



História Unicap
ISSN 2359-2370

O filme “O sequestro” (1981) e o cinema policial como meio de crítica política durante a abertura do regime militar brasileiro

The film *O sequestro* (*The kidnapping*, 1981) and the crime genre as a medium of political criticism during brazilian military regime's overture

Wallace Andrioli Guedes*
wguedes2004@yahoo.com.br

Resumo:

O presente artigo busca analisar o filme “*O sequestro*” (1981), de Victor Di Mello, em diálogo com outros exemplares do gênero policial lançados no mesmo contexto histórico, marcado pela transição da Ditadura Militar para a Democracia no Brasil. São eles: *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1977), *Eu matei Lúcio Flávio* (1979), *República dos assassinos* (1979), *Pra frente, Brasil* (1982) e *A próxima vítima* (1983). Todos apresentam críticas à polícia e, em graus variados, à política da época. O artigo aborda a construção dessas críticas e, em sua segunda parte, como elas foram recebidas pela Censura nesse momento transicional. Para isso, são destrinchados os processos censórios dos filmes em concomitância com discussões sobre o funcionamento da Censura às artes no Brasil.

Palavras-chave:

Cinema policial; ditadura militar brasileira; censura.

Abstract:

This paper analyzes the movie *O sequestro* (*The kidnapping*, 1981), directed by Victor Di Mello, in dialogue with other examples of crime films released in the same historical context, marked by the transition between military dictatorship and democracy in Brazil. They are: *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (*Lúcio Flávio, the passenger of agony*, 1977), *Eu matei Lúcio Flávio* (*I killed Lúcio Flávio*, 1979), *República dos assassinos* (*Republic of murderers*, 1979), *Pra frente, Brasil* (*Go ahead, Brazil!*, 1982), and *A próxima vítima* (*The next victim*, 1983). All of them criticizes the police and, in different levels, the politics of their time. The paper approaches the construction of those critics and, in its second part, how they were received by the Censorship on that transitional moment. To do so, the censorial processes of these films are analyzed, simultaneously with discussions about how Censorship works in Brazil.

Keywords:

Crime film; brazilian military dictatorship; censorship.

* Graduado em História pela Universidade Federal de Juiz de Fora, mestre e doutor em História Social pela Universidade Federal Fluminense, pós-doutorando no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

“*O Sequestro*”, dirigido por Victor Di Mello e escrito por José Louzeiro e Valério Meinel (com base em livro deste último), ficcionaliza o célebre caso do menino Carlinhos, sequestrado com dez anos de idade num bairro da zona sul do Rio de Janeiro, em 1973, e nunca mais encontrado. Lançado em 1981, logo, durante a abertura política da Ditadura Militar, o filme se filia ao gênero policial, destacando, ao longo de sua narrativa, a investigação que intenta descobrir o paradeiro da vítima e os autores do crime. No entanto, Di Mello, Louzeiro e Meinel se mostram mais interessados em usar essa história como meio para criticar os vícios da corporação policial do que propriamente analisar os meandros do caso e desvendar seus mistérios.

Nesse sentido, “*O Sequestro*” guarda semelhanças com exemplares do cinema policial brasileiro produzidos, ao menos, desde o início da década de 1960 – como *Cidade ameaçada* (1960) e *Assalto ao trem pagador* (1962), ambos de Roberto Farias –, mas, principalmente, com contemporâneos seus, realizados também nesse contexto transicional de Ditadura para a Democracia. São os casos de *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1977), de Hector Babenco, *Eu matei Lúcio Flávio* (1979), de Antônio Calmon, *República dos assassinos* (1979), de Miguel Faria Jr., *Pra frente, Brasil* (1982), de Roberto Farias, e *A próxima vítima* (1983), de João Batista de Andrade. O objetivo do presente artigo é comparar o filme de Di Mello com esses cinco, a partir da chave da crítica política (e à polícia) e de sua relação com a censura cinematográfica.

É importante destacar que a Polícia, como instituição mantenedora da ordem, é historicamente associada, no Brasil, também à violência política, tanto nas duas ditaduras que governaram o país no século XX (o Estado Novo, entre 1937 e 1945, e o regime militar, entre 1964 e 1985) quanto nos períodos democráticos. No caso das ditaduras, as polícias atuaram diretamente na repressão aos seus opositores: no Estado Novo, por meio da Delegacia Especial de Segurança Política e Social (DESPS) e do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), ambos, na verdade, criados anteriormente ao início do Regime Autoritário Vargas (a primeira, em 1933, o segundo, ainda na Primeira República, em 1924); na Ditadura Militar, através da continuidade e integração do DOPS e das polícias civis e militares estaduais às estruturas da Operação Bandeirante (OBAN), em 1969, e posteriormente aos Centros de Operações de Defesa Interna-Destacamentos de Operações de Informações (CODI-DOI) e ao Sistema de Segurança Interna (SISSEGIN).

A redemocratização do país, em 1946, não extinguiu o DOPS mas o atribuiu a um órgão policial – o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), a partir de 1972 reestruturado como Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), subordinado inicialmente ao Departamento Federal de Segurança Pública e, posteriormente, ao Departamento da Polícia Federal – a tarefa de censurar as artes, por motivos morais e políticos. Tampouco puniu os agentes policiais responsáveis por violências contra adversários do regime. Filinto Müller, por exemplo, chefe de Polícia do Distrito Federal entre 1932 e 1945, figura fortemente associada à violência policial-política do Estado Novo, constituiu carreira parlamentar no período democrático e na ditadura militar, atuando como líder do governo de Juscelino Kubitschek no Senado. Quando morreu, num acidente aéreo, em 1973, Müller ocupava a presidência desta Casa.

A redemocratização da década de 1980, apesar de extinguir o DOPS e a DCDP, repetiu o gesto de anistiar torturadores. A política transicional brasileira tem, desde então, se caracterizado pela lentidão e pelo insucesso das

tentativas de rever a Lei da Anistia de 1979, que beneficiou também os agentes do Estado responsáveis por sevícias e assassinatos. Alexandra Barahona de Brito (2013) destaca a existência de uma violência estrutural no Brasil, responsável por habituar a sociedade a violações dos direitos humanos. No que concerne à polícia, a autora aponta que "a existência separada de tribunais da polícia militar, que raramente acusam agentes de crimes, perpetua o clima de impunidade" e que

"o uso de força letal e tortura pelas forças policiais é comum e os agentes participam de atividades dos "esquadrões da morte" em várias regiões do país. Entre 2003 e 2009, por exemplo, as polícias de São Paulo e do Rio de Janeiro mataram mais de 11 mil pessoas. As forças de segurança, públicas ou privadas, mataram mais agricultores protegendo os interesses dos proprietários do que os militares mataram dissidentes políticos no período da ditadura." (BRITO, 2013, p.232-233).

Essas considerações são importantes para a associação entre representações negativas da polícia e críticas políticas no Brasil. O ataque às instituições policiais, sobretudo no período da Ditadura Militar, implicava na condenação de aspectos do próprio regime. A legislação censória coibia tais representações, tomadas por "incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes" (decreto 20.493, de 24 de janeiro de 1946). É nessa perspectiva que o presente artigo busca abordar "*O Sequestro*" e outros filmes policiais das décadas de 1960, 1970 e 1980.

O sequestro e outros filmes policiais contemporâneos

"*O sequestro*" é protagonizado por três personagens policiais: o delegado Marcondes (Jorge Dória), o subdelegado Argola (Milton Moraes) e o agente Vilarinho (Carlo Mossy, também produtor do filme). Eles são apresentados como homens corruptos, adeptos de práticas viciosas que borram as fronteiras entre a polícia e o mundo do crime. Logo na primeira cena, por exemplo, Argola e Vilarinho estão de plantão na delegacia e recebem um grupo de marginais sociais (usuários de drogas e travestis prostitutas) capturados nas ruas. Os primeiros são tratados com truculência e encarcerados. As segundas, extorquidas e ameaçadas. Pouco depois, os dois policiais ficam sabendo, por meio de um telefonema, do sequestro de um garoto de dez anos no bairro de Santa Teresa, apesar do caso já ter sido divulgado pela imprensa. A polícia é a última a estar a par dos acontecimentos, para os quais terá que buscar respostas.

