TCC I – Trabalho de Conclusão de Curso I
Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Educação Superior Norte – RS
Departamento de Ciências da Comunicação
Curso de Comunicação Social – Jornalismo
15 de outubro a 19 de outubro de 2012

VOCÊ TAMBÉM PODE DAR UM PRESUNTO LEGAL: AS MÚLTIPLAS VOZES DE UM DOCUMENTÁRIO SILENCIADO NA DITADURA CIVIL-MILITAR

CAMILA DIAS ARAUJO

Artigo científico apresentado ao Curso de Comunicação Social – Jornalismo como requisito para aprovação na Disciplina de TCC I, sob orientação do Prof. Dr. Cássio dos Santos Tomaim e avaliação dos seguintes docentes:

Prof. Dr. Cássio dos Santos Tomaim

Universidade Federal de Santa Maria

Orientador

Prof. Ms. Karen Cristina Kraemer Abreu

Universidade Federal de Santa Maria

Prof. Ms. Leonardo da Rocha Botega

Universidade Federal de Santa Maria

Prof. Dr. Elias José Mengarda

Universidade Federal de Santa Maria

(Suplente)

Frederico Westphalen, DATA 18/10/2012

Você também pode dar um presunto legal: as múltiplas vozes de um documentário silenciado na ditadura civil-militar

RESUMO

O objetivo deste trabalho é através da análise da pluralidade de vozes presente no documentário *Você também pode dar um presunto legal* (1971) identificar a representação do Delegado Fleury, principal expoente do Esquadrão da Morte. Para tal fim, optamos como métodos a pesquisa bibliográfica e a análise fílmica que compreende em dissecar o filme, através da desconstrução dele por meio de cinco sequências eleitas, por acreditarmos que elas representam a construção do Delegado Fleury, e uni-las construindo a compreensão gerada por essa análise. Procuramos abordar a atividade cinematográfica de Sérgio Muniz junto a Caravana Farkas e o contexto político daqueles anos de 1970 no Brasil. A composição das múltiplas vozes nos leva a crer que a ironia é o principal recurso utilizado para contrapor a realidade social à atuação do Esquadrão da Morte, tendo como líder o Delegado Fleury.

PALAVRAS-CHAVE: Você também pode dar um presunto legal; Caravana Farkas, Esquadrão da Morte; Documentário; Repressão civil-militar.

1. Introdução

Você também pode dar um presunto legal é um trabalho singular que por meio da linguagem cinematográfica documental explora a relação de supressão gerada pela violência e medo na sociedade brasileira durantes a repressão gerada pela ditadura civil-militar brasileira.

Tendo como tema o Esquadrão da Morte e seu líder, Sérgio Paranhos Fleury, na época Delegado do DOPS[1], o cineasta Sérgio Muniz rompe com o modelo sociológico do documentário brasileiro, tendência estética da qual foi aliado por muitos anos ao colaborar com a chamada *Caravana Farkas*, onde iniciou a sua filmografia: *Roda e outras estórias* (1965), *De raízes e rezas* (1965), *Rastejador, s.m.* (1969), *Beste* (1969), *Um a um* (1976), *Cheiro/gosto: o provador de café* (1976) *A cuíca* (1978), *O Berimbau* (1978).

A *Caravana Farkas* promoveu uma série de documentários de média e curta metragens ao longo dos anos de 1964 a 1981 sob os títulos de *A Condição Brasileira* e *Brasil Verdade*, no entanto:

> [...] inteiramente realizado com financiamento privado [...] três equipes reduzidas trabalhando de forma simultânea com poucos recursos [...] Os documentários nunca

[1] Departamento de Ordem Política e Social.

> foram exibidos comercialmente e sua difusão acabou tornando-se limitada a círculos restritos [...]. (RAMOS, 2007, p.8)

O que não difere de *Você também pode dar um Presunto Legal*, que foi produzido em 1971, no entanto, teve a sua exibição mais de 30 anos depois, em 2006. Muniz optou por editá-lo durante seu exílio em Cuba e aconselhado por seus amigos não o exibiu no período, em função das possíveis represálias políticas que poderia sofrer, como já frisava Eduardo Escorel sobre a audácia desse tipo de produção nos anos da *Caravana Farkas*:

> Estávamos em plena ditadura militar, fortalecida pelo Ato Inconstitucional nº5 em dezembro de 1968. Era um tempo de opções radicais, a imprensa sob censura, presos políticos sendo torturados. [...] Um pequeno grupo de documentaristas, apoiados por Thomas Farkas, respondeu com o projeto de fazer conhecer o país (apud SALLES, 2010).

Muniz alia-se, desde os tempos da *Caravana Farkas,* quando seu foco era a realidade do povo do sertão nordestino, a uma representação com fins de burlar os censores e assumir a realidade vista por ele, através de uma sociedade que ainda não vivia sob o comando ditatorial.

A representação em *Você também pode dar um presunto legal* torna-se complexa e passa a ser tratada por outro viés, que permeia o real e o ficcional, traçando uma linha tênue de forma que o espectador embarque numa realidade representada a partir do ponto de vista do cineasta sobre o mundo vivido. A relação do documentário com a ficção e vice e versa torna-se um questionamento contemporâneo dos limites da representação fílmica, pois nos sugere ser impossível, termos acesso a uma total revelação objetiva da realidade. Nichols trata de forma muito clara essa dificuldade:

> Se o documentário fosse uma *reprodução* da realidade, esses problemas seriam bem menos graves. Teríamos simplesmente a réplica ou cópia de algo já existente. Mas ele não é uma produção da realidade, é uma *representação* do mundo em que vivemos. Representa uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares. (NICHOLS, 2009, p. 47).

O objetivo da pesquisa que iremos apresentar a seguir visa avaliar o uso das vozes presentes no documentário *Você também pode dar um presunto legal* na representação do Delegado Fleury. Seguiremos a linha de raciocínio traçada por Bill Nichols (2009) a partir do conceito de "voz do documentário", que para o autor é capaz de traduzir os sentidos de todas as vozes presentes no filme e identificá-las como pertencentes a uma única voz que, por sua vez, reflete o ponto de vista do cineasta. No nosso caso, nos interessa compreender como Sérgio Muniz foi capaz de reagir ao sufocamento imposto pelo governo civil-militar, que a

partir da repressão e do clima de terror que havia se instaurado no país impedia a realização do filme, da pesquisa documental e de entrevistas com testemunhas.

Naquele contexto não restou muito ao documentarista a não ser coletar materiais, como recortes de jornais, fotografias, locução radiofônica e televisiva e registros de encenações teatrais da época; uma polifonia de vozes que Muniz agrupa em função da voz do seu documentário, pois ele tem algo a dizer sobre o Delegado Fleury e a repressão. Devido ao silêncio que havia sido imposto na época, inclusive sobre o tema da tortura, ele não pode recorrer a entrevistas, aliás, artifício que de fato caracterizou o documentarismo dos anos de 1960/70, levando inclusive Jean Rouch a denominar estes filmes produzidos a partir de entrevistas de cinema verdade[2].

O documentário *Você também pode dar um presunto legal* é uma construção baseada numa montagem de fragmentos, que num primeiro momento pode parecer não fazer sentido entre si, mas que depois percebemos que agrega uma linearidade ao seu objetivo principal. Apresentar uma voz capaz de oferecer um questionamento político sobre a situação a que estava submetido o país naquele período, para conhecermos uma representação do Delegado Fleury e da máquina de repressão da ditadura civil-militar. No entanto, como o realizador aborda essa representação em um contexto de extrema repressão e falta de liberdade de expressão?

Através do método de pesquisa bibliográfica, que nos permite adentrar no período em que o filme foi produzido, trataremos de alinhar as questões estéticas de produção da época ao próprio contexto histórico da ditadura civil-militar, a partir de uma literatura que nos ajude a compreender a linguagem do documentário e o cenário da repressão política no país nos anos de 1970. Percurso necessário por acreditarmos que um filme é um produto posto para a sociedade como forma de reflexão de uma época vivida.

