



Serviço Público Federal  
Ministério da Educação  
**Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL  
FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO  
CURSO DE AUDIOVISUAL**

**LUCAS NAKAZATO JACOBINA**

**“VOCÊ TAMBÉM PODE DAR UM PRESUNTO LEGAL”:  
DITADURA, VIOLÊNCIA, POLÍTICA E CENSURA NO BRASIL NO  
INÍCIO DA DÉCADA DE 1970**

Campo Grande (MS)

NOVEMBRO /2023

**FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO**

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário  
79070-900 - Campo Grande (MS)  
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>  
<http://www.jornalismo.ufms.br> / [jorn.faalc@ufms.br](mailto:jorn.faalc@ufms.br)



**“VOCÊ TAMBÉM PODE DAR UM PRESUNTO LEGAL”: DITADURA, VIOLÊNCIA,  
POLÍTICA E CENSURA NO BRASIL NO INÍCIO DA DÉCADA DE 1970**

**LUCAS NAKAZATO JACOBINA**

Monografia apresentada como requisito parcial para aprovação na disciplina Projeto Experimental II do Curso de Audiovisual da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

Orientador(a): Profa. Dra. Daniela Giovana Siqueira

**FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO**

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário  
79070-900 - Campo Grande (MS)  
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>  
<http://www.jornalismo.ufms.br> / [jorn.faalc@ufms.br](mailto:jorn.faalc@ufms.br)



## ATA DE DEFESA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

**Título do Trabalho:** "Você também pode dar um presunto legal":  
Ditadura, violência, política e censura no Brasil no início da década de 1970

**Acadêmicos:** Lucas Nakazato

Jacobina **Orientador:** Daniela

Giovana Siqueira **Data:**

28/11/2023

### **BANCA EXAMINADORA:**

1. Daniela Giovana Siqueira
2. Julio Carlos Bezerra
3. Vitor Tomaz Zan

**Avaliação:** (X) Aprovado ( ) Reprovado

**Parecer:** A banca sublinha a qualidade e a pertinência da monografia, que revela o talento para a pesquisa apresentada pelo aluno, e o incentiva a persistir na carreira acadêmica.

Campo Grande, 28 de novembro de  
2023

### **FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO**



NOTA  
MÁXIMA  
NO MEC

UFMS  
É 10!!!



Documento assinado eletronicamente por **Vitor Tomaz Zan, Professor do Magisterio Superior**, em 28/11/2023, às 16:01, conforme horário oficial de Mato Grosso do Sul, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

NOTA  
MÁXIMA  
NO MEC

UFMS  
É 10!!!



Documento assinado eletronicamente por **Daniela Giovana Siqueira, Professora do Magistério Superior**, em 29/11/2023, às 10:28, conforme horário oficial de Mato Grosso do Sul, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

NOTA  
MÁXIMA  
NO MEC

UFMS  
É 10!!!



Documento assinado eletronicamente por **Julio Carlos Bezerra, Professor do Magisterio Superior**, em 29/11/2023, às 10:47, conforme horário oficial de Mato Grosso do Sul,



com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufms.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufms.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **4472399** e o código CRC **3529A2F6**.

### **COLEGIADO DE GRADUAÇÃO EM AUDIOVISUAL (BACHARELADO)**

Av Costa e Silva, s/nº - Cidade  
Universitária Fone:

CEP 79070-900 - Campo Grande - MS

**Referência:** Processo nº 23104.034820/2023-37  
nº 4472399

SEI

### **FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO**

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário  
79070-900 - Campo Grande (MS)  
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>  
<http://www.jornalismo.ufms.br> / [jorn.faalc@ufms.br](mailto:jorn.faalc@ufms.br)

Dedico esta tese à Sergio Muniz (*in memorian*),  
que naquele dia na Cinemateca, após o nosso  
forte abraço de despedida, percebi que ainda  
tinha muito o que aprender contigo.

**FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO**

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário  
79070-900 - Campo Grande (MS)  
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>  
<http://www.jornalismo.ufms.br> / [jorn.faalc@ufms.br](mailto:jorn.faalc@ufms.br)

## AGRADECIMENTOS

Em minha trajetória acadêmica no curso de Audiovisual na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul pude criar laços que contribuíram para o meu desenvolvimento pessoal quando profissional. Assim, como estudante de universidade pública, compreendi o meu dever sócio-político de resistir e lutar pelos direitos na educação. Sou também grato por todo corpo docente (Márcio Blanco, Márcia Gomes, Patrícia Osses, Ramiro Giroldo, Rodrigo Sombra, Régis Rasia e Vitor Zan) que nesses últimos anos de alguma forma contribuíram para minha formação acadêmica e me fizeram acreditar que o cinema é uma ferramenta de transformação social.

Agradeço à minha orientadora e professora Daniela Siqueira, por todo o carinho, cuidado e compreensão que teve em todas as nossas orientações. Serei eternamente grato por ter me apresentado *Você também pode dar um presunto legal*. A sua dedicação com os estudantes e o amor pelo cinema, contribuíram hoje para que eu pudesse trilhar o meu próprio caminho.

Agradeço ao Professor Júlio Bezerra que desde as aulas de Crítica do Cinema vêm puxando nossas orelhas, mas que logo tornou-se o mais puro gesto de demonstração de amor e carinho. E, hoje eu vejo que contribuiu para minha melhor compreensão sobre o cinema.

Agradeço à minha amiga Laura pelas risadas e o carinho que tornaram os meus dias mais agradáveis na universidade. Uma de minhas maiores admirações como profissional e pessoa nesses últimos anos de faculdade.

Agradeço à minha amiga Isadora por todo companheirismo diário, seja no estágio, na faculdade, na terapia e em mesas de bares que compartilhamos nossos afetos, tristezas e alegrias sobre o mundo que nos rodeia.

Agradeço aos meus amigos da faculdade Gabriela, Eduarda, Felipe, Pedro e Matias por todo carinho proporcionado nesses cinco anos. Minhas idas para a UFMS tornaram-se melhores graças a vocês!

Agradeço a toda equipe do Museu de Imagem e do Som de Mato Grosso do Sul (MIS-MS) por todo carinho e aprendizado adquirido ao longo desses dois últimos anos de estágio.

Agradeço meus amigos Sidney, Rafaela e Gabrielly por compartilharmos tanto lágrimas de tristeza quanto lágrimas de alegria ao longo desses meses no estágio. Sentirei saudades de nosso convívio diário.

Aos meus familiares sou grato por todo carinho e todo investimento em minha educação. Agradeço à minha mãe Mirian pela força e compreensão de minhas decisões nos últimos anos. Sem teu incentivo e carinho, eu não poderia chegar até aqui!

Agradeço à minha tia Leila e minha avó Setsuco, por sempre estarem presente em minha trajetória de vida, demonstrando todo amor e afeto familiar.

Agradeço à minha tia Janete (*in memorian*) que ficaria muito contente em ver os frutos de minha conquista.

Sou grato pela força matriarcal de minha família!

Agradeço ao meu pai Gerson pelo incentivo dado em minha formação acadêmica.

Agradeço à minha terapeuta Giovana por estar me acompanhando no meu crescimento pessoal e profissional que foram essenciais nesses dois últimos anos.

Agradeço pelas amizades, que pelos encontros e desencontros da vida, acompanharam toda a minha trajetória acadêmica e de alguma forma em um simples gesto acolhedor, seja no abraço ou pela troca de palavras, me tornaram uma pessoa melhor e resiliente aos tombos de meu percurso!

Às minhas amigas que estão a quilômetros de distância, Maria Julia e Leticia, encontramos em nossas ligações um jeito de mantermos todo carinho construído nesses anos de amizade.

À Kamila que veio chegando de pouquinho em minha família e hoje é uma alegria quando acordo e te vejo em casa, sou grato pelos teus afetos nos momentos em que eu mais me sentia só dentro de minha própria morada.

À minha amiga Beatriz, por todas as indicações de livros, pela companhia nas idas ao cinema e pelo gesto genuíno de cozinhar para os amigos que hoje eu reconheço como um dos maiores gestos de amor.

À minha amiga Fernanda por ter acompanhado a todas as minhas loucas decisões durante o cursinho até a minha atual trajetória acadêmica.

Aos meus amigos Gustavo e Matheus pelas carinhosas recepções nas minhas idas à São Paulo, foram dias que me senti muito querido e amado.

Às minhas amigas Carla, Danny, Ludmila, Luiza e Nati que me ensinaram que no descompasso da vida, tudo o que é melhor a se fazer é dançar!

“A brincadeira não era difícil: bastava que nos concentrássemos o suficiente para conseguirmos transformar tudo o que havia em volta. E treinados como estávamos nas imaginações mais delirantes, era relativamente fácil avistar um deserto na rua cumprida e um oásis no arco branco do portão do quartel, lá no fundo.”

Caio Fernando Abreu

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Fotografia retirada da revista O Cruzeiro .....	33
Figura 2 - Fragmento retirado de Você também pode dar um presunto legal ..	34
Figura 3 - Fragmento retirado de Você também pode dar um presunto legal ..	34
Figura 4 - Fragmento retirado de Você também pode dar um presunto legal ..	35
Figura 5 - Fragmento retirado de Você também pode dar um presunto legal ..	35
Figura 6 - Fragmento retirado de Você também pode dar um presunto legal ..	35
Figura 7 - Fragmento retirado de Você também pode dar um presunto legal ..	36
Figura 8 - Fragmento retirado de Você também pode dar um presunto legal ..	36
Figura 9 - Fragmento retirado de Você também pode dar um presunto legal ..	36
Figura 10 - Fragmento retirado de Você também pode dar um presunto legal	37
Figura 11 - Fragmento retirado de Você também pode dar um presunto legal	38
Figura 12 - Fragmento retirado de Você também pode dar um presunto legal	38
Figura 13 - Fragmento retirado de Você também pode dar um presunto legal	38
Figura 14 - Fragmento retirado de Você também pode dar um presunto legal	41
Figura 15 - Fragmento retirado de Você também pode dar um presunto legal	41
Figura 16 - Fragmento retirado de Você também pode dar um presunto legal	42
Figura 17 - Fragmento retirado de Você também pode dar um presunto legal	42
Figura 18 - Fragmento retirado de Você também pode dar um presunto legal	42
Figura 19 - Fragmento retirado de Você também pode dar um presunto legal	43
Figura 20 - Fragmento retirado de Você também pode dar um presunto legal	43
Figura 21 - Fragmento retirado de Você também pode dar um presunto legal	43
Figura 22 - Fragmento retirado de Você também pode dar um presunto legal	44
Figura 23 - Fragmento retirado de Você também pode dar um presunto legal	44
Figura 24 - Fragmento retirado de Você também pode dar um presunto legal	44
Figura 25 - Fragmento retirado de Você também pode dar um presunto legal	45
Figura 26 - Fragmento retirado de Você também pode dar um presunto legal	50
Figura 27 - Fragmento retirado de Você também pode dar um presunto legal	51
Figura 28 - Fragmento retirado de Você também pode dar um presunto legal	51
Figura 29 - Fragmento retirado de Você também pode dar um presunto legal	51
Figura 30 - Fragmento retirado de Você também pode dar um presunto legal	55
Figura 31 - Fragmento retirado de Você também pode dar um presunto legal	56
Figura 32 - Fragmento retirado de Você também pode dar um presunto legal	56

- Figura 33 - Fragmento retirado de *Você também pode dar um presunto legal* 56
- Figura 34 - Maria Auxiliadora em frame do filme *Brazil: A report on torture.....* 58
- Figura 35 - Fragmento retirado de *Você também pode dar um presunto legal* 59
- Figura 36 - Fragmento retirado de *Você também pode dar um presunto legal* 60
- Figura 37 - Fragmento retirado de *Você também pode dar um presunto legal* 61

## RESUMO

Este projeto se propõe a estudar um momento histórico, o início da década de 1970 no Brasil, tendo como objeto de pesquisa o filme *Você também pode dar um presunto legal* (1970/2006) do diretor Sergio Muniz (1935-2023). A partir da metodologia da análise fílmica pretendemos propor um percurso de análise que leve em consideração a construção das imagens e sons propostos pelo filme e sua relação com a história política do contexto brasileiro do período. Com o intuito de produzir e preservar sua obra fílmica, Muniz se auto exilou na Europa em um período de forte perseguição política no país. O objetivo principal dessa pesquisa é analisar o processo de produção e preservação da obra para compreender o lugar da censura e da violência durante o período ditatorial no Brasil no início da década de 1970. A discussão proposta está alinhada com o momento atual em que as imagens de arquivo ganham força na esfera sociopolítica.

**Palavras-chave:** ditadura civil-militar; análise fílmica; documentário; Sergio Muniz

## ABSTRACT

This project aims to study historical moment, the early 1970s in Brazil, with the research object being the film *Você também pode dar um presunto legal* by director Sergio Muniz (1935-2023). Using the methodology of film analysis, we intend to propose an analysis path that takes into consideration the construction of images and sounds proposed by the film and their relationship with the political history of Brazilian context during that period. In order to produce and preserve his film work, Muniz went into self-exile in Europe during a period of strong political persecution in the country. The main objective of this research is to analyze the process of production and preservation of the work to dictatorial period in Brazil in the early 1970s. The proposed discussion is aligned with the current moment in which archival images gain strength in sociopolitical sphere.