O tratamento dispensado a Marcondes não é muito diferente. Mantendo relações de proximidade com o secretário de segurança do estado (que, como revelado posteriormente, é general do Exército), o delegado está imiscuído na contravenção do jogo do bicho e, no epílogo do filme, é visto repartindo o dinheiro do resgate com o pai do garoto sequestrado. Nesse momento, "*O Sequestro*" explicita que, conforme uma das versões correntes do "caso Carlinhos", teria sido o próprio progenitor do menino quem planejou e executou o crime.

Mas o momento mais direto de denúncia das práticas criminosas de Marcondes é aquele em que o delegado comanda a tortura de Petrolina, ex-funcionária da família do sequestrado. Após uma análise pericial canhestra, Marcondes é convencido do envolvimento de uma mulher no crime. Ao saber que Petrolina é casada com um sujeito conhecido como Feitiço, mesmo apelido de um bandido perigoso da Baixada Fluminense, ele a conduz ao porão da

delegacia e, com a ajuda de um agente e de um carcereiro, passa a seviciá-la brutalmente. A mulher é estuprada com um cassetete e leva choques elétricos na vagina até confessar ser, ao lado do marido, a autora do sequestro. No entanto, ao mandar Vilarinho e Argola ao barraco de Feitiço, eles encontram um homem já velho e cadeirante, nada parecido com o perigoso criminoso imaginado. Trata-se de um homônimo.

Portanto, o delegado – que, aliás, ostenta o símbolo do Esquadrão da Morte na parede de seu escritório – é não só um policial incompetente, como também um torturador sádico, muito mais interessado em apresentar resultados (mesmo que fictícios) a seus superiores e manter o cargo que ocupa do que em de fato desvendar os casos investigados. Ao morrer de um infarto fulminante, Marcondes é substituído por Argola, nomeado para o posto pelo general que ocupa a Secretaria de Segurança Pública. Considerando o comportamento pregresso desse personagem, não parece factível imaginar que qualquer melhoria ocorreria em sua gestão. A sequência que encerra *O sequestro*, contendo o embate entre Argola e Marcondes, a morte deste último e a posterior conversa do primeiro com Vilarinho, é bastante significativa nesse sentido, reiterando o comentário crítico de Di Mello, Louzeiro e Meinel sobre as práticas correntes na polícia.

O subdelegado entra bruscamente no gabinete de seu superior para confrontá-lo. Liga para o general para que o delegado confesse os crimes que cometeu, mas, nesse ínterim, Marcondes tem um ataque cardíaco e morre. Enquanto relata, no telefone, ao responsável pela Secretaria de Segurança Pública o ocorrido e é designado para o cargo de comando daquela delegacia, Argola recolhe o dinheiro espalhado sobre a mesa do falecido. Na saída, encontra Vilarinho:

Vilarinho: “Porra, Argola, ainda bem que te encontrei. Baixei o cacete no Maurílio, dei-lhe tanta porrada que me fez lembrar aquela tua com o jardineiro. O homem contou tudo, falou até onde está o garoto.”

Argola: “Onde?!”

Vilarinho: “Está numa oficina, com um tal de Isidoro, um cara meio marginal, amigo do Pedro, lá perto da casa dele. O sequestro foi uma farsa preparada pelo Pedro, ele, o Daniel e o tal de Isidoro que levou uma grana!”

Argola: “Você contou isso pra mais alguém?”

Vilarinho: “Claro que não, rapaz! Eu vim te chamar pra gente arrombar aquela oficina e trazer o garoto de volta. Com essa a gente líquida com todo o caso e com o Marcondes.”

Argola: “Esfria a cabeça, esquece o delegado, o putro acabou de morrer.”

Vilarinho: “Coração?”

Argola: “De frente pra um montão de dinheiro.”

Vilarinho: “Que dinheiro?!”

Argola: “Fala baixo, o Marcondes estava mancomunado com o Pedro. É, o Marcondes descobriu tudo e ia rachar a grana com o escroto do pai do garoto.”

Vilarinho: “Pô, então fala com a imprensa.”

Argola: “Pra quê esquentar, meu filho, se o anjo Gabriel fez a chamada e mandou o sacana pro inferno?”

Vilarinho: “O que você quer dizer?”

Argola: “Ô, rapaz, tá falando comigo, ficou louco? Tá aqui a grana do Marcondes. Tá aqui. Metade pra cada um, malandro.”

Vilarinho: “Do cacete! E a família do garoto, o que você vai dizer?”

Argola: “Fodam-se! Desde quando a gente tem que dar satisfação pra alguém?”

Vilarinho: “Pô, mesmo depois da reconstituição de hoje?”

Argola: “Pro Seu Pedro a gente diz que ficou no lugar do Marcondes. Ele vai entender e até agradecer. Pro resto da família a gente diz que houve um engano. Como vão provar nossa tese se não se encontra o garoto?”

Vilarinho: "Queria dar uma olhada no presunto do delegado."

Argola: "É só entrar e olhar."

[Após Vilarinho ver o cadáver de Marcondes e repercutir a respeito com Argola, esse último muda o tom de sua fala e assume uma postura grave, agressiva, que seria condizente com o posto que agora ocupa.]

Argola: "Outra coisa Seu Vilarinho, sua excelência disse que por causa dos meus bons serviços vai interceder junto ao governador e me nomear titular desta delegacia. Então já sabe, de hoje em diante é Doutor Argola! E tem mais, Seu Vilarinho, eu quero muito respeito aqui dentro! E outra coisa, vê se para de correr atrás de viado na Lapa e tomar dinheiro de travesti! Não quero mais encrenca na minha delegacia! Ouviu bem? Porra!"

[Argola encerra a conversa com um sorriso de deboche.]

"*O Sequestro*" é, portanto, bastante crítico à atuação da polícia, frequentemente recorrendo ao deboche na construção dessa posição. Chama a atenção, aliás, que o filme faça uso de um recurso comum a outros exemplares nacionais do gênero policial no período: a valorização discursiva dos agentes de segurança pública que atuam com correção, sendo contrapostos, dessa forma, aos adeptos da corrupção e outros comportamentos viciosos apresentados ao longo da narrativa. Mas se trata de um uso também permeado por certa ironia. No entanto, antes de chegar nesse elemento, vale uma rápida comparação com os outros filmes policiais citados anteriormente, contemporâneos de "*O Sequestro*".

Escrito por Jorge Durán, José Louzeiro (adaptando seu próprio livro) e Hector Babenco e dirigido por esse último, *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* narra a história de Lúcio Flávio Vilar Lírio, criminoso interpretado por Reginaldo Faria que se tornou famoso nas décadas de 1960 e 1970 pelos roubos, assaltos e assassinatos cometidos, pelas várias fugas da prisão empreendidas e por ter denunciado o envolvimento de policiais com o Esquadrão da Morte. O filme de Babenco se propõe a discutir abertamente esse tema da vinculação de órgãos policiais com grupos de extermínio.

Havia considerável dificuldade de falar de tal assunto, em razão das ligações entre o Esquadrão da Morte e o aparato de repressão da ditadura brasileira. O caminho que liga a *Scuderie Le Cocq*, grupo criado por policiais fluminenses e retratado em *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, à estrutura repressiva do regime não é tão difícil de ser traçado: de acordo com o historiador Jorge José de Melo (2012, p. 86), o grupo do Rio de Janeiro teria sido a principal inspiração para a criação de sua versão paulista, que tinha como figura de proa o delegado do DOPS de São Paulo Sérgio Fleury. Fleury foi também conhecido, na virada da década de 1960 para a de 1970, por atuar na repressão às organizações armadas da extrema-esquerda, sendo responsável, por exemplo, pelo assassinato de Carlos Marighella. Constantemente retratado no cinema,¹ o ex-delegado se tornou talvez o maior símbolo da brutalidade da ditadura.