A objetivação se encontra em traduzir as peças desse filme produzido em um período que, apesar de compor a nossa recente história política não faz parte de uma época vivenciada pelos principais espectadores deste documentário, acadêmicos e estudiosos dos anos 2000, que tiveram como oportunidade o acesso ao filme em uma primeira exibição na UNESP/Araraquara por mãos da esposa de Sérgio Muniz, Anita Simis, professora do

---

[2] A relação do documentarista com o personagem traria a verdade do filme, segundo Rouch. Estes filmes muitas vezes estão aliados ao documentário de tipo participativo, como caracteriza Nichols (2005).
Hoje em dia é possível notar as marcantes raízes que o Cinema Verdade e suas propostas deixaram, viabilizadas por meio de longas entrevistas e/ou conversas casuais, que impõe a "verdade" como composição fílmica.

Departamento de Sociologia da UNESP/Araraquara. Esse contraponto do ano de exibição traz como curiosidade o fato de que a maioria dos espectadores faz parte de uma geração que não vivenciou o regime civil-militar, de forma que a censura e a repressão, com raras exceções, soam somente de forma representativa para eles, enquanto que ao entrar em contato com *Você também pode dar um presunto legal* eles se colocam sob um viés diferente, mais denso, uma leitura de quem estava no "olho do furacão".

A produção de Sérgio Muniz junto a *Caravana Farkas* conta muito sobre a sua incursão no mundo cinematográfico e justifica muitas das suas opções estéticas. A seguir verificaremos a influência desse grupo nos primórdios da carreira do cineasta.

2. Sérgio Muniz e a Caravana Farkas

Dentro de um mercado sem grandes parcerias estrangeiras após a Segunda Guerra Mundial, o Brasil, assim como a América Latina num todo, transformou-se num mercado promissor para a cinematografia estadunidense.

Houve um declínio na produção cinematográfica nacional gerada por essa promissora invasão cultural vinda dos Estados Unidos. Após um período de sustentação do cinema no Brasil por meio de filmes estrangeiros, surge de forma voluptuosa a valorização da cultura nacional: o nascimento de um novo cinema no país com a tendência ao tratamento de temas como política, cultura e a própria forma de se fazer cinema, quebrando o costume estabelecido pela difusão da ficção estrangeira e reformulando o fazer documental.

Neste período de exploração das possibilidades nacionais para o cinema brasileiro, a *Caravana Farkas* se faz possível como sugere Muniz (apud RAMOS, 2007, p.18), "não apenas em função da disposição de Thomaz Farkas como produtor, mas também graças ao momento específico pelo qual o cinema brasileiro passava", devido ao posicionamento estético proporcionado pelo *Cinema Novo* e pelo avanço tecnológico[3] que surgiu no meio cinematográfico nos anos de 1960.

[3] Ao fim dos anos de 1960 surgem equipamentos para filmagem em 16mm, muito mais leves e se faz possível a sincronização do som (através de gravador portátil). Sob esses moldes de construção cinematográfica, em que os sons poderiam ser captados no instante em que fossem emitidos e não mais sob a forma de gravação posterior em estúdio, além da facilidade em lidar com uma câmera 16mm, muito mais leves que as utilizadas até então, possibilitou-se como um dos pilares a construção de um modelo sociológico.

Buscava-se através da produção documental uma aproximação da sociedade em relação à realidade vigente no país como um todo, tendo como influência estética o cinema direto[4], que já era evidente na Europa. Rechaçava-se o cinema documental realizado no país até então, que se tratava de produções das mais diversificadas como: cinejornais, filmes educativos, propagandas, filmes científicos etc. Nas palavras de Sérgio Muniz, a possibilidade do direto (do som sincronizado com a imagem) representou uma nova consciência para o documentarismo brasileiro.

> O cineasta brasileiro ao fazer cinema direto não se satisfaz nem concorda em só documentar tal ou qual realidade, dele ser simples espectador ou esperar que dita realidade se explique sozinha. Para o cineasta brasileiro que utiliza a técnica do direto, há que existir uma visão crítica dos conflitos e contradições que estão na realidade que seu filme apresenta. Seja qual for o nível em que a realidade for surpreendida documentada pelo cineasta brasileiro que faz cinema direto, ela será desintegrada, examinada e posteriormente reintegrada pelo autor do filme ou pelo público. [...]No caso brasileiro, o 'direto' assume a forma de pesquisa filmada, sem nunca perder, porém, sua especificidade de cinema, pois não estamos fazendo sociologia ou antropologia, mas cinema. Ainda assim, o 'direto' é um elemento de constatação, de colocação de problemas, de tomada de consciência desses mesmos problemas que se colocam e são colocados numa sociedade subdesenvolvida. [...] O 'direto' brasileiro é antes de tudo falar do Brasil e de sua provável transformação. (MUNIZ apud LUCAS, 2006, s/n)

Maurice Capovilla[5] (apud RAMOS, 2007, p.19) vê a possibilidade da realização desses filmes produzidos em ambiente hostil calcada em três pilares: (1) uma produção sem grandes preocupações técnicas, (2) o homem brasileiro e suas facetas esmiuçadas como tema central e (3) a nova linguagem que estava sendo descoberta. Thomaz Farkas já dizia[6] que até começar as filmagens de *Brasil Verdade* não conhecia a tradição documental brasileira e pouco sabia sobre o cinema verdade.

O documentário passou, então, a ser um suporte para o registro histórico das tradições locais, sendo o cinema o meio ideal para a propagação da cultura regional por todo o país. Como destaca Sobrinho não só a técnica, como também o suporte foram essenciais para a execução desse projeto nacional:

> A forma dos filmes já de início buscava apropriar-se de certos matizes do cinema verdade, notadamente um tipo de registro com uso de câmeras leves e som sincronizado, permitindo a realização de filmes com equipe reduzida e uma maior aproximação com o objeto a ser filmado. (SOBRINHO, 2008, p.156)

---

[4] Trata-se da observação do cineasta, sem a interferência do mesmo no desenrolar das ações de seus personagens. Para Ramos (2004, p.88) "o Cinema Direto tem o objetivo de deixar a situação transcorrer *de per si* em frente à câmera".
[5] Cineasta paulista aliado ao Cinema Novo. Produziu com Thomas Farkas o documentário *Subterrâneos do futebol* (1964).
[6] Em depoimento preservado na Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro. (RAMOS, 2007, p.25)

A *Caravana Farkas* nasceu a partir da ideia de abordar as ligas camponesas nordestinas, sob o comando de Francisco Julião, no entanto, a concepção foi abortada devido a possível repressão que os realizadores sofreriam do regime civil-militar. No entanto, foram produzidos vinte e quatro filmes sobre os temas mais variados presentes no contexto nacional.

Foi entre 1967 e 1968 que Sérgio Muniz, até então direcionado à publicidade, realizou um levantamento local sobre a rotina didática de exibição de filmes em escolas e descobriu que em média 1.200 escolas detinham projetores 16mm e aproximadamente 250 compravam filmes regularmente, logo o interesse por filmes era uma realidade. Surge daí a ideia de realizar uma série de documentários que abrangesse de Norte a Sul do país e servisse como educação antropológica para posteriormente serem distribuídos por meio de compra ou aluguel às escolas (seguindo os passos da coleção de livros *Brasiliana*), que geraria em torno de 200 cópias e pagaria pela produção dos filmes. "Nos filmes, a estratégia educativo-cultural passou a ser dominante, em contraste com o viés político preconizado" (SOBRINHO, 2008, p.159). Entretanto, o projeto escolar foi abortado devido ao AI-5, quando as escolas não possuíam mais verbas de financiamento para projetos extracurriculares.

Thomaz Farkas apoia a ideia. Sérgio Muniz e Edgard Pallero viajam ao Nordeste com o compromisso de retornar com em média dez filmes de curta ou média duração, mas, surpreendidos pela riqueza cultural acabam trazendo 19 filmes. "O projeto original era o de montar 'uma interpretação e não uma descrição do real', um panorama completo do brasileiro, as imagens deveriam servir de base para a montagem de diferentes filmes" (SALLES, 2010).