Keywords: civil-military dictatorship; film analysis; documentary; Sergio Muniz

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>14</b>
<b>1 PERCURSOS DA HISTÓRIA E METODOLOGIA APLICADA.....</b>	<b>16</b>
1.2 CONTEXTO HISTÓRICO.....	16
1.3 METODOLOGIA.....	21
<b>2 SAMBA, FUTEBOL E O GRITO DA VITÓRIA .....</b>	<b>28</b>
2.1 INTRODUÇÃO .....	28
2.2 CAMISA 12 .....	29
2.3 CAMISA SETE BRASILEIRA .....	40
<b>3 OS MÚLTIPLOS DISCURSOS DA OBRA.....</b>	<b>48</b>
3.1 INTRODUÇÃO .....	48
3.2 A VOZ DO NARRADOR .....	49
3.3 VOZES ENCENADAS E DEPOIMENTOS DO REAL .....	54
3.4 A VOZ DA VIOLÊNCIA PERPETRADA .....	59
3.5 AMANHÃ VAI SER OUTRO DIA .....	62
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>69</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>72</b>

## INTRODUÇÃO

Como em toda relação entre pesquisador e objeto de pesquisa, esta monografia apresenta um desdobramento de questionamentos e inquietações surgidas após ter assistido pela primeira vez *Você também pode dar um presunto legal* (1970/2006), de Sergio Muniz (1935-2023). Foi somente após três anos de graduação no curso de Audiovisual da UFMS que o filme me foi apresentado pela professora Daniela Giovana Siqueira, em uma conversa que demonstrei interesse pela temática da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985). Até então não sabia da existência da obra, mesmo após já ter tido contato com aulas de documentário e montagem, matérias que seria possível mencionar.

Assim, o primeiro desejo de estudo encontra-se na perspectiva da história, em que busquei entender dentro da historiográfica da obra como a censura e a repressão presentes no país na década de 1970, influenciaram a trajetória e a circulação do filme. Além disso, soma-se a vontade de investigar, por meio da metodologia da análise fílmica, as imagens utilizadas no trabalho de montagem. Com isso, foi necessário um olhar minucioso e desacelerado para que eu pudesse extrair dos fotogramas, questões pertinentes que a um olhar não atento poderiam passar despercebidas.

Cada fragmento de *Você também pode dar um presunto legal* (1970/2006), de Sergio Muniz (1935-2023), esconde uma história. São imagens que resistiram ao tempo e trazem ao nosso presente um passado sombrio da história política brasileira, a ditadura civil-militar, que perdurou entre os anos de 1964 e 1985. São imagens que denunciam a dor e a opressão perpetradas pelo Esquadrão da Morte, grupo responsável por realizar execuções à mando do Estado ditatorial militar. Nos dias de hoje, o documentário consegue ir além do que exhibe na tela, mostrando ao espectador que o esquadrão é mais uma marionete do fascismo instaurado naquele período, e que insiste em permanecer na sociedade.

Em um gesto de coragem e resistência, Muniz se auto exilou do país em um período de grande repressão militar com o intuito de produzir e resguardar a

sua obra fílmica. Quando assistimos ao filme no presente, devemos levar sempre em consideração a trajetória material dos suportes fílmicos, materiais que circularam em seu processo de produção por uma rota clandestina entre França, Itália e Cuba. Por esses motivos, o trabalho de análise fílmica se tornou método fundamental no processo de estudo do filme. Pois, a partir da contextualização histórica e cultural do período de produção do filme foi possível traçar junto às imagens e sons de *Você também pode dar um presunto legal* pontos importantes sobre a estrutura da violência política da ditadura militar brasileira.

Deste modo, esta monografia, se estabelece na relação entre o cinema e a história, tendo como objeto de pesquisa o filme *Você também pode dar um presunto legal*, do diretor Sergio Muniz. Assim, o trabalho foi dividido em três capítulos.

No primeiro capítulo, faremos uma contextualização do momento histórico do final da década de 1960 até o início da década de 1970. A partir da perspectiva, de autores como Marcos Napolitano (2014) e Heloísa Buarque de Holanda (1980), de modo que foi possível refletir questões em torno da implementação do Ato Institucional nº 5, momento pelo qual houve o aumento de torturas e mortes cometidas pelo Estado autoritário. Além disso, junto ao contexto da época foi possível traçar uma breve historiografia da obra de Muniz. Nele também, discutimos a metodologia escolhida para este trabalho de pesquisa acadêmica, a análise fílmica.

Já no segundo capítulo, será feita a análise fílmica de dois trechos da obra, em que o som do futebol entra em diálogo com imagens da perpetração da violência. A música *Camisa 12*, de Jorge Ben Jor, que possui o ritmo da “alegria”, se altera de sentido quando justaposta às imagens da perpetração da violência. Assim como a vitória do gol de Jairzinho na Copa do Mundo de 1970 pode nos revelar, a partir do trabalho de montagem, que a “pátria amada e idolatrada” é apenas uma ilusão da sociedade daquele momento, e que o discurso ufanista é mais uma reprodução da cólera de um Estado autoritário.

No último capítulo, analisamos as diversas vozes encontradas no documentário de Sérgio Muniz. Vozes que muitas vezes passam despercebidas

ao longo do filme e que em nossa análise propomos desdobramentos com maior atenção. Seja a *voz-off* de Muniz como narrador onisciente, como também a dos personagens que colaboram para o desenvolvimento da narrativa, há no filme a junção de elementos sonoros muito distintos entre si.

Ao espectador atual, que não viveu o período da ditadura civil-militar brasileira e que olha com estranheza a palavra “presunto” no título do filme, resta o convite para assistir a obra *Você também pode dar um presunto legal* de Sergio Muniz e conhecer o estudo aqui proposto.

## 1 PERCURSOS DA HISTÓRIA E METODOLOGIA APLICADA

### 1.2 Contexto histórico

Em 14 de dezembro de 1968, o *Jornal do Brasil*, um dos mais importantes matutinos da época, foi às bancas com uma edição cuidadosamente planejada para provocar estranheza. Entre as bizarrices, o jornal estampou o aviso “Ontem foi o dia dos Cegos” e a previsão meteorológica na primeira página. Não satisfeito, anunciou: “Tempo negro. Temperatura sufocante. O ar está irrespirável. O país está sendo varrido por fortes ventos”. O dia era de sol forte e céu escandalosamente azul, mas a edição falava sério: tentava alertar o leitor da presença de censores na redação - naquela madrugada, entrara em funcionamento uma operação militar destinada a censurar toda a imprensa nacional. (SCHWARCZ e STARLING, 2015, p. 455)

Após o golpe de 1964, filmes que criticavam o momento político da época como *O Desafio* (1965), de Paulo Cezar Saraceni, *Terra em Transe* (1967), de

Glauber Rocha; *O Bravo Guerreiro* (1968), de Gustavo Dahl, dentre outros, ainda conseguiam colocar nas salas de cinema sem serem submetido à censura prévia. Entretanto, em resposta ao aumento da resistência contra a ditadura civil-militar, no dia 14 de dezembro de 1968, no governo do general Costa e Silva, foi imposta o Ato institucional n.º 5 (AI-5), no qual grupos de intelectuais e artistas passaram a ser os novos alvos centrais da censura e repressão do Estado. Dentro do campo artístico, muitos cineastas tiveram suas obras filmográficas apreendidas pela censura e foram obrigados a se autoexilar do Brasil. Sobre o contexto político e cultural da época, o pesquisador Marcos Napolitano afirma:

A música popular brasileira entrava nos anos 70 com seus compositores mais prestigiados e emblemáticos fora do país, resultado dos efeitos do AI-5 no campo artístico. Artistas que, até então, eram verdadeiros ídolos, como Geraldo Vandré, Chico Buarque de Hollanda e Caetano Veloso, foram duramente perseguidos. Este último, juntamente com Gilberto Gil, chegou a ser preso, assim permanecendo por três meses. Em julho de 1969, os dois baianos foram “convidados” a deixar o país, exilando-se em Londres durante três anos. Chico Buarque, vivendo uma fase de popularidade, foi poupado da prisão, mas também foi convidado a deixar o país em 1969, indo para a Itália. (NAPOLITANO, 2014, p.178)

Após a implementação do AI-5, o período que vai de 1968 a 1974 ficou conhecido na história brasileira como os Anos de Chumbo, época que ficou marcada pela intensa perseguição política do Estado a qualquer cidadão considerado “subversivo” e uma ameaça ao Estado ditatorial. Naquele período, foram realizadas medidas como o fechamento do congresso, a absorção do *habeas corpus* e a perda do direito civil. O que impossibilitava que os militantes recorressem na justiça o seu direito de defesa. Assim, iniciou-se um novo período de perseguição política, marcado pela criação em 1970 da Operação Bandeirantes (Oban), e no ano seguinte do Departamento de Operações Informação - Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-Codi) onde a tortura tornou-se o usualmente o novo modo de interrogatório. Independente do cidadão ter aderido à luta armada, todos os que participassem ou se expressassem opiniões não condizentes ao Estado autoritário eram dados como “subversivos”

e julgados por tribunais militares. Neste contexto, muitos dos prisioneiros, sem o direito de se defenderem, eram mortos e dados como desaparecidos. Vale destacar que estes órgãos não contavam com o auxílio do dinheiro público e sim eram financiados por empresas privadas e multinacionais que faziam o projeto de liquidar a ideologia comunista no país.

É fácil explicar a tortura pelo descontrole do aparato policial-militar da repressão ou pela autonomia do porão em regimes autoritários. Costuma-se explicar a tortura até pelo emprego de indivíduos sádicos e psicopatas na repressão, que cometeriam excesso, sobretudo nos casos mais atrozes de violência. Mas nenhuma destas explicações dá conta do fato de que a tortura é um sistema. Como sistema, não é o torturador que faz a tortura, mas exatamente o contrário. Sem o sistema de tortura, organizado, burocratizado e abrigado no aparelho civil e militar do Estado, o indivíduo torturador é apenas um sádico errante à procura de vítimas. Dentro do sistema, ele é um funcionário público padrão. (NAPOLITANO, 2014, p. 137)

Neste contexto de tortura, a Oban abriu palco para uma sociedade criminosa que atuava desde o início da década de 1960, o Esquadrão da Morte. Este grupo, formado por policiais civis de São Paulo atuavam sobre o aparato da clandestinidade, se envolvendo com tráfico de drogas e roubo a mão armada. Os principais alvos eram pessoas da criminalidade e marginalizadas da sociedade. Porém, a partir do AI-5, o esquadrão ficaria responsável pela caça da guerrilha utilizando violentos métodos de tortura, que seriam os futuros resquícios da crueldade que marcaria aquela década de 1970. As violências cometidas naquela época aterrorizaram uma parcela social que ainda resistia contra o regime (NAPOLITANO, 2014). Momento pelo qual, grupos de militantes e políticos foram torturados, mortos e dados como desaparecidos. Além disso, a censura e o propagandismo militar moldavam o cenário cultural do país, em que o discurso ufanista era a mais nova forma de mascarar as atrocidades da época.

É neste contexto que o diretor Sérgio Muniz, já conhecido por integrar a equipe do projeto Caravana Farkas, tendo dirigido o curta metragem *Roda & Outras Estórias* (1965) e ainda ter sido um membro fundador da Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de Los Baños de Cuba (EICTV), começa um árduo processo de fazer um filme que retratasse a violência

política naquele período, que viria a resultar na obra *Você também pode dar um presunto legal*. Tendo iniciado em 1970, o filme somente seria exibido pela primeira vez trinta e três anos depois, em 2003, na Universidade Estadual de São Paulo de Araçatuba, mediado pela professora Anita Simis, passando, entre 2005 e 2006, por um processo de reedição levado à cabo pelo próprio diretor, o que desdobrou em uma ampliação da exibição pública da obra.

O documentário é uma colcha de retalhos, confeccionada a partir de distintos materiais obtidos pelo diretor ao longo de dois anos. São fotografias e trechos de manchetes retiradas de jornais e revistas da época, gravações feitas por Muniz das peças teatrais, *O interrogatório*, de Peter Weiss, e *A resistível ascensão de Arturo Ui*, de Bertold Brecht, e enquetes com atores encenando personalidades da época como Hélio Bicudo e delegado Fleury, personagens centrais ligados ao contexto policial. O filme também utiliza gravações radiofônicas e televisivas da Copa do México de 1970 e músicas populares, tanto ufanistas como de protesto. Entre os materiais utilizados também encontra-se uma sequência obtida de forma “clandestina”, a partir de filmagem realizada durante uma condecoração feita pela Marinha ao delegado Sérgio Paranhos Fleury, um dos maiores torturadores do regime militar brasileiro.

Para que conseguisse sobreviver ao autoritarismo militar da década de 70, a obra percorre rotas clandestinas de produção. Entre 1972 e 1973, Sergio Muniz, com a ajuda de amigos, vai para Europa com um material inacabado em película contendo gravações, de imagens e sons, sobre o Esquadrão da Morte, que foram coletadas durante dois anos. Em Paris ele faz o trabalho de montagem, e em Roma fez a sonorização do filme. Em seguida, através da ajuda do cineasta Chris Marker, envia o seu filme até Cuba para a finalização da obra, a que, segundo entrevista concedida em 2023 pelo cineasta, nunca foi realizada.