Lúcio Flávio, o passageiro da agonia inicia com um letreiro que busca apresentar o contexto no qual se passa a história narrada, fazendo, já nesse momento, referência explícita ao Esquadrão da Morte, citando Lúcio Flávio Vilar

¹ A rigor, conforme observou Caroline Gomes Leme (2013), Fleury só apareceu devidamente nomeado como personagem no cinema de ficção em *Batismo de sangue* (2007), de Helvécio Raton. No entanto, referências à sua figura foram incorporadas a outros personagens de torturadores, em obras como *Paula – A história de uma subversiva* (1979), de Francisco Ramalho Jr., através do personagem do delegado Oliveira, Lamarca (1994), de Sérgio Rezende, que tem no delegado Flores uma perfeita encarnação de Fleury, apenas com o nome trocado, e em *Pra frente Brasil*, no uso do nome Dr. Barreto (que seria um codinome usado por Fleury durante as sessões de tortura) para o líder dos torturadores do protagonista Jofre e na possível associação entre o sítio em que tais práticas ocorrem no filme de Roberto Farias e o infame sítio no qual o delegado do DOPS torturou e assassinou alguns dos inimigos do regime.

Lírio como uma espécie de produto desses anos. Tal letreiro também almeja ressaltar a veracidade dos fatos narrados na obra fílmica, tentando colocar-se como resultado direto do relato de seu protagonista a um jornalista e ressaltando que, justamente por conta dessa veracidade, os nomes dos policiais que aparecem na narrativa tiveram de ser trocados. Segue o letreiro:

Nos anos 60 surge uma organização, batizada pela crônica policial brasileira como Esquadrão da Morte, que passa a combater o crime à margem da lei. Nessa conjuntura, surgem vários episódios e personagens que marcaram uma época. Lúcio Flávio é um deles. Pouco antes de sua morte, Lúcio Flávio contou esta história ao repórter. Seus personagens e situações não são imaginários. Os nomes dos marginais são verdadeiros. Os dos policiais, fictícios.

No entanto, o filme, enquanto produto de sua época, possui limites nas críticas que faz. Em matéria publicada na edição de 08 de março de 1978 da revista *Veja*, Babenco reconheceu a necessidade de abrir negociações com o setor censório para garantir a liberação de *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*. Conforme é relatado na matéria,

na verdade, Babenco tomara algumas precauções: enviara um extenso telegrama à Censura Federal, em Brasília, perguntando se haveria algum entrave em tratar de tais assuntos. Responderam-lhe que não, desde que nas cenas envolvendo o “esquadrão da morte” não aparecessem policiais fardados nem a bordo de viaturas oficiais.²

Ou seja, o cineasta optou por ouvir a Censura antes da produção do filme, evitando assim o risco de, com a obra pronta, vê-la interdita ou cortada e acumular prejuízos financeiros. Quando se analisa *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* é possível perceber a presença desse cuidado com o lado mais sensível do tema abordado (o envolvimento de policiais com o Esquadrão da Morte e a vinculação entre tais grupos e as forças repressoras da ditadura). De fato, ao longo da narrativa, não são mostrados homens fardados ou a bordo de viaturas oficiais entre aqueles que se associaram ao Esquadrão. Além disso, a Polícia Federal recebe um tratamento positivo, representando seriedade no intuito de combater os maus policiais.

Na única cena em que agentes da P.F. aparecem, eles conversam com Lúcio Flávio, tentando convencê-lo a denunciar os membros do Esquadrão da Morte, argumentando que, assim, o protagonista estaria ajudando a “corrigir o sistema”, já que este contaria com “muita gente viciada precisando mudar”. Em outro ponto da conversa, um dos policiais chega a dizer que o que pretendem é “acabar com o barbarismo nas prisões” e que “tortura não adianta nada”. Em *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, portanto, a Polícia Federal surge séria, bem intencionada e atuante no esforço de acabar com as práticas mais violentas nas prisões brasileiras. Tais práticas seriam responsabilidade de grupos corruptos e degenerados que deveriam ser combatidos – representados no filme pelos personagens Moretti, “132” e Bechara, interpretados por Paulo César Pereio, Milton Gonçalves e Ivan Cândido, respectivamente.

Babenco defendeu-se, ainda na matéria de *Veja*, desse possível abrandamento do discurso crítico de seu filme: “É claro que as cenas mostrando a Polícia Federal não foram colocadas à toa – mas aqueles episódios realmente ocorreram. Além disso, fica claro que Lúcio Flávio foi assassinado quando estava sob custódia federal”.³

³ *In.*

Lançado comercialmente dois anos depois do filme de Babenco, que foi um enorme sucesso de bilheteria,⁴ *Eu matei Lúcio Flávio* adota outra perspectiva. Seu protagonista é o policial Mariel Mariscott de Matos (Jece Valadão), conhecido membro do Esquadrão da Morte. O diretor Antônio Calmon e os roteiristas Alberto Magno e Leopoldo Serran abordam a trajetória desse personagem de forma dúbia, ao mesmo tempo subentendendo uma crítica à violência que pratica e à boçalidade vaidosa de alguns de seus atos (as relações sexuais com inúmeras vedetes, o caso com uma atriz conhecida) e aderindo, com certa dose de diversão, a eles.

Portanto, como não chega a atacar abertamente a polícia, *Eu matei Lúcio Flávio* também não precisa fazer qualquer concessão, no sentido de abrandar representações negativas. Calmon, Magno e Serran, na verdade, criam certa equivalência entre Mariel e Lúcio Flávio Vilar Lírio, nesse filme um personagem periférico, mas cuja presença parece pairar sobre o protagonista. Ambos são violentos, brutais e, no epílogo, estabelecem uma curiosa disputa: encarcerados em locais distintos, o policial e o criminoso encomendam, mais de uma vez, o assassinato um do outro. Ao final, Mariel é bem-sucedido e Lúcio Flávio acaba morto em sua cela.

Apesar de também ser protagonizado por Mariel Mariscott de Matos, renomeado Mateus Romero (Tarcísio Meira), *República dos assassinos* é bastante diferente do filme de Calmon. Na verdade, o diretor e roteirista Miguel Faria Jr. e o roteirista Aguinaldo Silva (também autor do livro homônimo no qual o filme é baseado) de certa forma fragmentam o protagonismo. Ainda que Mateus seja o personagem principal, que ocupa mais tempo da narrativa, outras figuras que o cercam recebem bastante destaque, com suas histórias inclusive por vezes se descolando da do policial para serem melhor desenvolvidas. Esse é o caso principalmente de Eloína (Anselmo Vasconcelos), homossexual cujo companheiro, Carlinhos (Tonico Pereira), é brutalmente assassinado por Mateus.

República dos assassinos é bastante crítico à polícia, representada pelos homens que se ligam ao Esquadrão da Morte, e às relações desta com diferentes instâncias de poder: governos, empresários e imprensa. Mesmo a figura do procurador que investiga os crimes de Mateus é matizada pela manipulação que sofre por parte dessas mesmas forças. O que há no filme que poderia ser tratado como instrumento de abrandamento das críticas é a apresentação feita pela voz *over* logo no início, localizando cronologicamente os eventos narrados num passado recente já superado:

Em 1970, os crimes do Esquadrão da Morte, pelos requintes de violência, provocaram uma onda de reações por todo o país. As fotos de suas vítimas, adornadas pela caveira símbolo do grupo, causaram uma incômoda indignação. Essa é a história de Mateus Romero, o mais famoso de todos os policiais que integrou o temível grupo dos "homens de aço", uma das facções em que se dividia o Esquadrão.