Mas por que começar pelo Nordeste e não pelo Sudeste, onde os cineastas se encontravam? A cultura nacional era o tema vigente, o centro do debate intelectual da época. Acreditava-se que para recuperar a autenticidade nacional era necessário buscar as raízes no Brasil rural e não na cosmopolita São Paulo, que tão grande como outras cidades internacionais não traduziria o "espírito" nacional que se esperava encontrar no sertão. Para D'Almeida (2003, p.2), a elevação da cultura nordestina se faz visível em função de estimular debates culturais regionais ao trazer as raízes do Brasil, evidenciando a regionalidade peculiar a cada ponto do país, sendo as filmagens registros das transformações incitadas pelas metrópoles, fruto da industrialização e urbanização das cidades litorâneas, engatinhando para um afastamento dos valores tradicionais, da mesma forma que vemos essa escolha pelo nordeste rural e seus temas tradicionais no *Cinema Novo*.

Com filmagens reveladoras das práticas culturais de distintas regiões, a *Caravana Farkas* buscava a compreensão da sociedade brasileira como um todo, gerando através do

produto dessa experiência cinematográfica o debate da situação real da nação na época. Para Salles (2010), "estes documentários resultam da paixão de seus realizadores e de seu produtor, foram feitos para um mercado então inexistente, para um espectador que não estava à espera deles. São filmes que adiantaram a seu tempo".

Geraldo Sarno (apud SALLES, 2010) complementa que "a década de 60 foi marcada pela urgência. Era preciso fazer e rápido, sem muito pensar o como nem por que. Thomaz foi o catalisador desse momento do cinema documentário brasileiro". No entanto, esses filmes se situam como um marco na cinematografia brasileira, como esclarece Meize Regina de Lucena Lucas:

> Em primeiro lugar, pelo objetivo do projeto - o estudo das diferentes realidades do país, a busca em revelar as múltiplas vozes do homem brasileiro e a tentativa de consolidar novos canais de exibição, e assim ampliar as possibilidades de produção. Em segundo, pelo próprio formato e dinâmica no qual foram realizados: produção simultânea de filmes agregando um grupo comum no qual cada diretor podia escolher com total liberdade o tema e a forma de abordagem. Em terceiro, pela repercussão no momento em que foram realizados e pela referência que constituíram, e ainda constituem, para o cinema brasileiro. (LUCAS, 2006)

O atrelamento das produções da época ao que Nichols denominou de documentário expositivo é evidente por meio do predomínio da voz *off* ou "voz de Deus" em que a voz do outro (a dos personagens sociais) ganha consistência no cinema documentário brasileiro do período, mas que é apontado por Jean-Claude Bernardet (2003) como um subterfúgio em que prevalece a voz *off* do cineasta, a "voz do dono" do filme.

Jean-Claude Bernardet se aprofunda no termo a partir da análise de *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno, em que o filme reverencia as vozes múltiplas, mas que para o autor estas estariam subordinadas à "voz do dono", aquela detentora do saber e apresentadora da tese, a qual é reafirmada a partir de articulações verbais e por vezes da montagem, e a dos narradores secundários que a partir de suas experiências pessoais, jamais generalizando e dificilmente chegando a conclusões, apontam como verossímil o ponto de vista do cineasta, expresso na fala em voz *off*. Neste caso, a montagem demonstra-se uma forte aliada da ideologia (BERNADET, 2003, 15-57).

Segundo Nichols (2005, p.142-146), o documentário expositivo defende uma tese a partir da camuflagem da presença do cineasta nos ideais transmitidos comumente por meio de um narrador em voz *off* sob o estilo de voz masculina treinada. Trata-se de um modo de representação do real que se baseia no sistema argumentativo, em que, na maioria das vezes, o comentário é apoiado em uma voz de autoridade pela qual o filme toma uma postura diante do

espectador, sendo os demais elementos (testemunhos, material de arquivo etc) presentes no documentário subordinado a essa voz. Neste caso, é comum a imagem ser meramente ilustrativa em relação ao que é narrado. A montagem mantém a continuidade do argumento, por vezes sob a forma evidente, sendo o modo ideal para transmitir informações.

O documentário brasileiro dos anos de 1970 tendia fortemente a dar "voz ao outro", mas os cineastas não abdicavam de sua voz. Prática que levou Jean-Claude Bernadet a classificar estes filmes de "documentário sociológico". Durante o nascimento do *Cinema Novo*, sob a metodologia das relações particular/geral, dispostas nos filmes a partir da experiência particular dos personagens sociais que trazem um panorama geral do vivenciado, estes documentários proporcionam representações generalizadas a respeito de um povo, uma nação, uma classe. No entanto, utiliza-se de contextos individuais em prol de sustentar a ideologia delimitada pelo filme de modo geral. A necessidade de uma voz detentora da ideia se faz em função da justaposição de vozes reais e histórias casuais, e por vezes substitui o posicionamento histórico relatado através do testemunho dos personagens, representado através da voz do outro por meio de entrevistas, imagens, músicas etc. A "voz do dono" é uma característica marcante que vem como suporte da realidade dos fatos, lançando uma tese como verdadeira e permeando o filme desse modo.

> Para que o sistema funcione, é necessário que se limpe o real de maneira a adequá-lo ao aparelho conceitual. É essa limpeza que permite o funcionamento básico de produção de significação do filme: a relação particular/geral [...] Essa limpeza do real condicionada pela fala da ciência permite que o geral expresse o particular, que o particular sustente o geral, que o geral saia de sua abstração e se encare, ou melhor, seja ilustrado por uma vivência. (BERNARDET, 2003, p. 19)

Durante o período da *Caravana Farkas,* Sérgio Muniz exprimiu a sua aliança ao "documentário sociológico" de modo diferenciado. Em *De Raízes e Rezas* ele dá mais liberdade à voz do outro, deixando-o ser mais ouvido pelo espectador seja por sua voz própria ou através de canções. No entanto, sob a visão de Ramos (2007, p.41) é possível ressaltar que o texto permanece detendo o controle através da voz, não trabalhando com a narração em *off*, como era costumeiro, porém, trazendo a voz do texto nitidamente através de uma grande variedade de ferramentas, como textos poéticos, cartelas e músicas, que explicitam e fazem a vez do comentário narrado; a montagem dialoga entre o filme e as referências externas, como o período retratado e as discussões atuais da época.

Muniz sempre foi muito atrelado à música e durante as filmagens de *Viramundo,* após conhecer Gilberto Gil, associou-se ainda mais, embarcando na ideia de utilizar cinco músicas

do mesmo em seu curta metragem *Roda & outras estórias* em 1965, como conta em sua entrevista a Anita Simis:

> Inspirei-me nas músicas para pensar nesse filme, uma produção minha com a ajuda de vários tipos diferentes de pessoas. [...] Usei os mais diferentes materiais para me expressar, partindo de uma percepção fragmentada que tem a sua unidade. [...] Talvez o filme tenha saído assim por eu não ter tido uma formação de cinema no sentido clássico, com uma leitura sobre técnicas e teoria cinematográfica, mas fui sempre intuitivo e autodidata. (SIMIS, 2006, p. 14)

Roda & outras estórias foi o primeiro curta de Muniz, produzido por Farkas e realizado a partir do apoio de amigos em reunir materiais como gravuras, desenhos de cordel, material cedido por Paulo Gil da pré-produção de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, sobras de *Vidas Secas* de Nelson Pereira dos Santos e etc. Na época o cineasta funda a empresa Cinema de Cordel, tendo a oportunidade de produzir muitas vezes em parceria com Farkas. Mas, segundo Sobrinho, apesar de podermos encontrar filmes mais atrelados à tradição do documentário em sua obra cinematográfica, "Muniz é o realizador mais afeito a uma certa tradição experimental e ao uso de artifícios de linguagem [...]" (SOBRINHO, 2008, p.161).

A musicalidade é uma característica dos trabalhos de Muniz que é utilizada como comentário, que no caso de *Você também pode dar um presunto legal* sinaliza um posicionamento do cineasta em relação à censura vigente na época e uma opção de estilo. Há muita musicalidade presente em *Você também pode dar um presunto legal* que deve ser aqui lida como mais uma "voz" a qual o cineasta recorre para compor o seu retrato do Delegado Fleury e da repressão civil-militar no Brasil dos anos de 1970, como procuraremos demonstrar mais adiante.