O filme de Muniz possui um fator atípico dentro da cadeia produtiva do cinema, pois seu realizador precisou medir esforços para a preservação do filme antes mesmo de seu lançamento. Na época foi recomendado ao diretor que não exibisse seu filme no Brasil por tratar de temas como o financiamento de grandes empresas para as práticas de tortura e ainda propor reflexões sobre a ineficiência do Estado diante das ações arbitrárias do Esquadrão da Morte. Ciente dos

perigos que envolvia a produção, e diante do cenário de perseguição e violência ditatorial, Muniz escondeu seu filme em película em Cuba e guardou uma cópia em VHS consigo até a primeira exibição pública, que se deu em uma mostra universitária organizada pela professora e pesquisadora Anita Simis em 2003 na Unesp - Câmpus de Araraquara. Somente décadas depois o filme pôde expor fatos históricos sobre a ditadura civil-militar, quando finalmente a produção veio a público.

No letrero de abertura do filme, o diretor irá agradecer a ajuda colaborativa de nomes como: Cosme Alves Netto, Joris Ivens, J. P. Sergent, Chris Marker, Irmãos Taviani, Fernando Birri e Alfredo Guevara. Assim, o filme retrata também a rede de solidariedade que aconteceu entre Europa e Cuba junto ao Brasil. No entanto, é caracterizado por um amplo acontecimento pertencente aos países da América Latina que sofreram com a chegada de ditaduras-militares na segunda metade do século XX. Além disso, segundo a pesquisadora e diretora Anita Leandro (2019), o filme ficou durante trinta e três anos escondido, tendo sido mostrado somente a um grupo restrito de pessoas próximas ao diretor. E foi somente em 2006, após a reedição, que o filme começou a ganhar conhecimento público, principalmente em universidades. Já em entrevista realizada pela professora e doutora Anita Simis, Muniz afirma: “por sugestões de amigos e companheiros na Europa e em Cuba, desisti de apresentá-lo, não só por que eu poderia correr riscos, como os que participaram do filme serem objeto da violenta repressão da época” (SIMIS, 2006, p. 20).

Hoje, a única cópia em circulação está disponível por meio de um arquivo digital obtido a partir da transferência de conteúdo que estava contido em uma fita magnética em VHS. Em entrevista concedida pelo próprio diretor em maio de 2023, Muniz afirma que o VHS foi obtido a partir do processo de telecinagem da película, que ocasionou perdas de qualidade técnica como a nitidez das imagens e a diminuição do enquadramento em relação aos fotogramas originais.

Deste passado obscuro, restam ainda as imagens, sejam em vídeos ou fotografias, que comprovam as atrocidades do autoritarismo dos militares. Dentre os registros, a linguagem audiovisual se tornou uma ferramenta não só de denúncia, mas também de resistência. São imagens que chocam a

sociedade, muito semelhantes às que foram feitas clandestinamente em campo de concentração em Auschwitz, discutidas por Didi-Huberman em seu livro *Imagens apesar de tudo*, de modo que hoje se tornam provas de crimes históricos. Do mesmo modo, o filme *Você também pode dar um presunto legal* irá participar desta discussão ao propor imagens do próprio delegado Fleury e da violência do Esquadrão da Morte, que sobrevivem no tempo e assumem perspectivas de documentos históricos.

Não há como negar que a trajetória feita por Sérgio Muniz com o seu filme era um ato de resistência contra o regime instaurado na década de 1960. Sendo assim, deve se ressaltar que esta pesquisa, ao propor investigar a trajetória de produção e preservação de *Você também pode dar um presunto legal*, também tem o intuito de preservar a memória fílmica da obra, contribuindo para que mais discussões possam ser feitas a partir de um filme que até o momento recebeu pouca circulação e que ainda pode ser muito discutido no ambiente acadêmico.

### 1.3 Metodologia

A metodologia de pesquisa a ser aplicada centra-se na análise fílmica do filme *Você também pode dar um presunto legal* para buscar compreender a conformação diegética do que se é possível investigar na tela. E, com a intenção de desdobrar reflexões acerca da obra em sua relação extra imagética, ou seja, dentro de seu contexto histórico de produção e preservação, buscamos o auxílio da pesquisa documental, para compor informações sobre o contexto social, cultural e político estudado.

Para essa pesquisa foi de suma importância compreender a obra de Muniz como parte de um documento histórico da época. A partir dos elementos sonoros e das imagens postas no trabalho de montagem foi possível deflagrar o período da ditadura civil-militar no Brasil, que por vezes, o documentário se torna prova, ao denunciar a ineficiência do Estado e a colaboração do mesmo para a

perpetração da violência. São imagens que se externalizam e ressurgem em nosso presente como forma de se reter em nossa memória os fatos passados.

Deste modo, foi necessário não só debruçarmos esforços sobre o estudo cinematográfico, assim também como imergir em obras de autores que abordam o período histórico, político e cultural durante o período da ditadura civil militar-brasileira, como Marcos Napolitano (2014), Heloísa Buarque de Holanda (1980), Francisco Coelho (2010) dentre outros. De modo que o vínculo com a história para esta pesquisa se tornou primordial para que pudéssemos analisar o filme.

Sobre o contexto brasileiro no período militar, a pesquisadora Heloísa Buarque de Hollanda, em seu livro *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970* (1980), redigido em plena ditadura civil-militar, esboça reflexões sociopolíticas que contextualizam a prática cultural e ideológica da década de 1970. A autora irá enfatizar que em alguns momentos existia uma dupla percepção popular sobre o regime autoritário. Sobre este processo histórico, a autora afirma:

Passa-se a viver um clima de ufanismo, com o Estado construindo seus grandes monumentos, estradas, pontes e obras faraônicas, enquanto a classe média, aproveitando-se das sobras econômicas do “milagre”, vai, maravilhada, comprar seus automóveis, televisões coloridas e apartamentos conjugados para veraneio. No campo da produção cultural a censura torna-se violentíssima, dificultando e impedindo a circulação das manifestações de caráter crítico. Não mais apenas os militantes são violentamente perseguidos, como professores, intelectuais e artistas passam a ser enquadrados à farta na legislação coercitiva do Estado, sendo obrigados, em muitos casos, a abandonar o país. (HOLLANDA, 1980, p. 90-91)

Outro pesquisador que irá propor reflexões sobre o contexto histórico da década de 1970 é Marcos Napolitano. Em seu livro *1964: Histórias do regime militar brasileiro*, o autor afirma:

O momento seminal dessas práticas se localiza entre o final dos anos 1960 e meados dos anos 1970, não por acaso. Foi alimentado pela sensação de onipotência e autonomia do agente policial, apoiado no discurso das autoridades que disseminou a ideia de que “bandido bom é bandido morto”. A população, tomada pelo sentimento de medo e

revolta diante da violência real ou simbólica dos criminosos e da lentidão da justiça brasileira, sentia-se vingada quando um bandido era morto. De vingança em vingança, a segurança pública se deteriorou, inclusive sob a guarda do regime democrático posterior a 1998, ano da “Constituição Cidadã”. (NAPOLITANO, 2021, p.145)

Por vezes, o trabalho investigativo de pesquisa foi colocado em pauta para a identificação das fotografias jornalísticas utilizadas no filme que, na maior parte das vezes, não possuem fontes. A utilização da Hemeroteca Digital<sup>1</sup> se tornou essencial para que pudéssemos, não somente compreender o momento histórico do registro, mas para a contextualização e verificação momento no qual foram produzidas. Assim, as imagens do Esquadrão, que foram utilizadas no filme acompanhadas do trecho da música *Camisa 12* de Jorge Ben Jor, foram encontrados na revista *O Cruzeiro* de 04 de agosto de 1970 o que tornou possível identificar que a imagem foi fotografada em um cemitério. Outro material importante para o processo investigativo foi o livro *Meu depoimento sobre o esquadrão da morte*, de Hélio Pereira Bicudo. Nele foi possível obter uma melhor compreensão referente às imagens da morte de Nego Sete, já que Hélio Bicudo deflagra minuciosamente, por meio de depoimento do Reverendo Padre Monzeroll, autor das fotografias, o momento pelo qual foram tiradas até quando serão levadas à público iniciando o processo de denúncia contra o Esquadrão da Morte no início da década de 1970.

Como métodos de pesquisa que utilizam a análise fílmica junto ao processo investigativo sobre a origem das imagens presentes no filme, nos debruçamos em pesquisas já realizadas como as de Sylvie Lindeperg. A pesquisadora, em seu artigo “O caminho das imagens: três história de filmagens na primavera-verão de 1944” busca métodos para delinear a origem de três filmagens: *La Libération de Paris* (1944) e duas propagandas nazistas produzidas na Tchecoslováquia, Westerbork e Holanda. A partir disso, é aplicado o método de análise fílmica como metodologia de investigação. Para a autora: “É essa volta ao ponto da origem das imagens, essa historicização do registro que eu gostaria de recuperar aqui. (...) Esses planos filmados em situações

---

<sup>1</sup> <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>

extremas permitem entrever o universo mental daqueles que os filmam”. (LINDEPERG, 2013, p.10). As reflexões apresentadas tornam-se pertinentes à medida que demonstram que a partir da análise fílmica e da pesquisa histórica é possível traçar a compreensão do passado e uma reformulação sobre o conhecimento que se tem no presente. A autora afirma que:

Assim, nossa relação com essas imagens aparece estruturalmente regida por uma temporalidade dupla. Ela é feita de um incessante vai-e-vem entre seu valor indicial e sua força espectral. A primeira temporalidade nos obriga a voltar no tempo até o ponto de origem do registro da imagem, a documentar esse momento singular, a historicizá-lo. Ela exige que não falseemos o sentido das imagens projetando nelas nosso conhecimento retrospectivo, sobrecarregando-as com nossos afetos, nossos humores, com as expectativas simbólicas e sociais de nosso presente. A segunda temporalidade leva em conta o tempo irremediavelmente decorrido, sua espessura, sua estratificação, que tornam essas imagens para nós radicalmente outras. Não é nem possível nem provavelmente desejável retornarmos inocentemente ao ponto da gravação, nos “desinformarmos” sobre o destino trágico das pobres sombras que se movem na tela. Por meio dessa aliança de distância e proximidade, o tempo que nos separa das imagens de arquivo convida a retomar o diálogo com esses homens e essas mulheres filmados no limiar de suas mortes, passados para o estado de fantasmas, que retornam para assombrar nosso presente. (LINDEPERG, 2013, p.30)

Semelhante aos estudos feitos por Sylvie Lindeperg, mas dentro da perspectiva brasileira, as pesquisadoras Patrícia Machado e Thaís Blank em seu artigo “A outra vida das imagens: elaborando memórias de um Brasil invisível” buscam métodos, baseados em Lindeperg, para delinear a origem de uma diversificação de imagens de arquivo encontrados nos filme *Quando chegar o momento* (1978) de Luiz Alberto Sanz e Lars Safstrom e *Seams* (1993), de Karim Ainouz. Assim, usam a análise fílmica como método para investigar como: “a memória de um Brasil que transita entre o agrário e o industrial foi convocada, reconfigurada, reinventada pelo cinema” (MACHADO & BLANK, 2015, p.70). As reflexões apresentadas tornam-se pertinentes à esta pesquisa a partir da análise fílmica e da pesquisa histórica é possível traçar a compreensão do passado e uma reformulação do presente: As autoras afirmam que:

A reconstituição do contexto da tomada pode acarretar uma postura totalizadora que encerra a imagem em sua qualidade de prova. (...)

Para Lindeperg, o passado da imagem reconstituído deve ser entendido como um fluxo permanente que se transforma a cada presente. É por esse motivo que a historiadora não se contenta em resgatar o contexto da tomada, em suas análises ela refaz o caminho das imagens recompondo os trajetos que percorreram no tempo e no espaço (...) trazendo à tona os diferentes olhares portados sobre elas e as camadas de sentido que lhes foram adicionadas ao longo desse trajeto (...) (MACHADO, BLANK, 2015, p.72-73)

Sobre o trabalho de pesquisa que tem por centralidade a investigação a partir de obras fílmicas, podemos destacar nomes como o de Jean-Claude Bernardet (1985), Claudio Almeida (1999), Eduardo Morenttin (2013), Lucia Ramos Monteiro (2017) e Ismail Xavier (2007). Em todos eles a metodologia da análise fílmica assume a centralidade que esta proposta pretende adotar. Parte desses trabalhos também estão dedicados ao tempo e ao espaço do período da ditadura civil-militar no Brasil (1964-1985), analisando obras fílmicas, sobre questões da esfera política e social da década de 1970.