Ainda assim, não se trata de uma concessão tão clara quanto o letrero inicial de *Pra frente, Brasil*:

Este filme se passa durante o mês de junho de 1970, num dos momentos mais difíceis da vida brasileira. Nessa época, os índices de crescimento apontavam um desempenho extraordinário no setor econômico. No político, no entanto, o governo empenhava-se na luta contra o extremismo armado. De um lado, a subversão da extrema esquerda, de outro, a repressão clandestina. Sequestros, mortes, excessos. Momentos de dor e aflição. Hoje, uma página virada na história de um país que não pode perder a perspectiva do futuro. *Pra frente Brasil* é um libelo contra a violência.

⁴ De acordo com levantamento da revista Filme Cultura (2010, pp. 63-65), Lúcio Flávio, o passageiro da agonia levou aos cinemas 5.401.325 espectadores, ocupando, em 2010, o posto de quinta maior bilheteria da história do cinema brasileiro.

As instituições policiais são aparentemente periféricas no filme de Roberto Farias. Ao narrar a tragédia de um cidadão comum que, em 1970, é confundido com um “terrorista”, raptado, torturado e morto por uma organização paramilitar de extrema-direita, *Pra frente, Brasil* dá pouco destaque às forças de segurança formalmente instituídas. Os agentes da tortura infligida a Jofre (Reginaldo Faria) não são, explicitamente, policiais ou membros das Forças Armadas. E o próprio diretor fez questão de ressaltar esse aspecto no contexto do lançamento comercial do filme e de sua interdição pela Divisão de Censura de Diversões Públicas.⁵

No entanto, há policiais no filme. Marta (Natália do Valle) e Miguel (Antônio Fagundes), respectivamente esposa e irmão de Jofre, recorrem a eles quando do desaparecimento do protagonista e sofrem com o misto de incompetência, má vontade e excesso de trabalho dos agentes. Em dois momentos específicos, *Pra frente, Brasil* explicita a truculência da polícia e sua possível vinculação com os torturadores comandados por Dr. Barreto (Carlos Zara). No primeiro, Miguel por acaso reencontra na rua o delegado responsável pela investigação do sumiço de Jofre. Eles conversam e são interrompidos por um garçom que afirma ter visto o ocorrido e se dispõe a testemunhar. O policial ameaça o sujeito e convida Miguel para uma caminhada, ao longo da qual afirma que é muito provável que o caso passe à alçada da Polícia Federal, que seria bem mais eficiente. Pouco depois, Marta vai ao Instituto Médico Legal se passando por esposa de um homem morto identificado como Sarmiento. Diante do cadáver, ela não o identifica como sendo de seu esposo e é reconhecida por um funcionário do local. Ao sair, passa a ser perseguida, entra em contato com Miguel, e acaba presa. Na delegacia, ela e o cunhado são novamente interrogados e questionam o delegado sobre o desaparecimento do garçom.

Já o segundo momento se dá quando Miguel é preso em seu próprio apartamento e levado para interrogatório no DOPS. Nessa sequência, Farias explicita a vinculação existente entre a polícia e a ideologia anticomunista que guia as práticas do grupo de Barreto:

Delegado: “É uma questão de hábito, seu Miguel. Desde os tempos do Getúlio que eles têm essa mania. Desde os tempos da P.E. que eles tratam as pessoas assim. Uns, são muito grossos, outros, são mais educados. Mas o senhor ainda não viu nada. O senhor sabe, Seu Miguel, que o país está atravessando uma fase muito difícil.”

Miguel: “Dá pra notar.”

Delegado (se aproximando de Miguel com o dedo em riste e depois se afastando até a janela): “Por favor, não interprete mal a minha gentileza. Quem lhe disse que os jornais estão sob censura? O senhor tem acesso às notícias que os jornais não publicam? A câmera acompanha o policial de volta a Miguel.”

Miguel: “O senhor já leu a receita de bolo do Estado de São Paulo?”

Delegado: “O senhor tem algum amigo jornalista?”

Miguel: “Não, amigo, amigo, não.”

Delegado: “E um conhecido? De que jornal?”

Miguel: “Jornal do Brasil. O Globo.”

Delegado: “Repórteres? Colunistas?”

Miguel: “Classificados. Um ou outro jornalista de vez em quando fazia uma entrevista sobre os nossos trabalhos.”

Delegado: “Que tipo de trabalho?”

Miguel: “Máquinas, motores. A firma que eu trabalhava constrói estradas no Brasil inteiro.”

Delegado: “Estrada. Trabalha com explosivo.”

Miguel: “Também.”

Policial: “O senhor viaja muito?”

⁵ Sobre a postura pública de Roberto Farias durante a polêmica interdição de *Pra frente, Brasil* cf. GUEDES (2014).

Miguel: "Bastante. O que o senhor tá querendo dizer, hein?"

Delegado: "*O que que o senhor sabe sobre luta armada?*"

Miguel: "Luta armada, eu? Nada!"

Delegado: "*Qual é a organização terrorista que o senhor conhece?*"

Miguel: "Que loucura é essa? Quê que eu tenho que ver com terrorista?"

Delegado: "Há dias o senhor afirmava que estão preparando luta armada no país!"

Miguel: "Eu?"

Delegado: "Sim! E que a polícia não deixa publicar a notícia!"

Miguel: "Quando? Onde?"

Delegado: "O senhor tem muitos amigos?"

Miguel: "Não. Pensei que eu tivesse mais."

Delegado: "Onde está seu irmão?"

Miguel: "Desapareceu. Por que, o senhor sabe onde ele tá?"

Delegado: "O seu irmão conhece muita gente?"

Miguel: "As mesmas pessoas que eu. Trabalhava junto."

Delegado: "*Seu irmão alguma vez demonstrou interesse por ideologias exóticas? Como o senhor definiria o seu irmão politicamente?*"

Miguel: "Apolítico. Como eu. Como o senhor."

Delegado: "O senhor é muito engraçadinho. Quero lhe prevenir que nós não estamos brincando."

Miguel: "O senhor já me preveniu."

Delegado: "Tome cuidado com suas palavras. *Se o senhor não sabe, nós estamos em guerra. E os nossos inimigos falam o português, não têm sotaque, não são de outra raça, são como nós, daqui mesmo. Brasileiros. Mas traidores.* O senhor tá livre. Só não pode sair da cidade. Se tiver notícia de seu irmão, avise. De agora em diante, nós também estamos procurando por ele."

Miguel deixa a sala.

Aparecem, nesta sequência, referências à censura à imprensa, à existência de luta armada no Brasil em 1970 e também à Doutrina de Segurança Nacional, disseminada, como mostra o filme, nos meios policiais naqueles tempos. De acordo com Nilson Borges (2010, p. 24), tal doutrina manifesta "uma ideologia que repousa sobre uma concepção de guerra permanente e total entre o comunismo e os países ocidentais". Na rápida passagem de sua câmera pelo DOPS, Farias aborda diretamente, através da fala do personagem do delegado, a presença dessa ideologia no setor de segurança pública brasileiro. Nas ditaduras militares latino-americanas das décadas de 1960 e 1970, embasadas ideologicamente na Doutrina de Segurança Nacional, "toda a política nacional", ressalta Borges (2010, p. 28), "(...) é reorientada em função da segurança". Tal vinculação entre aparato de segurança estatal e repressão política aparece nessa sequência de *Pra frente, Brasil*.

Por fim, *A próxima vítima*. Esse filme de João Batista de Andrade, escrito pelo próprio diretor e por Lauro César Muniz, talvez seja o que mais se aproxima de *O sequestro* na frontalidade de suas críticas à polícia. A narrativa se desenrola no bairro do Brás, em São Paulo, durante as eleições de 1982 para governador do estado (as primeiras desde o golpe de 1964, que seriam vencidas pelo opositor moderado Franco Montoro, do PMDB), e acompanha as investigações do repórter David (Antônio Fagundes) sobre um assassino em série de prostitutas. Nesse processo, o protagonista entra em contato com as permanências da ditadura militar, sobretudo na instituição policial, num momento de transição para a democracia.