3. Meios de comunicação e a censura no regime civil-militar

No Brasil instaurou-se a censura através da criação de órgãos censórios durante os anos da repressão e essa política adotada se refletiu de forma negativa nos meios de comunicação.

A sociedade sofria uma transformação. Os meios de comunicação progrediam tecnologicamente juntamente com a classe média brasileira que se beneficiava do milagre econômico, porém, esse desenvolvimento trazia algumas contradições como o silêncio da classe média diante da repressão, a promoção da comunicação em massa e, por consequência,

certa alienação social. Para os intelectuais dos anos 1960 e 1970 a alienação social se fez notar nitidamente na representação do futebol, que se tornou um artifício usado pelo governo civil-militar principalmente durante a Copa do Mundo. Em *Você também pode dar um presunto legal* o futebol é retratado como um meio de distração nacional principalmente nos anos de 1970 com a efetiva valorização do futebol no mundial realizado no México.

A vigilância contínua e cerrada era a maior preocupação governamental, sob o véu da ameaça comunista iminente. A promessa de crescimento econômico propagado na época proporcionou um clima nacionalista na sociedade brasileira.

Durante a ditadura civil-militar, as pessoas eram punidas por qualquer atitude vista aos olhos dos militares como subversiva. Com a mídia censurada, a população vivia uma sensação de bem estar social. Até que as mortes e sumiços começaram a ser revelados, no entanto, sempre sem justificativas.

O setor das informações sempre foi visto com grandes preocupações durante o período ditatorial. Criou-se uma ampla rede de privilégios do regime civil-militar, onde se fazia o que se acreditava, por parte dos militares, ser o melhor para a nação, preservando-a da subversão, sob a condição de proteção ao povo brasileiro. Dessa forma, o aparato repressor tomou corpo através de uma extensa lista de órgãos públicos, responsáveis por manter o zelo da sociedade, e que adquiriram o costume de o fazer da forma mais agressiva e repressora possível.

Beatriz Kushnir (2004, p.11) relata que o receio por parte dos militares era tanto que, para o coronel Jarbas Passarinho, os que se opunham à ditadura civil-militar tornavam-se inimigos internos capazes de multiplicar seu poder de convencimento por meio da palavra. Nota-se que esse processo político teve como principal alicerce o medo, tanto por parte dos censurados, em tratar de assuntos que teriam represálias, como dos censores que através de seu poder ocultavam qualquer assunto que gerasse movimentação social contra o governo.

A censura e a repressão tornaram-se os principais mecanismos de controle social. A violência inicia-se onde a palavra era calada e torna-se muda frente ao Estado, que a ignorava, enquanto que a violência era usada como método capaz de garantir o controle social da nação. “Silenciosa, pois restrita a lugares apartados da vista do público, a tortura calou muitos pela força [...]” (BRESCIANI apud KUSHNIR, 2004, p. 13).

Com a criação do DOI-CODI[7], filiado a OBAN[8], a repressão surgiu tornando a missão investigativa e a busca de supostos membros perigosos à sociedade um meio para justificar o uso de força, sendo os atos de vigiar e reprimir tratados como uma forma de manter a harmonia social.

A censura se instaurou nos meios de comunicação, por meio de bilhetinhos, da atuação diária de censores nas redações de empresas jornalísticas ou pela obrigação do envio do material à Polícia Federal antes da sua publicação. Porém, a imprensa brasileira procurou não se calar diante deste ato, como frisa Aquino:

> Tendo em vista a importância conferida pela censura na construção de uma imagem de regime político que ocultasse a existência concreta dos instrumentos repressivos, a denúncia ao público-leitor da presença de censores na redação por intermédio da substituição dos cortes por elementos que causassem estranhamento pelo insólito de sua presença, constituiu-se em uma importante medida de resistência à dominação. (AQUINO, 1999, p. 23).

Ao longo dos anos a metalinguagem tornou-se uma forte aliada da produção cinematográfica brasileira, na tentativa de inserção ou ocultação de elementos que, aos olhos do censor, seriam impróprios ao momento político. Vinculada à doutrina de segurança nacional, a censura zelava pelo bem estar e pelos bons costumes de uma nação conservadora e quem fugisse a esse ideal era visto como subversivo. Então, era comum para o cinema da época recorrer à diversidade dos discursos internalizados, refutados, transmitidos e até mesmo assumidos por personagens ou narradores, de forma que essa diversidade torna-se, segundo Robert Stam (apud SAYAD, 2008, p.230), "mais relevante do que a integridade e a coerência psicológica das personagens" em nosso cinema.

A censura não se contentava em desempenhar os seus cortes somente ao produto nacional, tudo que vinha de fora também passava pela "tesourinha", levando à incineração de praticamente tudo que era apreendido. "Em um único dia foram queimados 390 quilos de material apreendido por ser taxado como subversivos". (KUSHNIR, 2004, p.113)

Com a promulgação do AI-5, em 13 de dezembro de 1968, a censura e a repressão foram institucionalizadas no país, o governo civil-militar passou a ter total autonomia para ditar as regras que lhe convinha.

---

[7] Destacamento de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna, é tratado por Souza (2000) como uma "colmeia de repressão".

[8] Operação Bandeirante – lançada em 1969 em São Paulo sob o comando do governador da época Roberto Costa Abreu Sodré, do secretário de Segurança Pública, Hely Lopes Meireles e do general José Canavarro Pereira, comandante do II Exército, tratava-se de um organismo de combate à subversão, sem vínculos formais (Ver SOUZA,2000). Foi a essência de uma formação paramilitar financiada por meios privados como o Grupo Ultragás, Ford, GM, Grupo Camargo Corrêa etc.

A censura se objetivava em 1968, segundo os preceitos do "manual do comportamento" distribuído aos meios de comunicação de São Paulo e Rio de Janeiro, a evitar qualquer tipo de notícia, vista pelo governo como tendenciosa, vaga ou falsa, a ponto de trazer intranquilidade à população. Algumas regras alinhavam-se a estrutura do meio de comunicação, como por exemplo, os espaços censurados da mídia impressa, deveriam ser preenchidos de forma a não modificar a estrutura da publicação. Enfim, tudo era censurado, passando por filmes, livros, jornais, músicas, teatro e até carnaval, tornava-se objeto de avaliação, aprovação ou proibição. No entanto, segundo Aquino (1999), os meios de comunicação sempre tentavam burlar de alguma forma esse ato proibitivo, como é o caso do *Jornal da Tarde* que incluía receitas culinárias nos locais onde a censura havia atuado, com a intenção de trazer um ar de estranhamento ao leitor a ponto dele identificar o ato censório.

O panorama de festivais cinematográficos manteve-se obscuro por mais de uma década e meia de censura, e só voltou a tomar notoriedade a partir dos anos de 1980, durante o governo de José Sarney. No entanto, antes dele assumir, ainda no governo do general Figueiredo ocorreu o I FestRio, onde o filme *Cabra marcado para morrer* (1984) [9], de Eduardo Coutinho, como forte candidato foi aclamado como vencedor, confirmando o anseio pelo fim da ditadura civil-militar, e as possibilidades de lidar com certos conceitos e temas sem reprimendas para o realizador.

Em 2009 em entrevista a Revista Aurora, a relação Cinema/Política é abordada por Sérgio Muniz como possível e até mesmo indispensável, no entanto, não para fazer uma política disfarçada de cultura e tampouco um cinema panfletário. Como instrumento reflexivo, necessita da autonomia do cineasta para tornar possível a exploração das dúvidas de âmbito social, que muitas vezes são esquecidas ou disfarçadas. "O cinema não substitui a política, nem propicia grandes mudanças, ou reformas e muito menos revolução. Pode, sim, servir de 'radar' indicando mudanças [...]" (MUNIZ, 2009, p.11). Então nos interessa compreender o modo como Muniz lidou com esse par Cinema/Política em *Você também pode dar um presunto legal.*

[9] Filme totalmente inserido dentro do contexto nacional dos últimos vinte anos da ditadura civil-militar e da censura política. Coutinho iniciou as filmagens no Nordeste em março 1964, meses depois com o golpe militar as incertezas tornaram tudo mais complexo e a equipe e atores se distanciaram, no entanto, 17 anos depois, o projeto foi retomado, portanto, o filme estabelece-se em dois momentos históricos, o início e o fim do contexto ditatorial. Ver KUSHNIR, 2004, p. 77-78.

