentos estatais.

Achamos também que dizer que a Embrafilme era um órgão criado exclusivamente para produzir ou distribuir obras a serem liberadas para o exterior parece algo improvável, incapaz de resolver o paradoxo do Estado censor, uma vez que muitos dos filmes do qual participou neste período foram sucesso de bilheteria nacional, casos de *A Dama da Lotação* (1978), *Dona Flor e seus Dois Maridos* (1976), *Pixote, a lei do mais fraco* (1980), *Toda Nudez Será Castigada* (1972), *Roberto Carlos a 300 km por Hora* (1971), *Lúcio Flávio o Passageiro da Agonia* (1976), *Os Trapalhões nas Minas do Rei Salomão* (1977), *Xica da Silva* (1976), entre outros.

Um documento que atesta o conflito de forças que perdurava dentro da própria DCDP durante o período de lançamento de *Pra Frente Brasil* é um pedido encaminhado ao Juiz Federal da 1ª Vara do Distrito Federal, de autoria de Coriolano de Loiola Fagundes, datado de 20 de fevereiro de 1984, intimando Solange Hernandez, então diretora da DCDP, para que devolvesse quatro pareceres favoráveis ao filme e que, ao que tudo indicava, tinham sido extraviados pela diretora.

Tratava-se de duas figuras com um histórico peculiar no órgão. Coriolano foi um dos censores mais longevos de toda a história da DCDP, atuando durante toda a década de 1970 e 1980, momento em que assumiu a direção da divisão após o fim da ditadura militar em 1985. Sempre pertenceu à ala mais liberalizante da Censura, e chegou inclusive a escrever o livro *Censura e liberdade de expressão* (1974), referência para outros censores que o fez ganhar certa legitimidade entre seus pares. Por outro lado, Solange Hernandez passou a ocupar o cargo de diretora da divisão a partir de novembro de 1981 por meio da indicação do ex-deputado federal Eduardo Galil, ligado aos órgãos de informação, especialmente ao SNI (SIMÕES, 1999). Alegava-se que havia sido

escolhida por sua formação jurídica e por cursos de arte cinematográfica que havia feito na Universidade de São Paulo, informação que segundo Simões não procedia. Se Coriolano representava vertente mais flexível e negociadora dentro da Censura, Solange poderia ser considerada seu oposto: sua indicação para um cargo de grande importância dentro da divisão tinha o objetivo não declarado, segundo o autor, de “acirrar a censura, atendendo a setores governamentais e às pressões orquestradas por grupos conservadores da sociedade” (SIMÕES, 1999, p. 236).

Ficam claros assim os motivos desse conflito, particularmente na censura de *Pra Frente Brasil*, em que um tema tão diretamente relacionado à ditadura militar estava sendo abordado. Sabe-se, como argumenta Martins (2009), como a censura política era incômoda para grande parte dos censores, que preferiam sugerir cortes de cunho moral, na tentativa de evitar ou mitigar os efeitos deletérios sobre o comportamento do público de cinema. Por outro lado, o tema abordado poderia incomodar a alta cúpula das Forças Armadas e, sensivelmente, a linha dura do regime, que na conjuntura de distensão estava bem mais fragilizada e, no entanto, mantinha representantes no órgão federal como Solange Hernandes.

Não é sem motivo, portanto, que Coriolano alega no documento a perseguição que sofria da diretora da DCDP, em decorrência do caso de *Pra Frente Brasil*:

Nas págs. 5 e 6 de sua inicial, o Requerente alega que, movida por sentimento de vindita (sic) em razão de ter dela divergido, a Diretora da DCDP engendrou e contra ele colocou em execução plano de perseguição funcional, razão pela qual aquele se viu obrigado a ingressar em juízo para a defesa de seus direitos e apuração de fatos fundamentais para a procedência da ação principal.

O que se alega é que Coriolano foi “objeto de remoções arbitrárias e de procedimentos administrativos improcedentes”, e que tudo isso era feito com “o objetivo de ser calado, por via da intimidação”. Em meio a uma série de documentos que ele pedia que fossem anexados ao processo, entre os quais a Ata da 35^a Reunião Ordinária do CSC e algumas notícias que saíram na imprensa durante o período, nota-se uma “cópia de intimação para o

Requerente comparecer na qualidade de parte¹⁹ (...) para ser ouvido em procedimento administrativo contra ele então instaurado e mais tarde mandado arquivar por falta de provas.” Também consta uma “cópia de Memorando (...) da antevéspera do início das férias do Requerente (...) adiando-as ‘para época mais oportuna’, ‘em razão de sua presença ser necessária aos esclarecimentos dos fatos’ correspondentes a uma sindicância ao qual estava sendo submetido.