O autoritário delegado Orlando (Othon Bastos) é um saudoso dos tempos mais duros do regime, quando "prendia gente como você [David], intelectuais, artistas". O personagem porta em seu gabinete um retrato de Sérgio

Paranhos Fleury, ao lado dos protocolares dos então presidente do Brasil, João Batista Figueiredo, e governador de São Paulo, Paulo Maluf.

O roteiro de Andrade e Muniz atribui os crimes a uma ordem instituída que tem na polícia sua principal fonte de sustentação. Algumas cenas de *A próxima vítima* explicitam essa leitura. Na primeira delas, David conversa num restaurante com Guido (Gianfrancesco Guarnieri), imigrante italiano popular no bairro, que lhe informa da corrupção policial que predomina no Brás e que, de alguma forma, está relacionada aos assassinatos. Posteriormente, seguindo ao encontro de Nêgo (Aldo Bueno), acusado de ser o assassino de prostitutas, David ouve do irmão do sujeito um discurso exaltado sobre o racismo que leva as estruturas de segurança pública a eleger homens negros culpados de crimes violentos. No epílogo, Nêgo é morto em tiroteio com Orlando e seus comandados.

Mesmo assim, *A próxima vítima* não culpa diretamente o delegado e outros policiais pelas mortes de prostitutas. Eles não são vistos praticando tais crimes como Marcondes é visto comandando uma sessão de tortura em “*O Sequestro*”. O filme de Victor Di Mello, portanto, pode ser considerado ainda mais duro no tratamento dado à polícia que o de Andrade, já que não deixa qualquer espaço aberto para a ambiguidade. Seu letreiro final, aliás, reforça a ironia que atravessa a narrativa: “Este filme é dedicado à [sic] Serpico e a todos que tentam fazer da polícia uma instituição digna, capaz de oferecer realmente segurança a todo e qualquer cidadão.”

O que pode parecer um abrandamento da crítica, semelhante ao presente em *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, por exemplo, é, na verdade, mais uma forma de ataque à polícia, já que Di Mello dedica o filme a Frank Serpico, policial ítalo-americano de Nova York que denunciou a corrupção na corporação no início da década de 1970 – e que se tornou mundialmente conhecido pelo filme *Serpico* (1973), de Sidney Lumet, protagonizado por Al Pacino. Nem na dedicatória os policiais brasileiros honestos são diretamente lembrados. A referência positiva de *O sequestro* nessa área é um estadunidense.

A censura ao cinema policial-político no período da abertura: análise de seis casos

O estudo da censura às artes em regimes autoritários impõe alguns riscos, sobretudo, o do maniqueísmo. Como afirma o historiador norte-americano Robert Darnton (1991, p. 1), “a dificuldade que existe em relação à história da censura está em que ela parece fácil: lança os filhos da luz contra os filhos das trevas”. São recorrentes as obras de memória sobre o período que ressaltam os esforços de artistas e intelectuais na luta contra o arbítrio censório, bem como anedotas que contribuíram para a construção de uma imagem caricatural dos censores, figuras tacanhas, brutas e burras.

Vale citar, por exemplo, o livro de Inimá Simões sobre a censura ao cinema no Brasil, que dedica grande número de páginas ao período da ditadura, e a obra de memória do jornalista Ricardo Cravo Albin, representante da Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão (Abert) no Conselho Superior de Censura (CSC), a partir de 1979 – ambos reforçam, justamente, esse estereótipo do censor policial, homem de pouca (ou nenhuma) cultura, e da censura burra.

Sobre os pareceres censórios com os quais se deparou em sua atuação no CSC, Cravo Albin (2002, p. 25-33) os classifica como "indigentes", "um amontoado de asneiras [e] preconceitos". Já Simões (1999, p. 15) se refere a eles como "uma cadeia de textos que ofendem a inteligência e a sensibilidade de qualquer leitor" e argumenta que a censura "se dizia em sintonia com a sociedade, quando, na verdade, operava exclusivamente na preservação do Estado e seus poderes".

No entanto, ressalta Beatriz Kushnir (2012, p. 23), os profissionais da censura refletiam o "caldo social de que faziam parte e que, em última instância, compõe a sociedade brasileira", expressavam "uma parcela da comunidade que os queria, e possuíam uma formação cultural semelhante a de muitos outros brasileiros". Ajuda na compreensão dessa relação imbricada entre a censura instituída e setores da sociedade brasileira o estudo de Carlos Fico acerca das cartas enviadas pela população à Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), nos anos da ditadura. Fico (2002, p. 275-277) explicita a participação ativa de pessoas as mais diversas nos esforços de combater produções artísticas que atentassem contra a moral e os bons costumes e a segurança nacional.

O que mais salta aos olhos no estudo de Fico, é o grande número de pessoas pedindo mais censura, maior rigor na análise, feita pelo órgão governamental, dos livros, filmes, músicas e telenovelas que chegavam ao público brasileiro. Com o alvorecer da abertura política, no início da década de 1980, o número de missivas à DCDP aumenta. Já na presidência de José Sarney, uma mulher, assustada com a atuação supostamente relapsa da Censura, enviou carta ao governante, dizendo: "Essa abertura da Censura, acho que é só para se tratar de política, mas pelo que estão entendendo (...), pensam eles que caiu a moral e os bons costumes" (FICO, 2002, p. 260).

Tal desejo pela interdição coloca em xeque a memória da resistência à censura pela sociedade brasileira durante a ditadura, calcada na separação total entre os interesses censórios/governamentais e as demandas da população. Se de fato houve artistas, jornalistas e intelectuais que combateram as constantes intervenções censórias nas artes e na imprensa – e, como o próprio Fico destaca, mesmo cidadãos "comuns" tiveram coragem de enviar cartas à DCDP criticando o acesso restrito à produção artística do período –, é fundamental reconhecer que também existiu quem concordasse com a atuação da Censura e, em última instância, colaborasse com ela. Ao contrário do que afirma Inimá Simões, a atuação censória ocorria sim em sintonia com determinados setores da sociedade brasileira.

Fico (2003, p. 187) identifica a censura como um dos pilares básicos da repressão em qualquer regime autoritário, ao lado da espionagem, da polícia política e da propaganda. Ressalta que, no caso brasileiro, seria um equívoco falar em estabelecimento da censura das diversões públicas pelos militares, já que ela jamais deixou de existir na história republicana do país. Ao contrário do que se pode pensar, a censura às chamadas diversões públicas (o cinema entre elas) no Brasil não é exclusividade dos períodos ditatoriais (1937 a 1945 e 1964 a 1985).

Kushnir (2012, p. 38) busca romper com a dicotomia entre censura moral e política ao estabelecer que, sob os discursos de proteção da moral e dos bons costumes e defesa dos interesses da nação, toda censura é política. De fato, moral e bons costumes e assuntos mais estritamente políticos andavam lado a lado nas preocupações censórias, afinadas com a Doutrina de Segurança Nacional que embasou o regime militar no pós-1964, o que fica claro nas legislações que

regulamentaram o setor a partir da década de 1940. Como aponta Kushnir (p. 105-106), falando especificamente da lei nº 5.536, de 1968,

(...) o artigo 3º da 5.536/68, ao sentenciar que nenhuma manifestação poderia ser contrária às questões de política e segurança da nação, como também aos elementos de moral e bons costumes, expõe que a censura, nesse momento, era percebida sempre como um ato político, e não restrito apenas ao universo das diversões públicas. Tudo – do livro ao filme, do jornal à música, do teatro ao Carnaval – era objeto de censura: avaliação, aprovação ou proibição. Censurar, portanto, é um ato político em qualquer esfera ou instante de sua utilização. Com graus de ingerência maiores ou menores, esse ponto é fundamental para compreender os mecanismos estabelecidos no pós-AI-5.