4. Procedimentos metodológicos

Dado o campo dos estudos de cinema, adotamos como procedimentos metodológicos a pesquisa bibliográfica e a análise fílmica. O primeiro nos permite uma compreensão do contexto em que o filme foi produzido, levando em consideração que todo filme é histórico, ou seja, é produto do seu tempo. Acrescentamos a isto, através da análise do filme, a busca por aproximações teóricas do documentário e da linguagem audiovisual, para que possamos abordar o nosso objeto de estudo, o documentário *Você também pode dar um presunto legal*, a partir do método da análise fílmica.

A análise fílmica deve ser vista como um método interpretativo e que, portanto, não existe um modelo único, padrão, por sua vez não podendo ser tratada como similar a uma crítica cinematográfica. A análise fílmica é um processo baseado em duas etapas: desconstrução do filme, obtendo-se um conjunto de elementos distintos do próprio filme para que depois esse seja construído novamente, criando elos entre esses elementos antes isolados, sobre o viés da compreensão e da interpretação do pesquisador. O objetivo da análise é de esclarecer a sequência de escolhas e articulações que geraram o produto filme, sendo que a crítica a este é um produto baseado exclusivamente na capacidade interpretativa do pesquisador, por isto a necessidade deste conhecer diversos aspectos que estão relacionados ao objeto analisado, como a linguagem cinematográfica, o contexto histórico, político e cultural em que ele foi produzido, a obra do seu diretor etc.

Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2012, p.65), adotam uma forma de realizar a análise fílmica onde o processo analítico torna-se mais palpável, por gerenciar um método que toma como iniciativa a análise do filme como um todo, através do resumo do filme, segmentação em grandes atos e a análise narrativa.

Já Manuela Penafria ilustra que a análise deve respeitar o gênero sob qual o filme se enquadra. Segundo a autora hoje é possível identificarmos quatro tipos de análise: a) análise textual: dá importância a códigos, ou seja, seguindo Christian Metz há três tipos de códigos a serem analisados – perceptivos, culturais e específicos; b) análise de conteúdo: leva em conta o tema do filme, faz-se um resumo da história e a decomposição do filme atrelada ao seu tema; c) análise poética: criada por Wilson Gomes (2004) encara o filme como uma programação criadora de efeitos; e d) análise da imagem e som: recorre a conceitos cinematográficos como a verificação dos planos sob a função de informar o espectador

(PENAFRIA, 2009, p.05-07). No entanto, para a autora, mesmo que o pesquisador se vincule a uma corrente ou outra, sempre ficará com a sensação de que faltou algo a dizer sobre o filme. O importante é que "antes de adoptarmos qualquer procedimento, é necessário definir qual o(s) objetivo(s) da análise" (PENAFRIA, 2009, p.09) que passa por uma escolha primária: opta-se por uma análise interna ou por uma análise externa do filme.

> Na primeira, a análise centra-se no filme em si enquanto obra individual e possuidora de singularidades que apenas a si dizem respeito. Se a análise é feita a um único filme é sempre possível analisa-lo tendo em conta a filmografia do seu realizador de modo a identificar procedimentos presentes nos filmes, ou seja, identificar o estilo desse realizador. Na segunda, o analista considera o filme como o resultado de um conjunto de relações e constrangimentos nos quais decorreu a sua produção e realização, como seja o seu contexto social, cultural, político, económico, estético e tecnológico (PENAFRIA, 2009, p.07).

No nosso caso, escolhemos o segundo tipo de análise por considerar o filme como produto de uma sociedade. A leitura deste não pode ser deslocada do seu tempo. Por isto, dedicamos a formular um método de análise próprio para abordar o documentário *Você também pode dar um presunto legal* e os usos das múltiplas vozes para a construção do personagem Delegado Fleury.

Primeiramente o filme como um todo deve ser desconstruído em suas sequências. Uma operação textual em que nos debruçamos sobre os aspectos formais do filme, em que se faz necessário observar o visual (descrição de objetos filmados, cores, iluminação, uso de textos etc), o sonoro (músicas, ruídos, timbre das vozes , trilhas, narração em *off* etc) e o fílmico (o relacionamento da imagem com o som).

A partir dessa primeira etapa, criamos uma ficha para a análise de cinco sequências pela ordem cronológica de aparição no filme. Nesta ficha reunimos as seguintes informações: Sequência; Duração; Resumo da sequência; Descrição dos planos da sequência e Ponto de vista: vozes encontradas e analisadas na sequência. Para a escolha das sequências, levamos em consideração aquelas que esboçam mais intensamente a tensão do período tratado e a possibilidade de verificação da pluralidade de vozes para a representação do Delegado Fleury.

Nos interessa compreender os usos destas múltiplas vozes na narrativa do documentário, em que elementos teatrais, documentais e sonoros servem para o cineasta Sérgio Muniz compor a sua "voz". Procuramos identificar e classificar dentro do contexto histórico do filme o posicionamento político do cineasta ao valorizar estas vozes de uma época. Aqui nos vinculamos ao preceito de "voz do documentário" concebido por Nichols

(2005). Essa voz do filme defende uma causa, apresenta um argumento e transmite um ponto de vista, comportando-se como uma maneira especial e particular do cineasta ver o mundo.

> A voz está claramente relacionada ao estilo, à maneira pela qual um filme, [...], molda seu tema e o desenrolar da trama ou do argumento de diferentes formas, [...]. A ideia de voz do documentário representa alguma coisa como "estilo com algo mais". (NICHOLS, 2005, p. 74)

Em geral o documentário quando apresentado sobre essa perspectiva busca traduzir em termos visuais o ponto de vista do diretor e o envolvimento dele com o mundo histórico.

A relação com a voz é estabelecida pelo mundo histórico do diretor e revela qual a forma dele lidar com o mundo, "talvez nem mesmo ele tenha reconhecido *essa relação* [grifo da autora] plenamente" (NICHOLS, 2005, p.74), mas, é por intermédio das escolhas de som, imagem e uma ordem lógica e evolutiva do filme que ela se faz notar.

A representação mundana a partir de um ponto de vista particular não deixa de abranger características de outras vozes e é nesse ponto que trabalharemos, pois em *Você também pode dar um presunto legal* Muniz embarca na construção de seu mundo baseado em documentos, peças teatrais, músicas, imagens televisivas etc de forma que quando associamos essas diversas vozes que possuem suas particularidades encontramos a "voz do documentário". Reconhecer a presença dessa voz é necessária, no sentido de nos revelar a postura ideológica de Sérgio Muniz diante do tema tratado.

5. As vozes que desvendam a ironia amarga de Fleury

As vozes que dão suporte a "voz do documentário" aparecem em *Você também pode dar um presunto legal* ao decorrer da narrativa sob os seguintes formatos: narração em *off*; registros de encenações teatrais, documentos e músicas. Unidas tornam possível ao espectador familiarizar-se com o contexto em que o Esquadrão da Morte atuava no país e sua forma de execução das tarefas tidas como necessárias para a preservação da segurança pública. No filme analisado lidamos com uma montagem fragmentada que procura se situar sob o contexto da repressão civil-militar no Brasil. Para tanto, o cineasta optou pela utilização de materiais de cunho documental, como recortes de jornais, fotos, narração esportiva, voz *off*, músicas e encenação teatral para compor este cenário político brasileiro.

Uma das principais temáticas de questionamento quanto ao gênero documentário é a utilização ou não da encenação, elemento usual em *Você também pode ser um presunto legal.* Muniz opta pela encenação como uma forma de agregar valor ao filme, levando em conta a necessidade deste método para explicitar e representar a sociedade da época, que devido ao momento histórico poderia sofrer represálias. Sendo assim, na época em que o filme foi realizado, aquelas pessoas dispostas a falar de si próprias para a câmera estariam pondo em jogo a sua integridade, portanto, ele optou pela encenação, um recurso fictício, mas de forte apelo para o espectador.