Sobre o filme analisado nesse projeto é importante destacar o artigo “Você também pode dar um presunto legal: um filme clandestino sobre os esquadrões da morte” da pesquisadora Anita Leandro (2018), que através da obra de Muniz irá traçar uma pesquisa historiográfica sobre o percurso de produção junto ao contexto ditatorial. Sobre estas perspectivas, Leandro irá afirmar em seu artigo:

Quando Sérgio Muniz começa a rodar seu filme, em 1970, a ação do Serviço de Censura de Divisão Públicas, subordinado ao Departamento da Polícia Federal do Ministério da Justiça, já era, então, mais eficaz. Além disso, a pena de morte encontrava-se em vigor e o fechamento político produzido com a decretação do AI-5, em dezembro de 1968, era total (... Fazer um documentário político em tal contexto de violência do Estado era algo extremamente arriscado para o realizador e sua equipe. O cineasta Olney São Paulo acabara de ser preso e mantido incomunicável, sob torturas, por doze dias. A autocensura foi então, o que assegurou a Sérgio Muniz sua preservação: “vivíamos num período da mais absurda e violenta repressão e (sobre)viver era preciso” (MUNIZ,2005) (LEANDRO, 2018, p.80-81)

A partir da perspectiva do método apontado na proposta desta pesquisa, vale destacar o autor Jean-Louis Leutrat. Em seu texto *Uma relação de diversos*

*andares: Cinema & História*, o pesquisador irá propor questões importantes para o exercício de análise fílmica, partindo do pressuposto de particularidade visto que cada filme levantará questões próprias e inerentes ao fluxo de pensamento daquele que o analisa:

Analisar é delimitar um terreno, medi-lo, esquadrinhá-lo muito precisamente (trata-se de um fragmento de obra ou de uma obra inteira). Uma vez recortado e batizado o terreno, devemos nele, e em conformidade com a sua natureza, efetuar seus próprios movimentos de pensamento. Para este périplo é imperativo dispor de várias cartas, ou seja, de instrumentos trazidos de disciplinas diversas, para que se possa superpô-las, saltar de uma à outra, estabelecer as passagens, as trocas e as transposições (...). A atenção do intérprete é solicitada ao máximo, tanto quanto seja verdade que os realizadores (os que contam) investem um tempo, uma energia e um cuidado consideráveis em elaborar suas obras em torno de 'signos freqüentemente imperceptíveis e quase fúteis'. A descoberta de tais signos depende das questões postas às obras, cada obra necessitando de questões particulares. Como diz Gérard Granel, 'não há migalhas numa obra, nem 'triagem' possível entre o que seria importante, revelador ou insignificante'. (...) talvez devamos antes de mais nada dizer que não existe detalhe... Afinal de contas, tudo pode ser levado em conta, dado que é disto que o sentido advém. (LEUTRAT, 1995, p.32)

É importante ressaltar que além das obras citadas, para a compreensão maior do filme foram realizados o contato direto com o diretor Sergio Muniz (1935-2023). Em uma entrevista realizada em maio de 2023, ano de realização deste projeto, foi feita uma conversa à distância, por ligação telefônica, que pautamos questões relacionadas ao processo de produção e preservação do filme estudado nesse projeto. Outro contato, desta vez presencial, foi feito no tributo ao diretor realizado na Cinemateca Brasileira (SP) em julho de 2023 em que junto à Muniz houve a participação de Marilena Chauí para se debater questões pertinentes sobre o documentário *Você também pode dar um presunto legal*.

É claro que terminei o filme com a esperança que o Brasil pudesse mudar que um dia... eu diria que você pode matar as flores mas a primavera sempre aparece... você pode matar um líder mas você não mata uma ideia. Então era um pouco isso... Apesar de tudo o alto preço...ai vou fazer uma comparação o preço que pagamos no Brasil foi muito mais baixo do que se foi pago na argentina, no Uruguai ou no

Chile... Apesar disso não importa se foi 10 mil ou 100 mil... foi o momento em que o estado democrático deixou de existir, então era uma esperança... que demorou 21 anos para voltar a acontecer... não que vivemos no melhor dos mundos, acho que tem muita coisa para corrigir... mas pelo menos foi um passo que significou um acordo...ou seja, o acordo de anistia prevê anistia não só para quem militou na esquerda mas para o torturador...então isso é imperdoável quando se pega o caso na argentina e no chile essa militada toda teve que responder processo....aqui nós demos o famoso jeitinho brasileiro algo que me incomoda muito.<sup>2</sup>

Com isso, tendo em vista a metodologia de análise fílmica e o estudo feito sobre a contextualização política do período da ditadura civil-militar entre os anos de 1968 e 1974, é possível o desenvolvimento da pesquisa sobre a obra *Você também pode dar um presunto legal*. Por mais que sejam poucas as pesquisadoras que desdobraram em estudar o filme de Muniz, cabe a esta pesquisa de monografia também debruçar sobre a perspectiva de pesquisadores que delimitaram o tema da ditadura civil-militar brasileira e os métodos investigativos em torno de obras ligadas ao audiovisual. Sendo assim, torna possível traçar percursos ligados à linha de pesquisa entre a história e o cinema, tendo como objeto de pesquisa pouco estudado dentro do ambiente acadêmico.

---

<sup>2</sup> Entrevista realizada em maio de 2023 com o diretor Sergio Muniz para a realização desta pesquisa.

## 2 SAMBA, FUTEBOL E O GRITO DA VITÓRIA

### 2.1 Introdução

O futebol ressoa na narrativa de *Você também pode dar um presunto legal* como elemento sonoro e sempre justaposto às imagens jornalísticas do Esquadrão da Morte e de suas vítimas. A trilha sonora do filme não é um complemento da imagem, ou vice-versa, e sim, colabora para a justaposição de sentidos, sonoros e visuais, que potencializam a força da mensagem dada pela montagem.

Neste capítulo serão analisados dois trechos onde o som do futebol se torna presente no filme. Ambos retomam a Copa do Mundo de 1970 no México, época da ambiguidade entre a exaltação do patriotismo brasileiro e a crescente repressão e censura dos militares. Sendo assim, através de uma dupla camada

narrativa, entre o ver e o ouvir, se consolida através do trabalho de montagem a que explora, são de distintos materiais que remetem ao futebol e os associam com a violência perpetrada pela ditadura civil militar brasileira entre os anos de 1964 e 1985.

## 2.2 Camisa 12

A voz do locutor se interrompe para dar início à melodia da música *Camisa 12* de autoria de Jorge Ben Jor. Neste trecho são apresentadas imagens em *still*, sem movimentação de câmera e que ao todo somam-se 18 fotografias em que não é possível identificar os autores e nem as fontes de onde foram retiradas. Deste total, somente 5 das imagens trazem consigo a menção ao Esquadrão da Morte, seja na forma de legenda ou pela identificação de algum elemento na própria imagem. Por 48 segundos, as fotos estarão em justaposição com o seguinte trecho da música de Ben Jor:

SÃO HOMENS FERA, TODOS DA VANGUARDA  
ESPERANDO E SORRINDO A HORA DE ATACAR  
COM SIMPLICIDADE, AMOR, GARRA E HUMILDADE

COM JUÍZO SEM PRECONCEITO SEM MALDADE  
JOGANDO, LUTANDO E AMANDO, E SUANDO COM DIGNIDADE  
A CAMISA VERDE E AMARELA, AZUL E BRANCA

Ao ritmo do samba rock<sup>3</sup>, as palavras “simplicidade, amor, garra e humildade” se conectam com as cores “verde, amarela, azul e branca” exalando um tom de alegria e de comemoração audível. Porém, o trabalho de montagem cria uma dissociação e com isso conforma um sentido de contradição entre as

---

<sup>3</sup> Como amálgama do gênero do samba-rock, a obra de Jorge Ben Jor compreende uma mescla inconclusa de esquemas melódicos brasileiros e norte-americanos com ritmos de origem africana e estilos do blues, do rock, do jazz, da soul music e do funk, e ainda hoje continua a se fundir com outras práticas interpretativas, como o rap e a música eletrônica. (OLIVEIRA, 2008, p.16)

fotografias apresentadas e a música *Camisa 12*. A primeira foto mostra diversas armas espalhadas pelo chão. A segunda e a terceira imagens nos apresentam três homens sem identificação em *close-up*. Após isso, será feita uma interligação sucessiva entre as imagens de homens trajados de terno e fotos de cadáveres estendidos no chão. Ao final será mostrado três manchetes de matérias jornalísticas que denunciam os crimes cometidos pelo Esquadrão da Morte.

A canção de Jorge Ben Jor faz referência explícita aos jogadores da seleção brasileira. A música foi criada e lançada em comemoração à Copa do Mundo de 1970 e esteve presente no álbum *Tricampeão do mundo* produzido pela gravadora Philips. O disco, formato de vinil, continha ainda trechos de reportagens e narração de jogos transmitidas pelas rádios Bandeirantes, Nacional e Jovem Pan, além de outras músicas, dentre elas *Pra Frente Brasil* composta pelo publicitário Miguel Gustavo e melodia de Raul de Barros, que se tornou hino ufanista e propagandista da ditadura civil-militar da década de 1970. Após o primeiro lançamento de *Camisa 12*, a canção de Ben Jor só foi relançada em 2009, no álbum *Salve Jorge*, que trouxe músicas inéditas do cantor. Desde o primeiro lançamento da música nos anos 70, pouco ganhou notoriedade na discografia do cantor. Assim, para este trabalho não foram encontradas pesquisas ou críticas relacionadas à música *Camisa 12*.

No entanto, uma pesquisa para traçar um possível perfil de Ben Jor durante a ditadura civil-militar foi feita pelo livro *Eu não sou cachorro não*, de Paulo Cezar de Araujo. Na obra, o autor irá contestar a música *País tropical* que foi escrita por Ben Jor com o vocal de Wilson Simonal. Araújo irá citar a crítica feita por Nelson Motta que afirma: “No momento mais feroz da ditadura, em pleno terror, com tantas prisões e torturas, sob a mais truculenta censura, não se podia nem devia cantar o Brasil dos militares daquele jeito, com aquele amor ufanista” (MOTTA apud ARAÚJO, 2002, p.126). Ainda no livro, Araújo relembra outra música, que segundo o autor, demonstrou novamente uma cumplicidade de Jorge Ben Jor com a ideologia ufanista da década de 1970:

Aliás, o mesmo Jorge Benjor voltaria a saudar este modelo econômico num outro samba adesista, pra lá de ufanista, intitulado *Brasil, eu fico*, composição de 1970 que, como o próprio título indica, é uma resposta entusiástica ao radical slogan do governo Médici “Brasil ame-o ou deixe-o”:

ESTE É O MEU BRASIL  
 CHEIO DE RIQUEZAS MIL  
 ESTE É O MEU BRASIL  
 FUTURO E PROGRESSO DO ANO DOIS MIL  
 QUEM NÃO GOSTAR E FOR DO CONTRA  
 QUE VÁ PRA...

É surpreendente esta composição de Benjor, tanto por seu teor agressivo - que destoa das demais canções do autor, um contumaz evocador de flores, anjos e santos -, como também pelo fato de naquele momento companheiros seus como Caetano Veloso e Gilberto Gil estarem vivendo um forçado exílio no exterior, o que os impedia, mesmo que quisessem, de afirmar “Brasil, eu fico” - frase que também aparecia em adesivos colocados em muitos automóveis na época. (ARAÚJO, 2002, p. 126)

Não diferente, a música *Camisa 12* irá exalar o amor de Jorge Ben Jor pelo futebol e em principal o amor ao time e a torcida brasileira na Copa do Mundo de 1970, em uma época que a tortura e a violência estatal ameaçavam o direito cívico da população brasileira. Entretanto, o trabalho da montagem atonal e intelectual feita no filme *Você também pode dar um presunto legal* irá trazer uma justaposição da canção com as imagens dos perpetradores da violência. O trecho do refrão “são homens feras, todos da vanguarda/ esperando e sorrindo (...)” reconstrói novas interpretações a partir do momento em que o diretor destitui do significado original para formular uma nova construção de significados quando os versos se juntam aos fotogramas do Esquadrão da Morte. Nesta nova criação imagética, o trecho da música que antes saudava a seleção brasileira, agora conduz o olhar do espectador a crer que a canção faz referência aos perpetradores. Isso demonstra a potencialidade de influência da música em determinação do sentido fílmico, a trilha sonora da obra *Você também pode dar um presunto legal* é tão importante quanto os elementos visuais. No trecho em questão, é como se o vocal de Jorge Ben Jor assumisse através de *Camisa 12* a voz *off* do narrador por um período de 48 segundos do filme.

Outra pesquisa feita para que ajudasse na análise do trecho foi referente às imagens utilizadas em conjunto com a música *Camisa 12*. Em uma consulta

feita na Hemeroteca Digital Brasileira<sup>4</sup> encontramos na revista *O Cruzeiro* de 04 de agosto de 1970, a manchete: “O esquadrão decretou a própria morte”, uma reportagem de Valdir Zwetsch e Claudine Petrolí. Na página vinte três da matéria encontramos as mesmas fotografias utilizadas pelo filme, referentes à imagem 4 e imagem 5. É possível notar que a partir de uma fotografia gerou dois fotogramas em *Você também pode dar um presunto legal*, de modo que foi feito um novo enquadramento a partir da fotografia jornalística.