A posição de Kushnir parece correta. Toda censura é um ato político e, no contexto de uma ditadura fortemente marcada pelos ideais de segurança nacional, em que toda manifestação comportamental que contrariasse os valores morais compartilhados pelos setores mais conservadores da população poderia ser enquadrada como tentativa de subversão da ordem política vigente, isso fica ainda mais explícito. No entanto, opta-se por trabalhar aqui com a separação entre “censura moral” e “censura política”, em razão do entendimento de que parecia haver, para o público consumidor das chamadas diversões públicas, essa separação. Especialmente no momento histórico analisado no presente texto – primeira metade da década de 1980, quando o país passava por um processo de abertura política que anunciava o ocaso do regime ditatorial –, como fica expresso na já citada manifestação à DCDP de uma cidadã assustada com a liberalidade da censura em tempos de redemocratização. Talvez a mentalidade corrente acreditasse que continuaria sendo dever do setor censório coibir manifestações artísticas que ofendessem seus valores morais, mas não a proibição de quaisquer temas políticos. Esses estariam protegidos pela liberdade de expressão que passava a vigorar.

De acordo com o jornalista Pompeu de Souza, citado por Kushnir (2012, p. 81) que foi membro do Conselho Superior de Censura a partir de fins da década de 1970, a legislação censória durante a ditadura baseou-se num “tripé de números”, qual seja: o decreto nº 20.493, de 1946, que regulava o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP, mais tarde reorganizado como Divisão de Censura de Diversões Públicas); a lei nº 5.536, de 1968, que dispunha sobre novas regras para a censura ao cinema e ao teatro e criou o Conselho Superior de Censura; e o decreto-lei nº 1.077, de 1970. Um ponto curioso a ser notado e debatido a respeito dessa legislação é que seu primeiro vértice, o decreto de 1946, foi fruto de um período de redemocratização do país, após o fim do Estado Novo. E nele estão contidos princípios autoritários que permitiram sua ampla utilização até o fim de um novo processo de retorno à democracia, em 1988. Conforme afirma Kushnir (2012, p. 101), “foi esse decreto que justificou a maioria dos pareceres dos censores, tanto para autorizar como para vetar, até 1988”.

Os dois outros vértices do tripé legislativo foram construídos já sob a vigência da ditadura militar, estando, portanto, alicerçados sobre a ideologia da segurança nacional. Para a lei nº 5.536/68, por exemplo, deverão ser censuradas as produções que atentem “contra a segurança nacional e o regime democrático e representativo” (BRASIL, 1968);⁶ no caso específico do cinema, diz o artigo 3º dessa mesma lei:

Para efeito de censura classificatória de idade, ou de aprovação, total ou parcial, de obras cinematográficas de qualquer natureza levar-se-á em conta não serem elas contrárias à segurança

⁷ In.

nacional e ao regime representativo e democrático, à ordem e ao decoro públicos, aos bons costumes, ou ofensivas às coletividades ou as religiões ou, ainda, capazes de incentivar preconceitos de raça ou de lutas de classes (BRASIL, 1968).⁷

Já o decreto-lei nº 1.077/70, curto e brutal, estava completamente mergulhado nos princípios da DSN, como fica claro em seu preâmbulo:

CONSIDERANDO que a Constituição da República, no artigo 153, § 8º dispõe que não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos costumes;
CONSIDERANDO que essa norma visa a proteger a instituição da família, preservar-lhe os valores [sic] éticos e assegurar a formação sadia e digna da mocidade;
CONSIDERANDO, todavia, que algumas revistas fazem publicações obscenas e canais de televisão executam programas contrários à moral e aos bons costumes;
CONSIDERANDO que se tem generalizado a divulgação de livros que ofendem frontalmente à moral comum;
CONSIDERANDO que tais publicações e exteriorizações estimulam a licença, insinuam o amor livre e ameaçam destruir os valores morais da sociedade Brasileira;
CONSIDERANDO que o emprego desses [sic] meios de comunicação obedece a um plano subversivo, que põe em risco a segurança nacional (BRASIL, 1970).⁸

É interessante observar, entretanto, que a 5.536/68 possuía, em sua base, intuítos de liberalização da atuação censória. Entre suas determinações estavam a reformulação de planos de carreira no setor, estipulando a obrigatoriedade da apresentação de diploma nas áreas de Pedagogia, Ciências Sociais, Direito, Filosofia, Jornalismo ou Psicologia para o exercício da profissão de censor, a defesa da censura classificatória para as peças teatrais (ainda que excluindo aquelas que infringissem seu artigo 2º), e, sobretudo, a criação do Conselho Superior de Censura, instância de recurso composta por membros do governo e de associações da sociedade civil à qual os produtores artísticos poderiam recorrer em caso de censura às suas obras (KUSHNIR, 2012, p. 103). Esse órgão, no entanto, só seria regulamentado e iniciaria sua atuação mais de dez anos depois, já no contexto da abertura política – atraso compatível com a conjuntura política de recrudescimento do autoritarismo que marcou o imediato pós-1968.

Kushnir (2012, p. 105) destaca que justamente por esse viés em parte liberal da lei 5.536/68, aliado ao aumento da repressão verificado a partir da decretação do AI-5 (13 de dezembro de 1968) e da Lei de Segurança Nacional (21 de fevereiro de 1969), “o decreto de 1946 pareceu muito mais adequado aos pareceres dos censores” ao longo dos anos que se seguiram.

Marcos Napolitano (2010, p. 151-153) propõe uma divisão da atuação censória sobre as artes durante a ditadura em três momentos: o primeiro, entre 1964 e 1967, marcado por certa desarticulação da censura; o segundo, iniciado em 1968, foi caracterizado por uma organização do controle sobre as diversões públicas como prática estratégica do Estado,

⁸ Talvez o 1.077/70 seja, do tripé censório, a perna mais profundamente marcada pela ideologia da segurança nacional. Nele, não há mesmo qualquer distinção entre censura moral e censura política, porque a moral é vista como essencialmente política.

⁹ “Art. 2º. Não se aplica o disposto no artigo anterior, salvo quanto a seus §§ 1º e 2º às peças teatrais que, de qualquer modo, possam: I- atentar contra a segurança nacional e o regime representativo e democrático; II- ofender às coletividades ou às religiões ou incentivar preconceitos de raça ou luta de classes; III- prejudicar a cordialidade das relações com outros povos.

Parágrafo único: A censura às peças teatrais que incidam em quaisquer das restrições referidas neste artigo, observado o disposto no § 1º do art. 8º, continua a ser regulada pela legislação anterior, quanto à sua reprovação, parcial ou total, não podendo a autoridade fazer substituições que importem em aditamento ou colaboração” (BRASIL, 1968).

com este se aparelhando burocrática e juridicamente para atuar como censor implacável das manifestações culturais (sintomas dessa maior organização seriam a lei nº 5.536/68 e o decreto-lei 1.077/70); na terceira fase, que vai de 1979 a 1985, teria ocorrido uma busca por controlar o processo de desagregação da ordem política vigente, estabelecendo limites de conteúdo e linguagem para a expressão artística. Com a regulamentação do CSC, um grande número de obras outrora proibidas eram liberadas – a abertura política alcançava também o mundo das artes – e temas considerados delicados até então começavam a ser abordados nos filmes. Napolitano ressalta que a atuação da DCDP nesse último momento foi marcada por uma retomada da ênfase no controle da moral e dos bons costumes, concomitantemente à diminuição da censura sobre conteúdos estritamente políticos.

Criado em 1946 pelo decreto 20.493, o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) foi reestruturado em 1973 como Divisão de Censura de Diversões Públicas, mantendo-se vinculado ao Departamento de Polícia Federal e ao Ministério da Justiça.¹⁰ Como outros setores do aparato estatal, a DCDP passou por diferentes fases nos anos da ditadura, conforme ocorriam mudanças na Presidência da República, no Ministério da Justiça e na sua própria direção. Assim, o setor censório, de atuação mais virulenta nos anos mais duros do regime, também experimentou um processo de liberalização em fins da década de 1970, com a chegada de Petrônio Portella à pasta da Justiça e de José Vieira Madeira à direção da DCDP.