A encenação faz parte do documentarismo desde os primórdios. Ramos (2008, p. 42) a classifica a partir do grau de envolvimento da relação representativa, sendo a que se aplica melhor a nossa análise é a "encenação-locação", por ser indicado ao ator o desempenho das ações preparadas exclusivamente para a câmera através de sua atuação. Este tipo de encenação, se faz presente no documentário analisado por meio de atores como Lafayette Galvão e Othon Bastos que representam em cenas as figuras do Delegado Fleury e do Promotor Hélio Bicudo, respectivamente. Outros atores também atuam nas peças *O Interrogatório*, de Peter Weiss e *A Irresistível Ascensão de Arturo Ui*, de Bertold Brecht, que na época foram registradas por Muniz e sua equipe. Por meio da atuação destes atores a montagem do filme procura nos apresentar o contexto político a que se refere, servindo como complementos das revelações apresentadas por meio da documentação, da narração em *off* e dos elementos musicais.

Mas outra voz tem um uso mais emblemático. Faz-se presente no documentário *Você também pode dar um presunto legal* a "voz musical", que durante a montagem torna mais evidente o contexto e o posicionamento do cineasta. Para Ramos (2007, p.120) "A ideia *de utilização da música, é para que ela* [grifo da autora] comente a imagem e isso não é disfarçado, pelo contrário: se uma imagem pede um comentário, a música entra imediatamente, respondendo a esta solicitação". Diante disso, podemos notar esta ocorrência logo no início do documentário de Muniz, em que a música *Camisa 12,* de autoria e interpretação de Jorge Ben Jor, é apresentada de forma enfática através dos ruídos de apito seguido da palavra "Sensacional", permeada pela melodia. A letra da música na sequência que surge mais tarde diz: "São homens fera, todos na vanguarda, esperando e sorrindo, na hora de atacar. Com simplicidade, amor, garra e humildade. Com juízo sem preconceito, sem maldade. Jogando, lutando, amando e suando com dignidade a camisa verde, amarela, azul e branca [...]". Neste instante a montagem evidencia o texto sublinhado na película que, por sua

vez, foi retirado de algum jornal, relatando o assassinato de Roncador[10] sob a ótica dos militares, que alegavam que a ação teria sido em legítima defesa.

Dentro do contexto do filme, nota-se que essa pequena inserção musical já no início do documentário procura trazer um tom de ironia, que no decorrer das cenas vamos percebendo que este é um uso comum que Muniz dá à musicalidade em *Você também pode dar um presunto legal*. Isso se deve ao momento em que o filme é produzido. Nesta época temos a força da produção cultural atrelada ao tropicalismo[11], como Ramos aborda:

> Apesar da voz do texto ser afirmada fortemente durante todo o filme, através de uma montagem rápida e descontinua, ela não trabalha na construção de uma tese unívoca, mas sim na sugestão e na articulação de vários argumentos. De um lado, surge com força a referência tropicalista, que traz consigo a ironia, o humor e o procedimento de colagem, recorrentes no plano visual e também plano sonoro. (RAMOS, 2007, p.114)

Na sequência 4 analisada notamos que o cineasta aborda a questão do crescimento econômico, dando um panorama das empresas multinacionais que surgiam no Brasil com a política econômica adotada pelo governo civil-militar. Através da narração em voz *off* o cineasta alinha o desempenho dos membros dessa elite empresarial ao sistema repressivo da época. O filme traz à tona nas entrelinhas a presença de membros dessa elite no apoio direto ao combate à ameaça dos "subversivos", como é o caso de Albert Boilesen que pregava um estímulo ao banho de sangue no país[12].

Aqui a voz *off* não só contextualiza o espectador, como também infere reflexões e opiniões, geradas dentro do contexto de voz do documentário, a qual insiste em se fazer presente sob todos os formatos textuais, pois "quando representamos o mundo de um ponto de vista particular, fazemos isso com uma voz que tem características de outras vozes" (NICHOLS, 2009, p.76).

O Esquadrão da Morte, apesar da sua notoriedade inicial entre os setores conservadores da sociedade passou a perder forças quando suas ações passaram a ser de conhecimento da comunidade internacional, trazendo uma imagem negativa ao país. Nesse momento a estrutura passou a ser desfeita pelo próprio governo sob a forma de justiça aos

---

[10] Bandido carioca que ficou 35 horas atolado num bueiro, após um assalto fracassado. Ele aguentou mais de 400 bombas de gás lacrimogêneo e monóxido de carbono, além de rajadas de metralhadora disparadas a esmo e no momento em que saiu pedindo clemencia, 100 policiais dispararam, fazendo mais de 20 perfurações em seu corpo.

[11] Movimento cultural brasileiro datado do final da década de 1960, onde é possível encontrar ecos sociais através das manifestações tradicionais da cultura brasileira e inovações estéticas radicais, manifestando-se através da música, artes plásticas, cinema e teatro.

[12] Henning Albert Boilesen foi um empresário dinamarquês radicado no Brasil, presidente da Ultragás.

pequenos membros do Esquadrão da Morte, no entanto, Fleury nunca passou por nenhuma forma de julgamento, como é apontado pela narração em voz *off* ao final do documentário.

Pelo contrário, como demonstra Muniz em sua crítica ao período, Fleury é condecorado secretamente pela Marinha do Brasil em uma reunião com militares de alta patente. Aqui se faz totalmente familiarizada a voz *off* com a voz imagética, uma vez que as imagens se justificam pelo texto e vice versa: "Dezembro, 1970. Numa cerimônia oficial o delegado Sérgio Fleury é condecorado pela Marinha Brasileira. A notícia não foi divulgada nem interna, nem externamente" (MUNIZ, 1971/2006).

5.1 Fleury e a personificação do mal

A seguir apresentamos a análise da polifonia das vozes para compor a figura do Delegado Fleury a partir das cinco sequências retiradas do filme. Procuramos analisá-las dentro da ordem cronológica buscando estabelecer as relações criadas entre essas vozes com o intuito de criar um sentido ao filme em relação a representação do Delegado Fleury como principal expoente da repressão civil-militar no Brasil, a partir da criação e consolidação do Esquadrão da Morte.

Sob o uso da voz das imagens, trazidas através de trechos de jornais, nota-se na sequência 1 (2'43'' a 5'52'')[13], sobre o bandido Roncador, um tratamento que visa apresentar a ideologia adotada pelo Esquadrão da Morte, em que as pessoas eram condenadas sem julgamentos e, em seguida, depois mortas. Enquanto a imagem de trechos de jornais nos é apresentada na tela, associada a ela surge a canção *Eu te amo, meu Brasil*, composição de Dom e Ravel sob a interpretação de Os Incríveis, trazendo a ironia disposta pela cultura tropicalista; ou seja, enquanto Roncador é fuzilado, a música ao fundo remete à propaganda dos ideais nacionalista disseminados pelo governo civil-militar: "A mão de Deus abençoou. Em terras brasileiras vou plantar amor. Eu te amo meu Brasil, eu te amo. Meu coração é verde, amarelo, branco, azul-anil [...]". A imagem e a música, apesar de estarem dentro do mesmo contexto fílmico, estabelecem aqui uma contraposição de forma a questionar uma a outra, sobre qual o real momento que a sociedade brasileira se encontrava.

Outra música aparece, mas agora sob a voz e composição de Jorge Ben Jor, *Camisa 12,* que em seu início possui uma sequência de apitos seguida da palavra "Sensacional"

[13] Período do filme analisado, referenciando ao tempo de início e fim da sequência abordada.

envolvida na melodia. Essa ênfase à palavra “Sensacional” procura evidenciar o texto jornalístico enfaticamente sublinhado na tela, em que informa, sob a ótica dos censores, a respeito da ação do Esquadrão da Morte que resultou na morte de Roncador. Novamente é encontrada a ironia no filme, desta vez graças à associação musical, imagética e textual onde a palavra trata o posicionamento dos militares no poder como algo sensacional, quando na verdade o cineasta quer dizer que foi um absurdo.

A voz através da encenação surge neste momento a partir do ator Zanoni Ferrite, que faz parte do elenco da peça *O Interrogatório*, de Peter Weiss. Aqui a forma de tortura através do pau de arara é enfatizada quando ele cita descritivamente a utilização deste aparato de forma a encenar a utilização do mesmo. Essa voz traz mais uma vez o posicionamento do documentário sobre os métodos empregados pelo Esquadrão da Morte.