Embora não conste neste documento, sabemos por Simões que Coriolano foi acusado de ter divulgado à imprensa alguns dos pareceres favoráveis à liberação do filme de Roberto Farias.²⁰ A acusação de Coriolano, entretanto, procede: a Ata do CSC aponta que Solange, além dos três censores cujos pareceres já analisamos neste artigo, “informalmente introduzira mais técnicos da Comissão Especial”. Esses censores também apontaram a liberação do filme, ao que Solange suprimiu seus pareceres, alegando ao presidente do CSC que “já adotara o mesmo procedimento – supressão de pareceres dessa citada Comissão – em outros processos.”

Após esse pedido de Coriolano ao juiz, consta ainda no processo um ofício denominado “ação ordinária”, em que a advogada do censor refuta o argumento da defesa de Solange de que não haveria validade nas provas documentais requisitadas uma vez que elas seriam apresentadas em data muito posterior aos acontecimentos e ao início do processo. Curiosamente, após esse ofício não há nenhum documento mais sobre o trâmite judicial de Coriolano contra Solange, nem ao menos os quatro pareceres anteriormente suprimidos, o que dá a entender que o caso foi abafado com “panos quentes”, assim como fora antes a própria sindicância aberta contra Coriolano. O processo segue, e curiosamente não aparecem também tanto a capa da nova requisição para a programação televisiva, como o resumo do filme escrito pelos próprios produtores.

A existência desse documento nos revela, portanto, o intrincado jogo de forças interno à DCDP, e como a arbitrariedade do órgão, que tantas vezes

¹⁹ Os trechos sublinhados constam dessa forma nos originais.

²⁰ Acusação que ele admitiu ser verdadeira, em uma entrevista para o autor.

incidia sobre os próprios artistas, também encurralava os próprios funcionários internos do órgão.

Considerações finais

A grande repercussão da censura ao filme na imprensa e a expectativa criada por sua liberação; a pressão de setores organizados da classe cinematográfica e artística em geral através de abaixo-assinado; a pressão de curadores de festivais internacionais para exibição da película no exterior; a conjuntura liberalizante; o desmonte gradual da Divisão de Censura as Diversões Públicas e, particularmente, a ampla vitória da oposição nas eleições de novembro de 1982 (que conquistaram maioria no congresso) criaram um ambiente propício à liberação de *Pra Frente Brasil* ao fim daquele ano.

Foi necessário aguardar até o desfecho das eleições para que os censores liberassem a obra sob o argumento de que o clima pré-eleitoral não permitia a exibição de um filme que provocava a indignação de setores militares refratários à redemocratização do país. “Vi e me pergunto: será que isso ajuda a construção da democracia neste momento? É só essa indagação que me permito fazer” declarava publicamente o ministro Rubem Ludwig, responsável pelo afastamento de Celso Amorim da direção-geral da Embrafilme, sob o argumento de que o diretor, ao permitir a produção do filme – com financiamento parcial do Estado – “feria susceptibilidades”.

Mesmo os censores responsáveis pela avaliação do filme, apesar de terem liberado a obra inicialmente por “não induzir ao revanchismo” e “não promover (...) apologia da violência ou da luta armada como alternativa de estabelecer mudanças na ordem social e política vigente”, colocam ela, desde o início, sob suspeita ao “inferir tendenciosidade” ou “argumentação tendenciosa” em nenhum documento descrita objetivamente. No entanto, em pouco tempo, tal suspeita não resiste às forças que impelem à sua exibição pública.

Embora não tenham menções diretas ao fato ao longo dos pareceres e de outros documentos que constam no processo, inferimos que, na rede de relações de poder e de forças que atuavam nessa conjuntura histórica, a repercussão da interdição temporária de *Pra Frente Brasil* nos jornais favoreceu sua posterior liberação. Há aqui, portanto, uma reconfiguração do papel da imprensa no regime militar, uma vez que no momento do golpe de Estado de 1964 grande parte dela pertencia à ala dos civis que viam no governo de João Goulart (1961-1964) uma ameaça. Nesse momento final do comando dos militares sobre o executivo, ao expor publicamente os pareceres extraviados, a imprensa ajudou por vias indiretas na liberação da obra, contribuindo com o desprestígio que a Censura já sofria nesse momento de distensão política.