Portella era um senador ligado à Aliança Renovadora Nacional (Arena), partido político que, no bipartidarismo vigente então, representava os interesses do governo no Congresso Nacional. A principal medida liberalizante da gestão de Portella para as artes foi a regulamentação do Conselho Superior de Censura, em 1979. Com o início do funcionamento do CSC, filmes interditados havia anos foram revistos por essa instância de recursos e, enfim, liberados.

No entanto, com a súbita morte de Portella, em janeiro de 1980, Ibrahim Abi-Ackel, deputado mineiro da Arena, assumiu o Ministério da Justiça; no final de 1981, a divisão de censura passou a ser comandada por Solange Hernandez, “censora de carreira, historiadora formada pela USP e braço direito da censura política (o *Sigab*) em São Paulo” (KUSHNIR, 2012, p. 128). Sob o comando dos dois, a DCDP deu nova guinada conservadora.

Dos filmes aqui analisados, apenas *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* foi lançado em momento anterior à regulamentação do CSC. Em 1978, o diretor da DCDP era Rogério Nunes, Armando Falcão comandava o Ministério da Justiça e o momento ainda não era de liberalização censória. O filme de Babenco, conforme citado anteriormente, obteve liberação para exibição nos cinemas por meio de negociação prévia com a Censura, moderando sua representação crítica da polícia. A autocensura, inclusive assumida em entrevista, foi o caminho encontrado para evitar a interdição de *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*. Ainda assim, foi determinado o corte de cenas de nudez e sexo e de falas contendo palavreado chulo.

Eu matei Lúcio Flávio foi submetido duas vezes à DCDP durante a gestão de José Vieira Madeira, requerendo liberação para exibição no cinema e na televisão. No primeiro caso, obteve liberação para maiores de dezoito anos, com corte de três cenas (uma em que uma jovem é estuprada por um criminoso, outra que mostra uso de drogas ilícitas e uma terceira de nudez masculina) e supressão de duas falas consideradas ofensivas, dada a presença de palavras de

¹⁰ Decreto nº 73.332, de 19 de dezembro de 1973, que “define a estrutura do Departamento de Polícia Federal e dá outras providências”.

baixo calão. Já no segundo caso, ocorrido em 1981, o filme foi interditado, sendo remetido ao CSC, que então o liberou para exibição na TV após as 23 horas.

Também avaliado pela DCDP quando Madeira dirigia o órgão, *República dos assassinos* foi liberado para maiores de dezoito anos, sem cortes. Nos três pareceres censórios que compõem o processo do filme, os técnicos de censura ressaltaram a representação da homossexualidade, as cenas de violência e de consumo de drogas como justificativa para tal classificação etária, mas não suficiente para determinar cortes ou a interdição do filme.

O sequestro, último dos filmes aqui analisados que passou pela DCDP na gestão de Madeira, foi liberado para espectadores maiores de dezoito anos com o corte de uma cena de sexo. No caso, envolvendo o personagem Vilarinho e uma travesti. Chama atenção nesse caso a liberalidade censória em relação às duras críticas feitas à polícia pelo filme. Na verdade, tais críticas não passaram despercebidas aos censores: os três pareceres que compõem o processo de *O sequestro* na DCDP citam o tratamento dispensado aos policiais na obra.

O primeiro deles, de número 3043/81, busca interpretar a visão do filme sobre a polícia como não generalizante ("O filme, trazendo o sequestro e a violência e corrupção policial como temas centrais, sem, no entanto, generalizar o fato de corrupção à toda corporação policial militar. Mostra a ação de maus policiais, na tentativa de solucionar um caso usando de violência, sevícias etc."). O segundo, de número 3017/81, inicia descrevendo o conteúdo da narrativa e se referindo a "atividades policiais pertinentes", tais como "interrogatórios, pesquisas e buscas no sentido de elucidar os fatos", mas logo em seguida descreve essas atividades: "[...] cenas de tortura com sevícia e aplicação de choque elétrico na região dos órgãos sexuais femininos (insinuação flagrante). Daí, sugerindo também a utilização de tais métodos pelos policiais além de outras formas de corrupção, como a conivência com o jogo do bicho, a mancomunação [sic] no desfecho etc., a fim de obter benefícios financeiros". Por fim, o terceiro parecer, cuja numeração é 3019/81, além de repetir tais descrições, considera negativa a mensagem do filme, por apresentar linguajar chulo e "aviltamento dos próprios policiais". Ainda assim, nenhum dos censores sugeriu cortes nos momentos que mostram violência ou incompetência por parte da polícia. Todos defenderam a exclusão apenas da referida cena de relação homossexual.

Esses casos apontam, portanto, para a ocorrência de fato de uma liberalização censória no âmbito político. Os censores que avaliaram *O sequestro* perceberam seu viés crítico à polícia e ou temporizaram, interpretando os ataques como restritos a determinados personagens (e o letrero final permite essa leitura, quando não se atenta para a irônica referência a Frank Serpico), ou simplesmente não consideraram esse posicionamento do filme determinante para a sugestão de cortes. No máximo, ele contribuiu para a classificação etária máxima. E, vale lembrar, a legislação vigente punia os técnicos da DCDP para atuar com maior rigor num caso como o do filme de Victor Di Mello. O artigo 41 do decreto-lei 20.493/46, em sua letra "d", por exemplo, diz que uma obra poderá ter sua liberação negada sempre que "fôr [sic] capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes".

Os dois próximos casos analisados correram de forma bastante distinta. *Pra frente, Brasil* e *A próxima vítima* foram submetidos à Censura já na gestão de Solange Hernandez. O primeiro, inclusive, foi proibido com base nesse mesmo artigo 41 do decreto-lei de 1946. A interdição de *Pra frente, Brasil* foi bastante discutida, à época e

posteriormente, por diversas razões: tratava-se de uma grande produção, realizada com recursos da Embrafilme, dirigida pelo ex-presidente dessa empresa e estrelada por atores e atrizes bastante conhecidos do público televisivo e cinematográfico; o veto censório se deu após autorização preliminar para exibição em dois importantes festivais de cinema (o de Gramado, no Rio Grande do Sul, em março de 1982, e o de Cannes, na França, em maio de 1982) e como uma decisão monocrática de Hernandes (os técnicos de censura sugeriram a liberação para maiores de dezoito anos, sem cortes); ocorreu uma denúncia, noticiada pela grande imprensa do país, de que a diretora da DCDP havia retirado do processo, por conta própria, pareceres favoráveis ao filme.¹¹

Encaminhado ao CSC, *Pra frente, Brasil* foi liberado apenas em dezembro de 1982, após sugestão do conselheiro Pedro Paulo Wandeck de Leoni Ramos (representante do Ministério das Comunicações) de que o recurso fosse analisado em momento posterior às eleições estaduais previstas para novembro daquele ano. Por essa razão, o filme só estreou comercialmente em fevereiro de 1983.

Por fim, *A próxima vítima*, que, com seu olhar crítico para as continuidades do regime autoritário em tempos de retorno à democracia, foi proibido para menores de dezoito anos pela DCDP, que ainda impôs aos produtores uma lista de oito cortes a serem feitos, sendo sete de cenas que fazem referências ao momento político brasileiro ou à violência e corrupção disseminadas na polícia:

2º rolo: (final) – Falas de Davi durante passeata política – Cortar quando Davi diz para Teresa: “Essa eleição é uma puta mentira, não vai dar em nada outra vez... A polícia mandando mais que o governo... e o pior é que essa mesma gente ainda vota no PDS, porra.

(...)

3º rolo: Fala da prostituta Sílvia no salão de sinuca: Suprimir “A polícia não se engana, eles pegam quem quer. O Nego não topou fazer a brincadeira deles, eles tão se vingando”.

4º rolo: Cena de recebimento de propina – Cortar toda a cena, no interior da boate, que mostra José Luís entregando dinheiro aos dois policiais, enquanto diz: “O dinheiro da semana passada”.

4º rolo: Diálogo entre Davi e Goulart na redação do jornal – Suprimir desde que o protagonista diz: “... Mostrar que o que interessa pra eles é que os crimes continuem acontecendo para justificar a existência da polícia”, até “... Para todo mundo viver nesse puta medo que só interessa ao sistema”.