Na sequência surge pela primeira vez a narração em voz *off*, que revela a morte de um policial durante um tiroteio com marginas e a repercussão dos militares, sob a promessa de que a cada policial morto dez marginais seriam executados. Justapostas a voz *off* são inseridas imagens de arquivo do acompanhamento do velório do policial, em que os planos médio, conjunto e geral dão uma ideia da amplitude do acontecimento. Ou seja, neste velório havia a presença de diferentes membros, de distintas camadas sociais, ao recorrer a estes planos, o documentário sugere a ideia de adesão da sociedade ao ponto de vista dos militares a respeito do contexto narrado.

Vemos mais uma vez a articulação da imagem e som sendo feita de forma reflexiva, a ponto de o tratamento imagético trazer uma ideia que a princípio casa com o texto, no entanto, ao final gera reflexão a forma como o Esquadrão da Morte atuava.

A música retorna mais uma vez, *Camisa 12*, de Jorge Benjor, e o paradoxo do texto com a imagem se faz evidente quando a canção que trata do tema do nacionalismo através do viés futebolístico, alia-se à imagens dos massacres realizados pelo Esquadrão da Morte. A analogia musical permanece irônica.

Na sequência 2 (9’22’’ a 10’58’’), dentre as selecionadas para esta pesquisa, o ator Lafayette Galvão aparece sob a representação do Delegado Fleury discursando sobre uma suposta perseguição dos grupos tidos como subversivos. Após a sequência anterior essa aparição de Fleury nos sugere a face de um mentiroso e manipulador.

Acompanhado por imagens de documentos que evidenciam as mentiras narradas por Fleury na época, temos um texto irônico narrado pela voz *off* de Lafayette que apresenta a si próprio como vítima e inocente em relação à morte do marginal conhecido como Nego 7.

Para narrar o assassinato de Nego 7, Muniz opta pela maior paixão brasileira propagada nos anos 1970, o futebol. Ouvimos a transmissão radiofônica da Copa de 1970, seguida por imagens do assassinato em que, o Nego 7 aparece sendo fuzilado em frente a uma capela. São fotos que na época foram feitas por um padre sem que o Esquadrão da Morte percebesse. A associação futebolística feita por Muniz não foi em vão, uma vez, que uma das fotos mais exploradas nessa sequência é a de Nego 7 durante sua captura, em queda tenta manter-se em pé ao segurar o batente de uma porta, dando a sensação de uma jogada futebolística chamada comumente de bicicleta. O comentário em seguida de Fleury, interpretado pelo ator Lafayette, traz mais uma vez um sentido irônico para a forma como este personagem da repressão civil-militar trata a morte. Ouvimos o ator dizer que o Nego 7 possui mais vidas que um gato, tratando a vida e morte de forma irônica e, analogicamente, a de um animal.

A animação da narração esportiva, sequenciada pelo momento em que o locutor grita o gol, move o ritmo das imagens, há uma repetição em aproximar e ampliar as fotos com o intuito de evidenciar a cena. Em seguida, vemos Nego 7 morto e sendo arrastado por homens que empunham grandes armas.

Retorna a fala irônica do personagem de Fleury. Desta vez vemos só a imagem de uma boca gesticulando. Ouvimos ele dizer em tom de festejos que o fato de eles não terem sido fuzilados, sem citar quem são eles, mas, isso pouco importa, pois traz mais uma vez a ironia, que acreditamos ser a principal sensação que Muniz explora para tratar da representação de Fleury por meio do Esquadrão da Morte, devido a forma que trata a vida/morte, como um jogo. O fato retrata que o fuzilamento era uma atividade instituída nos moldes utilizados por Fleury.

A voz *off* surge aliada a imagem do carregamento do corpo de Nego 7. O submetem a um caixão de madeira e em seguida o colocam em um carro pela porta traseira, enquanto isso o narrador frisa o final de mais uma execução do Esquadrão da Morte, e sustenta a triste fama do Delegado Fleury de forma a entendermos que a sociedade apoiava esses atos. Ressalta também técnicas usadas para dificultar a identificação dos corpos, de modo que buscavam obscurecer a relação das mortes à atividade do Esquadrão da Morte.

Em seguida, sob a melodia de *Pra Frente, Brasil* composta por Miguel Gustavo e interpretada pelo grupo Os Incríveis, surge a figura do Delegado Fleury, não mais o ator, mas o personagem social. Acreditamos que a inserção desta imagem se dá no intuito de Muniz atribuir os crimes do Esquadrão da Morte ao Delegado Fleury.

Pela primeira e única vez é dada a voz a uma mulher, isso ocorre na sequência 3 (11'39'' a 12'16''), escolhida para análise. O relato da atriz Regina Braga, atuando na peça *O Interrogatório,* é sobre a forma de tortura e suas consequências. Ela demonstra o quanto a tortura impingida é capaz de aniquilar com o psicológico de um ser humano.

Este recurso à encenação é comum no documentário de Sérgio Muniz e faz com que através da dramatização de situações reais leve o espectador a estabelecer uma relação emotiva com o que vê.

Vemos, então, imagens dos símbolos propagados pelo governo e das formas pelas quais este se julgava perante a sociedade: "Obediência, Ordem, Devoção, Honradez e Amor à Pátria são as etapas do caminho para liberdade", essa era a forma que os presos eram submetidos figurativamente, no entanto, a ação era gerada pela força.

Aqui podemos avaliar o grau de invasão pessoal, não só pelo questionamento, mas, também pelo abuso na incursão de métodos que invadiam o corpo e foram capazes de desestruturar muitas vidas, sendo que para os membros do Esquadrão da Morte esses eram os meios mais eficazes de obtenção de informações.

Através da sequência 4 (29'40'' a 31'05'') temos um panorama urbano onde se faz presente empresas multinacionais. Imagens de *outdoors* e prédios empresariais associadas a voz *off* refletem sobre o posicionamento destas empresas aliadas a burguesia, e a aprovação dos atos de tortura do Esquadrão da Morte, através do financiamento e até participação de indivíduos envolvidos nessa política empresarial. O desenvolvimento não foi apenas da indústria local, aqui a voz ressalta o investimento atribuído a órgãos de repressão como a OBAN e CODI[14] e a atuação de Fleury sendo exaltada. A narração em *off* diz que a performance do Esquadrão da Morte não foi em vão, pois, "repressão e grande indústria dão-se as mãos".

O apoio governamental aliado ao financiamento industrial sustentou o Esquadrão da Morte, que sem receio da resistência das outras camadas sociais, passou a executar uma forma

[14] Coordenação de Operação e Defesa Interna

de repressão desenfreada sob as pessoas que acreditava de alguma forma ferir o ideal de sociedade do regime civil-militar. No entanto, estes atos tornaram-se diversão para Fleury, na opinião do cineasta. Há um momento no filme em que isso é evidenciado, quando Fleury emprega uma forma de jogo aos seus prisioneiros, com a intenção de fazê-los pensar que seriam absolvidos do fuzilamento, entretanto, ele estava apenas preparando o preso para este ato.

Na sequência 5 (37'32'' a 38'31''), ao final do filme, a música *Apesar de Você* composta e interpretada por Chico Buarque é tratada sem ironia e junto a voz *off* conclui o filme sob preceitos de esperança, gerando dúvidas e lançando hipóteses sobre um futuro incerto, enquanto é associada a uma imagem que nos remete a um passeio sobre uma ponte. A letra diz o seguinte: "Você vai pagar e é dobrado, cada lágrima rolada, nesse meu penar. Apesar de você, amanhã há de ser outro dia. Ainda pago pra ver o jardim florescer qual você não queria. Você vai se amargar vendo o dia raiar sem lhe pedir licença [...]".

Sabemos neste momento pelo filme que o próprio governo, na tentativa de mostrar justiça, puni os pequenos membros do Esquadrão da Morte, no entanto, Fleury nunca foi julgado sobre os seus atos na liderança do Esquadrão da Morte. Há um silenciamento diante dos torturadores e assassinos que atuaram na linha de frente da repressão civil-militar nos anos de 1970.