Ao fazer a comparação entre as imagens do filme e a fotografia da revista *O Cruzeiro*, notamos com melhor nitidez que aqueles homens de faces não identificáveis estão com armas de fogo apontadas para cima e que a foto foi tirada no cemitério, na Figura 1 é possível notar lápides no canto inferior. Além disso, na página seguinte da mesma matéria da revista o seguinte trecho:

Sábado de manhã, cemitério Vila Nova Cachoeirinha: o caixão com o corpo de Agostinho Gonçalves de Carvalho está descendo para a sepultura 243 da quadra 9. Vinte metros acima, perfilados, mais de 80 investigadores da Polícia disparam seus revólveres para o ar. Esse gesto significa solidariedade à palavra de ordem do Esquadrão, já está sendo cumprida: “para cada policial morto, dez bandidos devem morrer”. (PETROLI & ZWETSCH, 1970, *O Cruzeiro*)

---

<sup>4</sup> Criada pela Fundação Biblioteca Nacional (RJ), a Hemeroteca Digital Brasileira permite que pesquisadores ao redor do mundo consultem pela internet o acervo de jornais, revistas, anuários, boletins e outros documentos pertencentes desde 1808.



Figura 1 - Fotografia retirada da revista O Cruzeiro

Para a identificação dos homens fotografados (Imagem 2 e Imagem 3), foi consultado novamente a Hemeroteca Digital e encontramos na plataforma uma reportagem do jornal Cidade de Santos datado do dia 03 de outubro de 1970, época em que se deu o início do processo investigativo contra o Esquadrão da Morte, cujo título da reportagem era “Justiça denúncia os membros do Esquadrão da Morte”, que expunha dezesseis nomes de policiais junto com seus respectivos codinomes. A partir disso, foram encontrados os membros do Esquadrão junto com as suas respectivas imagens no site do Memorial da Resistência que divulga agentes da repressão do período da ditadura militar. E por método de comparação, foi possível identificar Sérgio Paranhos Fleury (Figura 1), Ademar Augusto de Oliveira, conhecido como Fininho, e Astorige Corrêa conhecido como Correinha (Figura 2).



Figura 2 - Fragmento retirado de *Você também pode dar um presunto legal*



Figura 3 - Fragmento retirado de *Você também pode dar um presunto legal*

Como em um *close-up* cinematográfico a face dos perpetradores é exposta ao espectador de *Você também pode dar um presunto legal*. O filme não teme em mostrar as faces de Fleury, Fininho e Correinha como criminosos. Na trilha sonora o vocal de Ben Jor ressoa “São homens feras/ Todos da vanguarda/ Esperando sorrindo (...)” como uma definição do Esquadrão em que “feras” é a animalização daqueles sujeitos que “esperam sorrindo”, em um ato sádico, pelas suas presas. A obra cinematográfica vai além cumprindo o papel de eternizar aqueles sujeitos e seus respectivos crimes, o que contraria a tentativa do Estado em apagar na memória histórica as violências ocorridas durante o autoritarismo militar, algo que irá se confirmar posteriormente com a Lei da Anistia (1979).

Na trilha sonora ressoa o verso “A hora de atacar”, na sequência, conformada por imagens fixas, se vê homens que estão trajados de terno e gravata. Ao todo são seis fotogramas que irão nos passar a alusão de um

movimento contínuo. Na primeira imagem há somente um braço levantado que atira para cima, em sequência como se primeiro gesto instigasse aos demais e, as figuras 4 a 9, demonstram uma euforia coletiva.



Figura 4 - Fragmento retirado de *Você também pode dar um presunto legal*



Figura 5 - Fragmento retirado de *Você também pode dar um presunto legal*



Figura 6 - Fragmento retirado de *Você também pode dar um presunto legal*



Figura 7 - Fragmento retirado de *Você também pode dar um presunto legal*



Figura 8 - Fragmento retirado de *Você também pode dar um presunto legal*



Figura 9 - Fragmento retirado de *Você também pode dar um presunto legal*

Além de *Você também pode dar um presunto legal* a associação entre Esquadrão da Morte e cemitério também é encontrada em 1977 no filme *Lúcio Flávio, o passageiro da Agonia*, de Hector Babenco. A cena se inicia em panorâmica, dentro do cemitério mostrando. Em seguida, os policiais ao redor do caixão que está prestes a ser enterrado e após um deles fazer o juramento e todos gritarem “salve ao mestre”, pegam em armas, A câmera, em *contra-*

*plongée*, mostra todos atirando em direção ao caixão. Há uma verossimilhança entre a cena da ficção e a reportagem da revista *O Cruzeiro*. Porém, o filme de Babenco traça o vínculo do Esquadrão junto às atividades de criminalidade de “marginais”, enquanto o filme de Sérgio Muniz faz a relação entre perpetradores e o sistema estatal de violência da ditadura civil-militar após a criação da Operação Bandeirantes (Oban) no final da década de 1960, de modo que configuram-se construções discursivas distintas entre si.

Junto com as fotografias tiradas no cemitério, o filme fará uma interligação com imagens de cadáveres estilhaçados no chão. Na Figura 11 um homem aparece morto, amarrado e com o rosto ensanguentado, o que demonstra com nitidez o ato de tortura. Na foto seguinte (Figura 13) há um corpo em posição de crucifixo, estirado no chão e ao redor de seis homens, não identificáveis o qual estão cortados pelo enquadramento, sendo possível enxergá-los somente da cintura para baixo. Em outras duas fotos encontram-se marcações da caveira, símbolo do Esquadrão, na Figura 10 é possível observar um cadáver em segundo plano e em primeiro plano um cartaz com a siglas E.M. e a frase “solidários com S.P.”, na legenda: “No rio, o esquadrão continua a matar. Solidário com o de São Paulo”; já a imagem 12 traz corpos perfeitamente alinhados com as camisas erguidas cobrindo as cabeças e um cartaz com o símbolo do Esquadrão e as siglas “E.M.”.

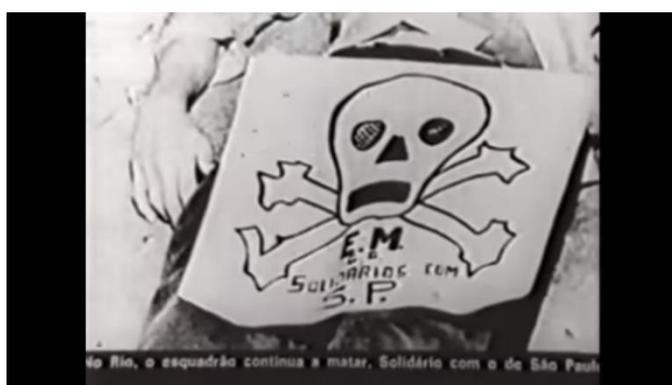


Figura 10 - Fragmento retirado de *Você também pode dar um presunto legal*



Figura 11 - Fragmento retirado de *Você também pode dar um presunto legal*



Figura 12 - Fragmento retirado de *Você também pode dar um presunto legal*



Figura 13 - Fragmento retirado de *Você também pode dar um presunto legal*

Para melhor compreensão de como foram obtidas as 4 fotografias dos cadáveres, foi feito novamente uma consulta à Hemeroteca Digital e constatamos que diversos jornais e revistas da década de 1970 publicaram fotos

das vítimas do Esquadrão, como se o acesso fosse deliberadamente de fácil circulação na imprensa. No entanto, encontramos na edição da revista *O Cruzeiro* de setembro de 1970 uma matéria que revela que o Esquadrão da Morte contava com a ajuda do delegado Alberto Barbour, conhecido como Lírio Branco, que cumpria o papel de relações públicas do grupo. Barbour era responsável por informar a imprensa jornalística onde estava os corpos das vítimas e quem seriam os próximos alvos dos perpetradores. A pesquisadora Vanessa de Mattos em sua dissertação cita um trecho do *Jornal da Tarde* de 1973 que traz a seguinte nota:

(...) o esquadrão da morte ganhava notoriedade e seus membros impunes e prestigiados, gabavam-se de suas atrocidades, informando à imprensa, através de um relações públicas de apelido de Lírio Branco, a respeito dos locais em que os presuntos poderiam ser encontrados. (MATTOS apud *Jornal da Tarde*, 1973)

São poucos os jornais da época que se referiram aos alvos do Esquadrão como vítimas, o termo marginal foi o mais recorrente utilizado pela imprensa da época ao mencionar aquelas mortes. Eram vidas banalizadas pelos vínculos jornalísticos algo que refletia na ideologia de classe social e de raça, pois a maioria dos mortos pelos perpetradores eram negros e de regiões periféricas de grandes centros urbanos como São Paulo e Rio de Janeiro. E por anos o Esquadrão assassinou com pleno consentimento do Estado. Para muitos, aqueles acontecimentos tratavam-se de uma limpeza social, de medidas reparatórias reforçando a ideologia de que “bandido bom é bandido morto”. Além disso, era a agressão feita àqueles corpos seguia-se após a morte, pois eles eram posicionados à uma encenação que demonstrava a desumanização daqueles cadáveres que posteriormente seriam exibidos em matérias policiais sensacionalistas. O ato sádico está também vinculado aos reprodutores desses terríveis imagens, que ao exibi-los em fotografias violavam, agora por meio de imagens, os corpos que já estavam mortos.

As imagens fixas nos impossibilitam de ouvir os tiros daquele sábado de manhã no cemitério Vila Nova Cachoeirinha, mas o distanciamento do fotógrafo,

a baixa nitidez das imagens e o fato de não identificarmos os rostos passa a sensação do temor e cautela do momento em que foram tiradas. No trabalho de montagem, a interligação que é feita entre o Esquadrão e os defuntos ressoa como se cada disparo do Esquadrão atingisse aqueles corpos estilhaçados no chão. Esta mesma justaposição que coloca lado a lado os criminosos e os crimes cometidos conforme uma denúncia imagética feita pelo filme que vai ao encontro do desejo recalcado pela justiça do Estado autoritário, que negligenciou todas as evidências que estamparam manchetes de jornais da época.

### 2.3 Camisa sete brasileira

Em um certo trecho do filme, escutamos a voz diegética do personagem Fleury dissociada da imagem de seu personagem, mas não se trata de qualquer narração onisciente, é uma voz que irá narrar um depoimento: “Padre Mazon é discípulo de Dom Helder. Padre Manzerol é canadense. Canadá é o novo foco do terror.”. O plano da imagem inicia-se com um registro jornalístico cuja manchete é “Padre assistiu ao fuzilamento”. Em seguida é mostrado uma foto do padre que se intercala repetitivamente com a fachada de uma igreja. A *voz-off* continua: “Fiz algumas diligências buscando Nego Sete em um carrinho branco com chapa do interior (...) mas só soube de sua morte pelos jornais (...) Nego incisivamente que tenha visto ou conhecido a este ou qualquer marginal morto pelo suposto Esquadrão da Morte”. Em justaposição ao trecho sonoro anterior, é possível observar uma movimentação no eixo vertical com a câmera (*tilt*). Na imagem em primeiro plano, cortada pelo enquadramento, está um braço segurando uma metralhadora. Em segundo plano se tem dois sujeitos trajados de terno que estão andando alinhados. Os três homens caminham na mesma direção. Porém, devido à baixa qualidade da imagem, os sujeitos das fotos se tornam não identificáveis.

A voz do personagem Fleury dá lugar a voz do locutor dando início a uma narração da última partida de futebol do Brasil na Copa de 70. A narração inicia em justaposição com uma série de fotografias: em primeiro plano é possível observar a cabeça de um homem negro com as mãos levantadas, a sua frente dois homens brancos apontam as armas em sua direção. Em seguida, muda-se o direcionamento da câmera, agora a vítima está caindo e se apoiando pelo vão da porta. A mesma fotografia amplia-se e é possível observar quatro armas que disparam para um único alvo. A última imagem da vítima ainda com vida (Imagem 21) mostra o homem caindo no chão com a mão esquerda agarrada ao marco da porta. Sobre essa última imagem, o narrador irá gritar a palavra “gol” que se prolonga das imagens que mostram como a morte longa e cruel do sujeito das fotos. O narrador anuncia: “Jairzinho, número sete.” O corpo do cadáver é arrastado e o espectador de *Você também pode dar um presunto legal* se depara com uma terceira voz, a “torcida verde e amarela” comemora, aos gritos, a vitória da partida.



Figura 14 - Fragmento retirado de *Você também pode dar um presunto legal*



Figura 15 - Fragmento retirado de *Você também pode dar um presunto legal*



Figura 16 - Fragmento retirado de *Você também pode dar um presunto legal*



Figura 17 - Fragmento retirado de *Você também pode dar um presunto legal*



Figura 18 - Fragmento retirado de *Você também pode dar um presunto legal*



Figura 19 - Fragmento retirado de *Você também pode dar um presunto legal*



Figura 20 - Fragmento retirado de *Você também pode dar um presunto legal*



Figura 21 - Fragmento retirado de *Você também pode dar um presunto legal*



Figura 22 - Fragmento retirado de *Você também pode dar um presunto legal*



Figura 23 - Fragmento retirado de *Você também pode dar um presunto legal*



Figura 24 - Fragmento retirado de *Você também pode dar um presunto legal*



Figura 25 - Fragmento retirado de *Você também pode dar um presunso legal*

Segundo Hélio Bicudo (1976), procurador da justiça e responsável à época pelas denúncias ao Esquadrão da Morte, que as fotografias são imagens verídicas (Figura 14-25) tiradas em novembro de 1968 pelo reverendo Geraldo Monzeroll no município de Guarulhos, na região metropolitana de São Paulo. As fotos são do momento exato em que o Esquadrão mata Antonio de Souza Campos conhecido como Nego Sete. O assassinato de vingança ocorreu pelo fato da milícia paulista acreditar que a vítima estava envolvida com a morte do policial David Parré, fato que nunca foi comprovado.