Foi essa mesma imprensa que, ao se apropriar como fonte de um censor de prestígio como Coriolano Fagundes, causou um mal estar interno na DCDP, representante em uma esfera menor de um conflito mais amplo, entre os setores do governo que eram favoráveis à abertura e outros que procuravam impedi-la. O fim da gestão na DCDP da diretora Solange Hernandez e suas iniciativas pessoais à revelia das normas que regulavam a prática censória – como o extravio de pareceres favoráveis ao filme – mostraram-se nesse processo como metáfora da derrota da linha dura do regime militar. A diretora tornou-se voz dissonante dentro do órgão federal, anacrônica, na contra mão da distensão alegando “plenos poderes”, que ao final não resistiram à liberação completa do filme sem cortes em dezembro de 1982. Nesse sentido *Pra Frente Brasil* talvez tenha sido o caso mais emblemático do fim agonizante da ação obscurantista da Censura Federal, que ainda resistiria por alguns anos e sucumbiria com a Constituição de 1988.

Do ponto de vista histórico, tomando o filme como fonte, ao apresentar duas temporalidades – a trama ambientada em junho de 1970 na perspectiva da conjuntura de distensão de 1982 – a obra torna-se mais reveladora deste último contexto pois traz subjacente uma interpretação da repressão e da tortura muito vinculada ao momento de abertura. Neste sentido, desresponsabiliza o exército da prática da tortura para garantir a liberação, como abordamos ao longo do artigo, e elucida pouco sobre os fatos de 1970 relacionados à guerrilha urbana e

ao endurecimento da repressão. No entanto, cumpriu papel histórico primordial no desmonte da Censura e na ampliação da liberdade de expressão do cinema brasileiro em tempos de redemocratização.

Referências

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. **Brasil: Nunca Mais**. Rio de Janeiro, Petrópolis, 20a edição, 1987.

AQUINO, Maria Aparecida. **Censura, Imprensa e Estado Autoritário (1968-1978): o exercício cotidiano da dominação e da resistência: o Estado de São Paulo e Movimento**. Bauru: EDUSC, 1999.

FAGUNDES, Coriolano de Lóiola Cabral. **Censura e liberdade de expressão**. São Paulo: Edital, 1974.

COSTA, Cristina. **Censura em Cena: teatro e censura no Brasil**. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2006.

GORENDER, Jacob. **Combate nas Trevas**. São Paulo, Ática, 1999.

LAUREANO, R. C. **Cinema e história no Brasil e na Argentina na transição política: estudo comparativo entre os filmes “Pra frente Brasil” e “Nem culpa nem esquecimento”**. São Paulo, 2002. Dissertação (Mestrado em Integração da América Latina) – Universidade de São Paulo, 2002.

LEME, Caroline Gomes. **Ditadura em imagem e som: trinta anos de produções cinematográficas sobre o regime militar brasileiro**. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

MARTINS, William de Souza Nunes. **Produzindo no escuro: políticas para a indústria cinematográfica brasileira e o papel da censura (1964-1988)**. Rio de Janeiro, 2009. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

MASTROPAULO, V. H. **As ditaduras militares no cinema latino-americano da democracia: os casos de Brasil e Argentina**. São Paulo, 2009. Dissertação (Mestrado em Integração da América Latina) – Universidade de São Paulo, 2009.

MIGUEL, Neliane Maria Ferreira. **Do “milagre” à “abertura”**: aspectos do regime militar revisitados através de uma análise do filme Pra Frente Brasil. Uberlândia,

2007. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História, 2007.

NOVAIS, Adriana Rodrigues. **Cinema e memória da ditadura civil-militar no Brasil**: uma análise dos filmes Pra Frente Brasil (1982) e Ação Entre Amigos (1998). São Carlos, 2013. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de São Carlos, 2013.

PINTO, Leonor E. Souza. **La résistance du cinéma brésilien face à la censure imposée par le régime militaire au Brésil** - 1964 / 1988, 2001. Disponível em : < <http://www.memoriacinebr.com.br/> >

REIMÃO, Sandra. **Repressão e Resistência**: censura a livros na Ditadura Militar. São Paulo, EDUSP, 2012.

SIMÕES, Inimá. **Roteiro da Intolerância**: a censura cinematográfica no Brasil. São Paulo: Editora Senac, 1999.

TERNES, Andressa Saraiva. Aspectos permissivos e restritivos da relação da ditadura civil-militar com a inserção internacional do cinema brasileiro: a criação da Embrafilme e a atuação da censura de 1964 ao “Pra Frente Brasil”. Porto Alegre, 2012. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Relações Internacionais, 2012. FAUSTO NETO, Antonio. **As bordas da circulação**. Revista ALCEU, v. 10 - n.20 - p. 55 a 69 - jan./jun. 2010.