6. Considerações finais

Considerando um filme como produto de um tempo e de uma sociedade, e levando em conta que o documentário tratado assume-se como datado, temos como principal questionamento o modo que as vozes em *Você também pode dar um presunto legal* representam o Delegado Fleury através do viés da atuação do Esquadrão da Morte durante os anos de repressão civil-militar no Brasil.

A utilização de múltiplas vozes se faz necessária e é uma característica comum nas obras do cineasta, Sérgio Muniz, que apesar de usar recursos que já lhe são familiares, trata o filme como totalmente fora do seu padrão de produção. Em entrevista a Anita Simis (2006) ele comenta que este documentário é uma produção que deve ser vista como unitária dentro de sua filmografia. Maurice Capovilla durante o 1ª Festival de Cinema da Zona Leste de São Paulo apontou este filme como sendo um completo painel da repressão no Brasil por sua

clareza sobre o processo da ditadura civil-militar e a aliança entre grandes empresas e o terror instaurado no Estado. Isso é possível graças à polifonia de vozes presente no filme, ou seja, ora representadas por recortes de jornais, ora fotografias, ora locução esportiva, ora música e ora encenação, o que agrega mais valor ao posicionamento de seu contexto ideológico.

Muniz associa as vozes e torna palpável à nossa sociedade atual um panorama da época da repressão civil-militar, trazendo à tona a figura do Delegado Fleury, líder do Esquadrão da Morte.

A autoria de Muniz como voz marcada por um questionamento político da representação de Fleury e de sua associação direta à máquina de repressão dos governos militares se faz presente na forma dele abordar as situações mais cruéis com um tom de ironia, aproximando esteticamente do tropicalismo, como destaca Ramos (2007, p. 120) "[...] a colagem, a descontinuidade narrativa, e a ironia são características deste movimento musical que parecem ter influenciado Muniz".

Os órgãos repressivos eram um verdadeiro impasse à viabilização do filme, que foi realizado após o estabelecimento do AI-5, o que dificultou ainda mais a obtenção de material para a produção do filme, além de ter gerado o silenciamento de Muniz por 30 anos, uma vez que o setor de informação, a qual o cinema estava atrelado, era uma das principais preocupações governamentais da época. Aconselhado, Muniz preferiu o silenciamento.

A dificuldade do processo de produção de um documentário mais familiar ao que vigorava na época torna-se evidente pela escolha do tema, diante do silenciamento ao qual a sociedade brasileira foi submetida não era possível o testemunho através de entrevistas. No entanto, a resposta de Muniz a esta adversidade resulta em um tratamento estético que é visto como uma particularidade que o individualiza como cineasta. Fica evidente que para ele:

> Não se trata de apresentar ao espectador realidade *como ela é* – seja através da tese sociológica ou da observação não interferente – mas sim de apresentar uma leitura da realidade de acordo com o ponto de vista de um enunciador que se assume como tal. O documentário não se propõe a ser uma porta de entrada para a realidade, mas sim uma representação mediada. Comentários musicais, textos em *off*, citações de filmes, falas curtas: tudo pode ser remetido à instância enunciadora. (RAMOS, 151, 2007)

A música em sua maior parte permanece sob o viés irônico, sendo uma característica explorada pelo cineasta para tratar da representação de Fleury por meio do Esquadrão da Morte.

A escolha das peças teatrais também casa com o ideário do filme, de forma a trabalhar muito bem quando associadas a qualquer outro tipo de voz que se faz presente nesta representação, recurso utilizado por diversas vezes e a fim de causar a dramatização de situações que levem o espectador a estabelecer uma relação emotiva com o que vê.

Há momentos em que as vozes distintas, atuando sobre o mesmo contexto causam contraposições a fim de uma questionar a outra, principalmente no intuito de questionar sobre qual o real momento histórico a que esta sociedade se encontrava.

O cineasta não se satisfaz em só documentar, ele procura provocar uma reflexão na sociedade, sob sua visão crítica dos conflitos retratados no filme, assumindo a forma de pesquisa filmada e mantendo sua postura cinematográfica, sendo um momento de lançar a problemática social da época aos próprios membros dessa sociedade.

Você também pode dar um presunto legal é um filme datado, que se exibido na época teria uma função denunciatória dos métodos empregados pelo governo. Exibido agora nos anos 2000 funciona como memória da existência da tortura e de assassinatos no Brasil dos anos de 1960/70.

7. Referências bibilográficas

AQUINO, M. A. **Censura, Imprensa e Estado autoritário (1968-1978)**: o exercício cotidiano da dominação e da resistênsi: O Estado de São Paulo e Movimento. Bauru: EDUSC, 1999.

AURORA, R. Cinema +e Política. Disponível em: <http://www.pucsp.br/revistaaurora/ed5_v_maio_2009/entrevista/download/ed5/_entrevista.pdf>. Acesso em: 18 abr. 2011.

BERNARDET, J. C. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

D'ALMEIDA, A.D. **Caravana Farkas (1968/1970)**: a cultura popular (re) interpretada pelo filme documentário – um estudo de folkmídia. Dissertação (Mestre em Comunicação Social) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade Metodista de São Paulo, São Paulo. 2003.

KUSHNIR, B. **Cães de Guarda**: Jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988. 1ª. ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

LUCAS, M. R. L., *Caravana Farkas*: itinerários do documentário brasileiro. Disponível em: <http://oolhodahistoria.org/artigos/SIMPOSIO-caravana%20farkas-meize%20regina.pdf>. Acesso em: 15 mai. 2011.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. 4ª ed. Campinas: Papirus, 2005. (Coleção Campo Imagético)

PENAFRIA, M. Análise de Filmes – conceitos e metodologia(s). Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2012.

RAMOS, C.L., **As múltiplas vozes da *Caravana Farkas* e a crise do "modelo sociológico"**. Dissertação apresentada ao Programa de Ciências da Comunicação, a área de Estudos dos Meios e da Produção Mediática, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtençao do título de Mestre, sob a orientação do Prof. Dr. Henri Pierre Arraes de Alencar Gervaiseau, São Paulo. 2007.

RAMOS, F.P. **Cinema Verdade no Brasil**. In: TEIXEIRA, F.E. (org.). **Documentário no Brasil**: Tradição e Transformação. 2ª ed. São Paulo: Summus, 2004, p.81-96.

RAMOS, F.P. **Mas afinal...**: o que é mesmo documentário?.São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

SALLES, I.M. *Thomas Farkas e a Condição Brasileira*: O Cinema e a Grande Cidade. Disponível em: <ims.uol.com.br/emkt/cinemarjmaio2010.pdf>. Acesso em: 18 abr. 2011.

SAYAD, C. **Um cinema desenquadrado**: a política da linguagem e a linguagem da política de *Duas ou três coisas que eu sei dela.* In: Esther Hamburger, Gustavo Souza, Leandro Mendonça, Tunico Amâncio. (Org.). **Estudo de Cinema Socine**. 1ª. ed. São Paulo. Editoras Annablume; Fapesp e Socine, 2008, p. 155-162.

SIMIS, A. Entrevista com o cineasta Sergio Muniz: Sergio Muniz uma tragetótia. Disponível em: <http://unesp.academia.edu/AnitaSimis/Papers/108320/Sergio_Muniz_uma_trajetoria>. Acesso em: 24 mar. 2011.

SOBRINHO, G. A. **A *Caravana Farkas* e o moderno documentário brasileiro:** introdução aos contextos e aos conceitos dos filmes. In: Esther Hamburger, Gustavo Souza, Leandro Mendonça, Tunico Amâncio. (Org.). **Estudo de Cinema Socine**. 1ª. ed. São Paulo. Editoras Annablume; Fapesp e Socine, 2008, p. 155-162.

SOUZA, P. **Autópsia do Medo**: Vida e Morte do Delegado Sérgio Paranhos Fleury. São Paulo: Editora Globo, 2000.

VANOYE, F.; GOLIOT-LETÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 7ª. ed. Campinas: Papirus Editora, 2012. (Série Ofício de Arte e Forma)

8. Filmografia

MUNIZ, S. *Você também pode dar um presunto legal.* Produção e direção de Sérgio Muniz. Particular. 1971/2006. 1 DVD, (39min.) son. Brasil