Desde o início de 1960 no Estado de São Paulo, o Esquadrão da Morte atuava como uma organização criminosa. Entretanto, somente em 1970 se deu o processo de investigação, de modo que as imagens capturadas pelo padre Monzeroll serviram como provas criminais. Ainda em seu livro, Hélio Bicudo irá afirmar sobre o ocorrido:

“Pela leitura dos jornais o Rev. Monzeroll sabia que havia um “Esquadrão da Morte” atuando em São Paulo. Intrigado com a presença da caravana, tratou de pôr uma máquina fotográfica em ação. Bateu vários flagrantes, naturalmente às ocultas (...) Quando o delinquente chegou, em mangas de camisa, sobraçando em embulho de discos, ouviu o grito: Polícia! Não teve tempo de esboçar um só gesto: abateram-no ali mesmo no corredor com uma chuva de balas”. (BICUDO, 1976, p.45-47)

Ainda no livro, Bicudo irá dizer que o “padre não era um bom fotógrafo” e que de todas as fotos tiradas, somente três ou quatro estavam nítidas a ponto

de servirem para o processo de investigação, de modo que foram reconhecidos somente dois integrantes: Fleury e Fininho. Na percepção do procurador, as fotografias eram irrelevantes para a investigação criminal, mas o olhar sensível do diretor de *Você também pode dar um presunto legal* tornou útil aquilo que um dia foi julgado ser inutilizável.

São ao todo cinco pessoas disparando simultaneamente contra Nego Sete, quatro são encontradas nas fotos e que pertencem ao Esquadrão da Morte, e a quinta inicia o primeiro disparo antes dos demais: o padre Monzerall. A câmera é também um dispositivo de disparo que aponta, mira e atira. As imagens contidas naquele rolo fotográfico não eram ilustrações de um momento e sim provas criminais que levaram o grupo de milícias ao julgamento. O que Hélio Bicudo julga ser más fotografias, é a mais pura demonstração que ambientaliza o espectador para aquele momento de hostilidade que ameaçava o fotógrafo amador. As imagens que apresentam baixa nitidez, o enquadramento que corta os sujeitos fotografados e a angulação demonstram o medo e a apreensão do momento em que foram tiradas. É possível inferir sobre a tremulação da mão que também precisou agir com rapidez para que o fotógrafo não fosse descoberto.

O trabalho de montagem do filme se sucedeu ao utilizar imagens verídicas, e sem encenação, aproximando-as a algo semelhante a uma atuação com direcionamento de câmera. Há no filme uma elevação da força dramática ao retratar a morte de Nego Sete. Como exemplo, a Imagem 17 apresenta o ponto de vista de Nego Sete e, em seguida, na Imagem 18, que mostra em plano geral um contra plano referente a anterior. Sobre esta questão Eduardo Leone explica:

No universo ficcional, levando-se em conta o cinema como expressão dramática, esse caráter objetivo fica por conta dos atores que se movimentam na cena, e cujos pontos de vista, articulados pelo corte, geram uma subjetividade ilusória, já que o espectador passa a partilhar daquilo que foi percebido pelas personagens com relevância às ações desenvolvidas na trama. São bastante comuns situações articuladas da seguinte forma: personagem - ponto de vista - personagem (LEONEL. 2005, p. 59)

Sobre a montagem da cena do tiroteio, há alternância entre planos mais próximos e menos próximos da mesma imagem, como se a câmera estivesse fazendo *zoom in* e *zoom out*. Essa é a maneira pelo qual se estabelece o ritmo entre o som e a imagem. Com isso, Eduardo Leone afirma que é necessário fazer mudanças de enquadramentos para não tornar o ritmo do filme monótono, assim evitando o afastamento do espectador diante a obra fílmica.

O trecho escolhido da transmissão radiofônica da Copa do Mundo de 1970 é o momento em que irá ocorrer a marcação do gol de Jairzinho, o camisa sete da seleção brasileira; “sete” é o elo entre o jogador e a vítima, Nego Sete. É a relação entre dois elementos, sonoro e visual, que julgamos estar disvinculados em seus sentidos de origem, mas que estabelecem uma compatibilidade entre si pelo trabalho de montagem. As imagens e o som nos colocam diante de dois corpos negros, Jairzinho e Nego Sete, em que a sociedade condicionava corpos negros vinculado ao crime como “marginais” e como jogadores de futebol. Já a mídia usufrui colocando em manchetes sensacionalistas os heróis da Copa do Mundo. Locais em que são socialmente aceitos e que aos gritos da torcida verde e amarela ambos viram entretenimento da branquitude.

A partir da dissociação entre a imagem e o som do filme, podemos identificar nestes dois trechos analisados a existência de uma dupla camada narrativa. Enquanto os fotogramas nos mostram a violência dos corpos violentados pelo Esquadrão da Morte, na trilha sonora acompanhamos a alegoria social que tornam a música *Camisa 12* e o Copa do Mundo de 1970 instrumentos de uma cruel e sádica manifestação ufanista do “Brasil: ame o ou deixe-o”. Ao final, os distintos materiais usados pelo filme, seja para a imagem ou a para a trilha sonora, se tornam ao nosso tempo símbolos do Estado repressor dos Anos de Chumbo<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Período entre 1968 e 1974 de maior violência estatal e repressão política na ditadura civil-militar. Momento pelo qual a pena de morte estava sendo aplicada para quem era considerado inimigos do Estado.

### 3 OS MÚLTIPLOS DISCURSOS DA OBRA

#### 3.1 Introdução

A trilha sonora do filme *Você também pode dar um presunto legal* tem um papel fundamental na construção narrativa da obra. No documentário de Muniz os sons e as imagens são trabalhados de maneira justaposta, de forma que não é possível estabelecer uma relação de hierarquia entre eles. A trilha sonora, a voz-off do narrador e a presença de uma voz encenada, composta pela atuação de atores que interpretam personagens sociais que estiveram ligados ao Esquadrão da Morte, contextualizam o início da década de 1970, período marcado por uma maior repressão militar, em função do cumprimento do Ato Institucional nº 5, o AI-5. São nas letras cantadas por Chico Buarque, Gal Costa, Jorge Ben Jor entre outros cantores, que as imagens associadas a elas pela montagem tomam novos sentidos imagéticos no filme. Cabe à voz-off e o modo pelo qual se reforça a costura sonora que vai desde as gravações das peças de Bertolt Brecht até à cena emblemática da condecoração do Delegado Fleury feita pela marinha, passando pelas gravações em que vozes de personalidades são encenadas, terminando com a contextualização dos registros jornalísticos.

Ainda sobre a voz-off surge um questionamento: “De quem é a voz?”. As gravações foram feitas na Itália pelo diretor, que empresta sua voz para compor a narração off, sem com isso assumir-se, na narrativa, como dono da narração. Neste sentido é preciso diferenciar esse narrador que aparece misteriosamente sem vestígios, rosto ou personalidade das outras vozes sem corpo que aparecem no filme. Na maior parte das vezes ela é onisciente e distante do mundo narrado, propondo um diagnóstico do Brasil na década de 1970, mas que em momentos pontuais no filme ressurgem fazendo perguntas que são respondidas por atores que encenam pessoas públicas centrais do período: o delegado Fleury e Hélio Bicudo. É a partir dessas múltiplas sonoridades que *Você também pode dar um presunto legal* propõe ao espectador uma reflexão

política e social do mundo que o cerca. Neste capítulo propomos uma análise do filme a partir destes três elementos: narrador, trilha musical e encenação teatralizada de personagens históricos.

### 3.2 A voz do narrador

De todas as vozes em *Você também pode dar um presunto legal* uma se destaca das demais, é uma voz masculina que escutamos ao longo da narrativa sempre surgindo subitamente sem ao menos se apresentar. A sua primeira aparição se dá acompanhado por um curto trecho do filme que mostra um ambiente repleto de homens, que têm a atenção direcionada para um caixão. Sobre essa imagem fixa a voz *off* afirma: “São Paulo, novembro de 1969. Um policial morre em tiroteio com marginais. Ao seu enterro comparecem 80 policiais e com juramento macabro prometem executar dez marginais por cada policial morto (...) foi a maior demonstração pública do Esquadrão da Morte”.

Logo no início do filme, ao escutarmos a voz em discurso direto afirmando que aquelas imagens foram registradas em São Paulo e no mês de novembro de 1969, firma-se a primeira relação do narrador com o espectador. Assim, o elemento sonoro aqui citado colabora para determinação do tempo e do espaço. Cabe a quem a escuta confiar na veracidade das informações trazidas por uma voz anônima. A voz *off* apresenta-se segura no que diz, afirma com convicção em suas falas, atraindo a atenção do espectador. O narrador traz consigo a primeira menção ao Esquadrão da Morte, localizando com a frase: “80 policiais e com juramento macabro prometem executar dez marginais por cada policial morto”, a dimensão factual sobre a qual o restante da obra irá se debruçar: a repressão e a tortura cometidas pelo Esquadrão durante o período da ditadura civil-militar, tema central do filme. A voz *off* passa a ser então a condutora do fluxo narrativo do filme, indicando os caminhos pelos quais o espectador será guiado.

Em um determinado trecho a câmera em movimento percorre o interior de um lava-rápido de automóveis. Um maquinário está sobre a operação de um homem, mas a câmera não se detém em mostrar o sujeito. Antes o enquadramento se detém sobre o maquinário que lava, com suas grandes cerdas, o carro (Figuras 26-29). Acompanhando toda a execução do mecanismo, em voz *off* o narrador afirma:

“Em nome de uma crescente sociedade de consumo em um país subdesenvolvido é aceita a violência policial que logo adiante após um verdadeiro ensaio geral se transforma na violência da repressão política. É tida como compatível ou mesmo indispensável o crescimento industrial confundido com desenvolvimento industrial uma estagnação cultural, uma sangrenta repressão política. São engolidas pelas pequenas burguesias ilusões que lhe impinge a burguesia internacional de um país livre e dono de si mesmo”.



Figura 26 - Fragmento retirado de *Você também pode dar um presunto legal*



Figura 27 - Fragmento retirado de *Você também pode dar um presunto legal*



Figura 28 - Fragmento retirado de *Você também pode dar um presunto legal*



Figura 29 - Fragmento retirado de *Você também pode dar um presunto legal*

O narrador onisciente cujo discurso dedica-se a fazer a leitura histórica dos fatos, permanece distante do mundo narrado. Suas falas são conjugadas com o verbo no presente e esboçam um diagnóstico sócio-político da década de 1970 para o espectador. Com uma visão crítica dos fatos, demonstra sua percepção do mundo fazendo revelações que implicam na exposição e questionamento da realidade econômica que não eram contados publicamente à época, durante o autoritarismo dos militares. Age como uma força superior que não teme a repressão que tanto é falada ao longo do filme, sabe de todos aqueles que são apresentados pela narrativa, mas nunca fala de si mesma. A fala do narrador também denuncia a sociedade de consumo, marcada na imagem pela presença do automóvel, que vive em um país subdesenvolvido; a violência policial atrelada ao regime Estatal e a estagnação cultural do período. Sobre esse cenário Heloísa Buarque de Holanda, irá afirmar:

Passa-se a viver um clima de ufanismo, com o Estado construindo seus grandes monumentos, estradas, pontes e obras faraônicas, enquanto a classe média, aproveitando-se das sobras econômicas do “milagre”, vai, maravilhada, comprar seus automóveis, televisões coloridas e apartamentos conjugados para veraneio. No campo da produção cultural a censura torna-se violentíssima, dificultando e impedindo a circulação das manifestações de caráter crítico. Não mais apenas os militantes são violentamente perseguidos, como professores, intelectuais e artistas passam a ser enquadrados à farta na legislação coercitiva do Estado, sendo obrigados, em muitos casos, a abandonar o país. (HOLLANDA, 1980, p. 90-91)

A interposição da voz do narrador sobre as imagens cria uma relação de dependência entre os elementos sonoros e visuais. Entretanto, ao se analisar esta relação surge um questionamento: Qual a potencialidade da imagem do filme sem a presença da narração?

Quando retirado o áudio do trecho citado acima, a imagem perde o sentido de contextualidade dentro da obra, inibindo seu caráter reflexivo e tornando apenas ilustrativo e até desconexa com o restante do filme. Já a narração em voz-off a torna relevante à medida que consegue conciliar todo o maquinário de lavar e o automóvel com termos a qual escutamos como “consumo” e

“crescimento industrial”. No entanto, tal sentido se obtém somente pela conciliação feita através da montagem que junta dois elementos distintos entre si. É a *voz-off* do narrador que costura os distintos materiais presentes no filme (imagens jornalísticas, trechos de reportagem e etc.), contribuindo assim para a formação de uma colcha de retalhos documental.