5º rolo: Fala do delegado dentro da viatura policial – Cortar desde que ele diz: “O Braz está infestado de marginais, prostitutas, bicheiros e polícia...”, até “... que nem a tua imprensa vai saber onde você está”.

5º rolo: Depoimento do irmão de Nego para o repórter Davi – Suprimir desde que ele diz: “... até que ele aceitou entrar no tráfico de drogas”, até quando são vistos os foguetes em comemoração à vitória da oposição.

5º rolo: Fala do delegado Orlando – Quando Davi agride a autoridade, dizendo “Me prenda agora”, cortar a seguinte resposta do delegado: “Não, vai embora. Agora os tempos são outros”.

Na censura de *A próxima vítima* foi utilizado o mesmo artigo 41, letra d, do decreto de 1946. Ou seja, o filme de João Batista de Andrade também foi considerado um “incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes”, sendo a ele impostos cortes que desfiguravam sua narrativa. Os produtores de *A próxima vítima* impetraram recurso no CSC, com a seguinte justificativa para o pedido de liberação. O Conselho

¹¹ Tal denúncia surgiu em reunião do CSC no dia 26 de agosto de 1982, feita pelo conselheiro Roberto Pompeu de Souza (representante da Associação Brasileira de Imprensa).

acatou, por unanimidade, o recurso e liberou o filme para exibição nos cinemas para um público maior de dezoito anos, sem os cortes determinados pela DCDP.

Conclusão

A análise dos processos censórios desses seis filmes policiais produzidos entre o final da década de 1970 e o início da de 1980 aponta, portanto, para a confirmação da liberalização da atuação da DCDP na gestão de José Vieira Madeira (1979-1981), bem como para seu recrudescimento na de Solange Hernandes (1981-1985). Ao menos no âmbito da censura política, já que a preocupação com a representação da sexualidade e do consumo de drogas levou, por exemplo, à determinação de cortes em *Eu matei Lúcio Flávio* e *O sequestro*, quando Madeira estava à frente do órgão censório. As críticas mais duras à polícia, presentes em todos esses filmes, passaram incólumes pela Censura no período de Madeira, mas não no de Hernandes, como visto nos casos de *Pra frente, Brasil* e *A próxima vítima*.

Vale lembrar que *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, realizado ainda antes da liberalização em curso na política chegar ao campo censório, só foi liberado para exibição mediante negociação prévia com a Censura, concernente à representação negativa de policiais. E há ainda o caso do documentário *Você também pode dar um presunto legal* (1971), de Sérgio Muniz, que, apesar de não ser exatamente um filme policial, trata da atuação dos esquadrões da morte e sequer foi lançado comercialmente quando de sua realização, dado o temor de possíveis retaliações.

A censura política mais rigorosa exercida pela DCDP na gestão de Solange Hernandes sem dúvidas produziu efeitos negativos sobre filmes policiais lançados entre 1982 e 1985 – não só *Pra frente, Brasil* e *A próxima vítima*, como também *A freira e a tortura* (1983), de Ozualdo R. Candeias, que, apesar de não ser um representante estrito do gênero, estando mais próximo de um drama erótico, tem a maior parte de sua narrativa ambientada numa delegacia. Mas a atuação do CSC matizou tais efeitos. Após recurso, esses três filmes foram liberados pelo Conselho.

Ao mesmo tempo, ao olhar para os filmes em si, se observa a recuperação, durante a abertura, de um gênero já consolidado no cinema brasileiro, tradicionalmente associado às críticas sociais e políticas. Não que o filme policial tenha deixado de existir nos anos mais duros da ditadura militar, mas, a partir da segunda metade da década de 1970, exemplares desse gênero passam a ter maior liberdade para abordar criticamente a polícia, instituição fortemente associada ao regime – algo já feito antes do golpe de 1964, nos citados *Cidade ameaçada* e *Assalto ao trem pagador*, de Roberto Farias, por exemplo.

Nos filmes analisados no presente artigo, os policiais surgem frequentemente associados à corrupção, à incompetência e à violência. "*O Sequestro*" é um caso em que essas três características estão presentes, reunidas, construindo um retrato demolidor de tais autoridades públicas constituídas.

Referências:

- ALMEIDA, Marco Antônio de. *O cinema policial no Brasil: entre o entretenimento e a crítica social*. Cadernos de Ciências Humanas – Especiaria, v. 10, n. 17, jan./jun. 2017, p. 137-173.
- BORGES, Nilson. *A Doutrina de Segurança Nacional e os governos militares*. In: FERREIRA, Jorge & DELGALDO, Lucília de Almeida Neves. *O Brasil republicano – Volume 4. O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- BRITO, Alexandra Barahona de. “Justiça transicional” em câmara lenta: o caso do Brasil. In: PINTO, Antônio Costa & MARTINHO, Francisco Carlos Palomanes. *O passado que não passa: a sombra das ditaduras na Europa do Sul e na América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- CRAVO ALBIN, Ricardo. *Driblando a censura: de como o cutelo vil incidiu na cultura*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.
- FICO, Carlos. “Prezada Censura”: cartas ao regime militar. Topoi, Rio de Janeiro, dezembro 2002, p. 251-286.
- FICO, Carlos. “Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão”. In: FERREIRA, Jorge & NEVES, Lucília de Almeida. *O Brasil republicano*, vol. 4: “O tempo da ditadura”. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- GUEDES, Wallace Andrioli. *Roberto Farias e a lógica do duplo-pensar no caso da censura ao filme 'Pra frente Brasil'*. Topoi (Online): revista de história, v. 15, p. 187-208, 2014.
- KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo, 2012.
- LEME, Caroline Gomes. *Ditadura em imagem e som: trinta anos de produções cinematográficas sobre o regime militar brasileiro*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- MELO, Jorge José de. *Boilesen, um empresário da ditadura: a questão do apoio do empresariado paulista à Oban/Operação Bandeirantes, 1969-1971*. Dissertação de Mestrado, 2012.
- NAPOLITANO, Marcos. “Vencer Satã só com orações”: políticas culturais e cultura de oposição no Brasil dos anos 1970. In: ROLLEMBERG, Denise & QUADRAT, Samantha Viz (org.). *A construção social dos regimes autoritários: Brasil e América Latina*, volume II. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- SIMÕES, Inimá. *Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora SENAC, 1999.
- “A realidade em cena”. *Veja*, 08 de março de 1978. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>. Acesso em 29/10/2013.
- CASA CIVIL, Presidência da República. Subchefia para Assuntos Jurídicos. *Lei N 5.536, de 21 de novembro de 1968*. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/1950-1969/L5536.htm. Acesso em: 19/07/2014.
- CASA CIVIL, Presidência da República. Subchefia para Assuntos Jurídicos. *Decreto-Lei N 1.007, de 26 de novembro de 1970*. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/1965-1988/Del1077.htm. Acesso em: 19/07/2014.
- Presidência da República. *Decreto N 73.332, de 19 de dezembro de 1973*. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/Antigos/D73332.htm. Acesso em 07/07/2014.

Legislação:

- BRASIL. Decreto nº 20.493/46, de 24 de janeiro de 1946. Aprova o regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública.
- BRASIL. Lei nº 5.536/68, de 21 de novembro de 1968. Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras providências.
- BRASIL. Decreto-Lei 1.077/70, de 26 de janeiro de 1970. Dispõe sobre a execução do artigo 153, § 8º, parte final, da Constituição da República Federativa do Brasil.

Acervos e arquivos:

- Acervo digital Veja: <https://acervo.veja.abril.com.br/index.html#/editions>
- Acervo revista Filme Cultura: <http://www.filmecultura.org.br/>
- Divisão de Censura de Diversões Públicas – Arquivo Nacional / Distrito Federal
- Memória do cinema brasileiro: www.memoriacinebr.com.br

Submissão: 29/05/2019

Aceite: 23/08/2019