Em outro trecho: a câmera em movimento perpassa as palavras: Estudo sim - greve não / arte sim pornografia não - ccc voltou. Em seguida mostra, uma bandeira que traz a figura de um leão. Homens de terno e gravata distribuem folhetos pela rua conversando com os motoristas que passam naquele instante. Um deles aparece segurando um mastro que carrega em sua bandeira a síntese da manifestação de direita que foi realizada no Rio de Janeiro: tradição, família e propriedade. Junto do trecho citado acima o narrador afirma:

Entre 68 e 69 os grupos de direita exigem: aniquilação do movimento sindical estudantil, repressão cultural. O CCC - Comando de Caça aos Comunistas, organização paramilitar, formada por policiais militares e estudantes de direito desenvolvem por sua conta ações de represália e repressão. A TFP- Tradição, família e propriedade, passa para ofensiva. A família unida mantém a divisível propriedade. A pátria deve ser mais amada, idolatrada e salve, salve... assim nas ruas a TFP cumpre o seu papel de salvaguarda dos valores da civilização cristão ocidental contra os perigos do comunismo ateu. Os serviços especiais de segurança das forças armadas e da polícia estruturam-se definitivamente com torturas e assassinatos, desarticulam as organizações de esquerda. O objetivo da burguesia multinacional ao se compor com o grupo nacional detentor do poder é alcançado. A sangrenta paz eterna é estabelecida.

Por mais que identificamos nas imagens as palavras “ccc” ou “família, tradição e propriedade” é junto à *voz off* que se incorpora o significado e a contextualização dos signos de suas palavras. Poderíamos somente

compreender que são homens que defendem a “família, tradição e propriedade”, mas quando composto o elemento sonoro, identificamos que o CCC, TFP, os serviços especiais de segurança das forças armadas, da polícia, da burguesia multinacional e nacional se materializam em uma única ideologia de perpetração da violência e geram como definido pela voz *off* “a sangrenta paz eterna”. Mais uma vez, a voz da narração cumpre com a função de contextualizar e explicar os fatos, adotando também o ponto de vista crítico sobre os desdobramentos flagrados pelas imagens.

### 3.3 Vozes encenadas e depoimentos do real

Além do narrador, outras vozes ressoam em *Você também pode dar um presunto legal*, e assumem a posição de uma voz diegética de personagens. O letreiro inicial já informa: “Não posso esquecer de agradecer aos atores e atrizes que em *A Resistível Ascensão de Arturi Ui*, de Bertold Brecht e *O Interrogatório*, de Peter Weiss (... )”. Com um material escasso, o diretor Sergio Muniz utilizou gravações, feitas por ele mesmo, de obras teatrais de Brecht e Weiss para compor o filme. São vários trechos que foram recortados e distribuídos ao longo da narrativa. Nesse percurso iremos analisar os recortes que foram feitos de *O interrogatório*.

Após trechos de recortes jornalísticos, um homem em *contra-plongé* aparece na tela (Figura 30). Em suas palavras ele afirma: “O preso era obrigado a ficar sentado no chão com joelhos dobrados. As mãos amarradas na frente dos joelhos, depois atravessavam a barra neste espaço entre os braços e os joelhos e suspendiam a barra entre cavaletes”.

Uma série de fotografias jornalísticas irá separar outro personagem de Peter Weis, do trecho citado acima, e novamente uma voz em tom confessional surge ao longo do filme, estamos diante de um homem que está em pé. A câmera

vai se aproximando da face do sujeito, conforme a aproximação vai acontecendo, sua expressão facial se torna mais feroz e a sua entonação aumenta afirmando como um depoimento: “Cada um dos seis mil funcionários no campo sabiam que ali acontecia e cada um no seu posto colaborava para que aquilo acontecesse (...)” (Figura 31). Em outro trecho, uma voz feminina ressoa. É uma mulher de cabelo preso. Assim como os demais, seu olhar se direciona para fora de campo e escutamos seu depoimento: “Quando nos estenderam sobre as mesas no prédio de recepção e nos revistaram os anus e os órgãos genitais (...) todos os restos de nossa vida anterior desapareceram. Família, casa, bens pessoais, profissão, identidade tudo isso foi liquidado”. (Figura 32)

Já em outro momento, escutamos uma voz, que do mesmo modo que as citadas acima está em primeira pessoa e afirma: “Eu perguntei como você pode suportar isso”. Em seguida, a fala continua, mas agora a voz está associada à imagem de quem a pertence. Um homem em *contra-plongée* irá depor em seu tom confessional: “(...) ele me respondeu: graças de quem fez de nós homens duros. Para mim está tudo bem. Eu como as rações de quem está lá dentro e a morte deles não me incomoda. Tudo isso me interessa tanto quanto um tijolo dessa parede” (Figura 33).



Figura 30 - Fragmento retirado de *Você também pode dar um presunto legal*



Figura 31 - Fragmento retirado de *Você também pode dar um presunto legal*



Figura 32 - Fragmento retirado de *Você também pode dar um presunto legal*



Figura 33 - Fragmento retirado de *Você também pode dar um presunto legal*

Os personagens da peça falam em primeira pessoa como testemunhas de um julgamento criminal, são vítimas que descrevem a tortura que sofreram e que está retida em suas memórias. As vozes são apresentadas individualmente e em trechos isolados, configurando a inserção de pequenos esquetes, que ao final, acabam por pertencer a uma força coletiva de resistência ao silêncio que

lhes foi colocado. Os relatos encenados a partir de um de um texto de Peter Weis também assumem o caráter da busca pela justiça.

Dentre todos os materiais utilizados em *Você também pode dar um presunto legal* as cenas teatrais são as mais distintas da espacialidade da ditadura civil-militar brasileira. A obra de Weiss é uma representação dos julgamentos de Auschwitz referentes ao nazismo da Segunda Guerra Mundial, ocorrido em um continente distante da América Latina. Porém, a sua utilização no filme revela a necessidade de usar do subterfúgio do deslocamento de contextos para, por meio da metáfora, falar do tempo de repressão política vivido no Brasil, o que reflete em uma contextualização da década de 1970 no Brasil, feita com a ajuda de referências externas.

A oralidade de um depoimento vai de encontro ao desejo do espectador em escutar as vítimas, que, nas suas falas são tomadas por emoções quando externalizados os traumas sofridos pela tortura. Os depoimentos da peça de Peter Weis gravada por Muniz condizem aos sobreviventes do holocausto nazista, mas, quando colocados os determinados trechos junto a contextualização da ditadura civil-militar, tornam-se depoimentos de guerrilheiros que sobreviveram à repressão Estatal. Assim, a peça teatral contém a veracidade dos acontecimentos ocorridos por uma parcela da sociedade que lutou contra o regime autoritário brasileiro.

A potencialidade de um relato, eleva a compreensão da dor pela perspectiva do outro. É o acontece em *Shoan* (1985), de Claude Lanzmann, o filme de 9h30min é constituído somente por depoimentos, em sua maioria, de sobreviventes do Holocausto nazista. Sem a utilização de imagens de arquivo, o discurso dos seus personagens sociais retém a emoção do espectador sobre a oralidade.

Já no contexto da ditadura civil-militar brasileira, o documentário *Brazil: A report on torture* (1971), de Haskell Wexler e Saul Landau, irá entrevistar 70 ex-prisioneiros da guerrilha, exilados no Chile em 1971, que foram trocados pelo embaixador Giovanni Bucher, suiço que havia sido sequestrado pelo grupo de

oposição ao regime militar. Dentre os depoimentos está o de Maria Auxiliadora Lara Barcelos que conta em detalhes a violência sofrida enquanto foi torturada:

Eu fui colocada nua em uma sala com cerca de quinze homens da polícia, e fui espancada, recebi bufetadas, cerca de vinte bufetadas. Me deformaram todo rosto eles falaram mesmo queriam me mudar o rosto. Depois disso, colocaram... durante todo interrogatório, colocaram uma música em uma altura impressionante e música de macumba. Música afro-brasileira. Uma música com violenta percussão. À medida que tocavam a música, espancavam meus companheiros e a mim. Eles estavam completamente excitados e alegres, satisfeitos como se fossem uma festa. Pegaram uma tesoura e me seguravam pelos seios, fechavam a tesoura no meu seio. Fechavam, apertavam e depois tiravam. Esse tipo de coisa assim. Eles falaram que iam me matar em nome do esquadrão e ninguém ia descobrir que iria ser uma deserta (...).



Figura 34 - Maria Auxiliadora em frame do filme *Brazil: A report on torture*

### 3.4 A voz da violência perpetrada

Outros personagens também estão presentes em *Você também pode dar um presunto legal*. São gravações feitas pelo diretor do filme, encenadas por Othon Baston como Hélio Bicudo e Lafayette Galvão como delegado Sérgio Fleury. O primeiro e o mais presente em todo filme é o personagem Sérgio Fleury, suas falas sempre soam com a convicção dos fatos. Ele fala com persuasão e busca convencer o espectador com suas palavras, por um instante é até possível acreditar que ele pode assumir o lugar da “vítima”. “Depois dos massacres dos índios, das torturas e do próprio esquadrão, não cabe dúvidas que somos vítimas da campanha organizada exterior para desmoralizar o país”. Entretanto, os trechos jornalísticos que antecedem essa cena o denunciam por participação em um estupro coletivo de uma menina de onze anos. Em seguida, outra matéria demonstra o orgulho que teve de ter matado Marighella ao afirmar que um dos tiros tinha sido dado por dele.

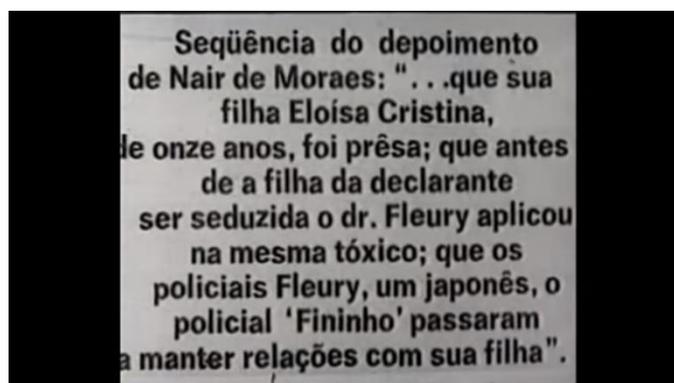


Figura 35 - Fragmento retirado de *Você também pode dar um presunto legal*

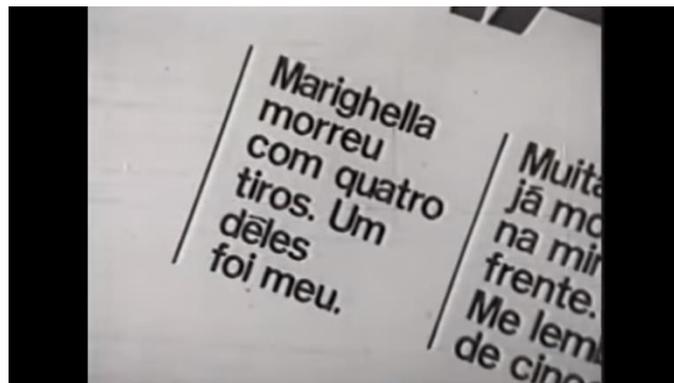


Figura 36 - Fragmento retirado de *Você também pode dar um presunto legal*

O filme utiliza-se de trechos jornalísticos para expor os crimes cometidos por Fleury. Ao anteceder da fala do personagem, o noticiário sobre o crime de estupro cometido pelo mesmo faz com que seu discurso ressoe ao espectador como falácias. Assim coloca em xeque a manifestação de defesa do delegado. A imagem e semelhança de Fleury se encarna na figura de Arturo Ui, personagem da peça *A ascensão de Arturo Ui* interpretado por Gianfrancesco Guarnieri, uma das peças cujos ensaios foram captados para o filme. O personagem grita sobre o palanque e afirma: “e a propósito devo dizer que quem não está comigo, está contra mim e evidentemente sofrerá as consequências dessa sua posição (...)”. O tom ameaçador e agressivo ressoa a ascensão de Hitler na Alemanha. Mas a ligação da encenação da personagem Fleury com o recorte da peça teatral reflete a presença de um Estado autoritário e repressivo. É um ponto comum que interliga continentes e períodos distintos da história, por um lado o nazismo da década de 1930 e por outro a ditadura civil-militar da década de 1970. Sobre os aspectos que tangenciam à justaposição de distintos materiais, o trabalho da montagem é responsável pela organização da formulação do discurso que o documentarista deseja transmitir ao espectador. Assim, Sérgio Puccini afirma:

(...)a agilidade da manipulação da montagem se reflete no aumento do número de cenas dramáticas e na possibilidade dessas virem a romper com a unidade de tempo e espaço. Os espaços da cena não estão presos às limitações de um palco, como no teatro, eles podem se locomover por todos os espaços frequentados pelos personagens da história. (PUCCINI, 2012, p.97)

Em um determinado momento o filme faz com que o espectador escute, em depoimento, as vozes dos perpetradores: O Esquadrão da Morte. Em outro momento, uma fotografia do delegado Sérgio Paranhos Fleury é mostrada. Em seguida escutamos uma voz-off masculina que não é a do narrador: “Sempre havia muita confusão e às vezes a pessoa dá uns gritos e bofetões. Eu tava cumprindo meu dever né”. Na imagem um movimento de *tilt* traz foto de um homem branco de costas, que não se pode identificar a face, com os braços erguidos prestes a bater em um homem negro que também possui as mãos levantadas, em gesto de pedir por piedade. Sua face demonstra dor e sofrimento. Em seguida, a voz *off*, semelhante a qual foi citada acima, afirma: “O depoimento é tendencioso e não corresponde inteiramente à verdade. Quando o preso confessava o castigo era interrompido”. Na sequência, surge mais uma voz que a interroga, é a voz do narrador do filme, que irá questionar: “E se não confessasse?”. E a resposta do perpetrador o qual julgou o depoimento como “tendencioso” é dada: “Apanhava até sangrar, aí então o castigo era suspenso”. Em outra cena, um homem que olha direto à câmera, fala em primeira pessoa: “Mandavam que o preso virasse o seu couro e jogasse para longe, então dizíamos ao preso: vamos, vai buscar o seu couro! Quando ele corria era fuzilado”. E novamente o narrador se interpõe e questiona: “E se não corresse?”.



Figura 37 - Fragmento retirado de *Você também pode dar um presunto legal*

A última interrogação do narrador se dá, já ao final do filme, com o aparecimento do personagem Hélio Bicudo, interpretado pelo ator Othon Bastos. Em voz-off o narrador pergunta: “O que acha o senhor da utilização pelos organismos de repressão política dos mais destacados membros do Esquadrão da Morte? “. A câmera muda de direção e se coloca rente ao personagem. Estamos em frente a Bicudo que diz: “Tenho certeza que se houver abuso de poder ou violência física por parte das autoridades responsáveis pela repressão, a justiça tem meios de sanar e corrigir estas violências ou arbitrariedades eventualmente cometidas”. Seu discurso, diferente dos perpetradores que muito se utilizam uma linguagem coloquial, é formalista e ensaiada palavra por palavra com o intuito de camuflar o medo. Na época, o próprio Hélio Bicudo era ameaçado para que não iniciasse um inquérito contra o Esquadrão.

A partir destes diálogos, o filme toma outras proporções em que o narrador e os personagens possuem uma relação entre si na narrativa. Algo que irá também acontecer no filme *Subterrâneo do futebol* (1965), de Maurice Capovilla, o narrador que ora permanece distante do mundo em que narra, estabelece também um vínculo com os personagens. Sérgio Puccini irá afirmar sobre o filme de Capovilla (PUCCINI, 2012, p.107): “Existem ainda exemplos de narração em que o narrador toma a liberdade de se dirigir não ao espectador, mas aos personagens do documentário, estabelecendo um canal de comunicação improvável”.

### **3.5 Amanhã vai ser outro dia**

As músicas utilizadas em *Você também pode dar um presunto legal* contextualizam a década de 1970 no Brasil. Segundo a pesquisadora Anita Leandro (2019, p.82), as canções da obra “foram a solução para construir o seu ato de fala”. A trilha musical representa o duplo descompasso da ditadura civil-militar. Se por um lado é composta por músicas ufanistas como *Eu te amo meu*

*Brasil* (Dom e Ravel) e *Pra frente Brasil* (Miguel Gustavo), por outro se tem músicas de protesto ou “resistência” como *Minimistério* (Gilberto Gil), *Língua do P* (Gilberto Gil), *Alfômega* (Gilberto Gil) e *Apesar de você* (Chico Buarque). A primeira categoria foi de cunho nacionalista que ajudaram a fomentar o propagandismo patriota na sociedade, reconhecido pelo *slogan* “Brasil- Ame ou deixe-o”. Já a segunda categoria, era formada por um público, na maioria jovens universitários, que tinham uma opinião crítica a respeito da ditadura civil-militar, sobre isso duas músicas irão se destacar nesta pesquisa três músicas: *Língua do P*, *Minimistério* e *Apesar de Você*.

O filme inicia-se já com o aviso em seu letreiro: “Este é um filme datado e nessa perspectiva deve ser feito um esforço ao ser visto em 2006”. Logo abaixo, é explicado o percurso da obra durante os trinta e seis anos que esteve escondida e os agradecimentos por aqueles que colaboraram com a produção e preservação do filme. O texto ressoa como as palavras ditas pelo próprio diretor Sérgio Muniz. Todo o trecho, que irá finalizar com a aparição do título, é acompanhado da música *Língua do P*, composição de Gilberto Gil na voz de Gal Costa. A música não interrompe a compreensão da leitura do letreiro, já que boa parte da letra está codificada: “Ga-pa-ran-pan-to-po / Que-pe vo-po-cê-pê / Garanto que você/ Não-pão vai-pai, não vai...”.

A música pertence ao álbum *Legal* lançado em 1970, na mesma época em que estava em vigor o AI-5, o momento de maior repressão militar durante a ditadura civil-militar. Na época, artistas e intelectuais estavam sendo foco de perseguição do Estado. Dentre estes, Caetano Veloso e Gilberto Gil foram presos e posteriormente exilados do país, segundo Marcos Napolitano, deixando Gal Costa como a única integrante do Tropicalismo em território nacional. Sobre a perseguição política a partir de 1968, Napolitano irá afirmar:

O regime militar brasileiro passou para a história como um regime que cercou e controlou a expressão artística e cultural. Se existiu uma política cultural que perpassou os governadores militares, ela pode ser resumida em uma palavra: censura. Como artistas e jornalistas e intelectuais foram os únicos atores sociais que mantiveram algum espaço de liberdade de expressão após o golpe, a nova onda

autoritária, pós AI-5, recaiu com especial vigor sobre eles. (NAPOLITANO, 2001, p.100)

A música *Língua do P*, na voz de Gal Costa, ao ser lançada em pleno AI-5, desafiou a censura e a violenta repressão da época. Em seu refrão “Ga-pa-ran-pan-to-po/ Que-pe vo-po-cê-pê/ Garanto que você/ Não-pão vai-pai, não vai/ Não-pão vai-pai, não vai/ Com-pom-pre-pre-en-pen-der-per bulhufas, bulhufas” é possível ouvir “Garanto que você não vai compreender bufulhas”. Podemos observar que ao utilizar “você”, a canção remete uma personificação ao regime militar-repressivo. Foram utilizados códigos que ironizam todo o autoritarismo enfrentado na década de 1970. Além da cantora, artistas como Chico Buarque, Caetano Veloso, dentre outros, fizeram de suas composições uma dupla interpretação de sentido para demonstrarem a sua opinião crítica e posicionamento político, ao mesmo tempo que pudessem escapar da repressão dos militares. Sobre este aspecto que marca o cenário da música no país, Heloisa Buarque de Hollanda (1980, p.92) afirma: “Essa esperteza de burlar a censura passa a ser extremamente valorizada e é rapidamente codificada”.

Em determinado trecho a câmara perpassa por um outdoor com a imagem de um tigre e pelas palavras, cuja as frases são: “Siga os caminhos do tigre - Arrisca-se levar uma mordida levar uma mordida - Em 5 anos já rendeu mais de mil por cento / Fundo Itaú de investimento”. Em justaposição, ouvimos o narrador: “Brasil, 1971. Crescimento do produto nacional bruto 9% ao ano, mas só para 20% dos 95 milhões de habitantes. Preço: liquidação física de qualquer oposição. Arrocho salarial. Enfim, uma parte sangrenta para burguesia alinhada ao capital multinacional”. Em seguida, são mostradas gravações do trânsito e da rotina social. Ao que tudo indica trata-se do centro da cidade de São Paulo. Junto a este trecho, se inicia a música *Minimistério*, canção de Gilberto Gil na voz de Gal Costa cujo trecho é: “Compre e olhe, vire e mexa / talvez no embrulho você ache o que precisa / Compre e olhe, vire e mexa / não custa nada / Só lhe custe a vida...”, assim como a canção analisada acima, está também pertence ao álbum *Legal* lançado pela cantora em 1970.

No trecho, a canção estabelece uma relação com a fala do narrador, que em voz-off aborda questões referentes à economia e ao milagre econômico de 1970, trazendo com ironia a contradição entre o aumento percentual do produto interno bruto e o percentual referente a poucas pessoas que se apropriam desta riqueza. Ainda irá fazer uma crítica às repressões da época: “Preço: liquidação física de qualquer oposição” que condiz com o verso “não lhe custe nada, só lhe custe a vida...”. Além disso, a música quando colocada junto às gravações das ruas com as pessoas andando, sem apresentar preocupações referentes ao momento em que se viviam, remete a sensação de calma e traça uma segunda relação, mas desta vez entre a música e o trecho visual apresentado, uma sensação de rotina e tranquilidade diante das torturas e violências cometidas pelo Estado. Sobre o quadro sócio-econômico retratado, Marcos Napolitano irá afirmar:

Muitos “cidadãos de bem”, alguns desinformados outros conscientemente, apoiavam o regime militar. Sobretudo porque, em 1968, o governo deu início a uma política econômica de crescimento, estimulando o consumo da classe média, por meio dos créditos a juros baixos. Era o início do “milagre brasileiro”, como ficou conhecida essa fase da nossa economia, na verdade uma grande festa de consumo patrocinada por uma política de juros baixos e endividamento financeiro, que duraria até meados da década de 1970. (NAPOLITANO, 2001, p.77)

Nos últimos minutos do filme ressoa, ao ritmo sonoro e alegre do samba, o verso: “Amanhã será outro dia...”, o primeiro da canção *Apesar de você* de Chico Buarque de Hollanda. Junto com a música, uma série de imagens jornalísticas nos é mostrada, as duas primeiras referentes ao então presidente da época, Emílio Garrastazu Médici, e as demais deflagram a corrupção e criminalidade tanto dos integrantes do Esquadrão da Morte quanto do Estado. Em seguida, em uma tela preta com letreiro em branco surgem os seguintes nomes: “Marighella, Joaquim Câmara Ferreira, Bacuri, Lamarca, Yara, Chael”. A música dá continuidade a imagens feitas na Via Elevado Presidente João Goulart na capital de São Paulo, quando ocorreu a gravação na década de 1970, a via

chamava-se Elevado Presidente Costa e Silva. Por um instante a música pausa, e o narrador afirma:

“Hoje o que importa é saber como o governo nacional militarista no Brasil utilizará politicamente a liquidação do Esquadrão. O seu desaparecimento não significa necessariamente a vitória de um mínimo de justiça. O Esquadrão é mais um retrato das deformações de um novo tipo de facismo aparentemente fora do tempo e do espaço. Para as autoridades o Brasil é uma bem sucedida experiência capitalista. E perguntamos: A que preço? O justicamento de Fleury e seus pares quer que seja pela justiça revolucionária, quer que seja pela justiça burguesa é insuficiente. E a justiça burguesa pressionada vem recuando e dando mostras de medo. Por outro, os militares vêm tentando apaziguar a situação demitindo dos quadros dos funcionários públicos elementos menores do esquadrão. Pois a punição de Fleury poderia comprometer altos escalões das forças armadas e da polícia. O ventre que gerou Fleury e o governo nacional militarista é o mesmo e ainda está fecundo”.

A canção *Apesar de você* teve seu primeiro lançamento em 1970 e assim como as músicas de protesto cantadas por Gal Costa, e citadas acima, conseguiu contornar a censura da época. Sobre isso, o pesquisador Luciano Marcos Dias Cavalcanti irá afirmar:

“Ao pensarmos a respeito desta canção, notamos que no primeiro momento Chico Buarque consegue o que nem ele acha possível: que a canção fosse liberada pelos órgãos da censura. Isso se deu porque o censor não identificou o “você” da canção com o presidente General Médici (...) É essa a estratégia que Chico Buarque vai utilizar para burlar a censura da época, compondo canções que podem ser lidas de duas formas, como um discurso lírico (muitas vezes amoroso) ou como um discurso político”. (CAVALCANTI, 2002, p.107-108)

Esse discurso político, assume o tom de ameaça ao citar: “Quando chegar o momento, esse meu sofrimento/ Vou cobrar com juro, juro ...Você vai pagar e é dobrado...Você vai se amargar... Que esse dia há de vir antes que você

penhe”. No entanto, todo esse engajamento político contido na letra da canção é camuflado pela melodia do samba. Chico Buarque se refere ao General Médici como “você” e na época, por não o ter mencionado nominalmente em sua música, a letra acabou ganhando apreciadores tanto entre apoiadores quanto entre opositores da ditadura civil-militar. Aqui é importante ponderar que essa manobra da letra perde o seu efeito no filme, pois Sergio Muniz introduz junto ao trecho musical duas fotos do Médici. Ainda sobre esses aspectos de criação que cercam diversos artistas na década de 1970, Heloisa Buarque de Hollanda afirma:

O aperto da censura e a sistemática exclusão do discurso político direto acabam por provocar um deslocamento tático de contestação política para a produção cultural. Ou seja, a impossibilidade de mobilização e debate político aberto transfere para as manifestações culturais o lugar privilegiado da “resistência”. Esse fenômeno ocorre particularmente nas artes públicas, no espetáculo teatral e nos shows de música popular que, lembrando a fase do Opinião, se transformam em novos rituais da contestação impotente. (HOLLANDA, 1980, p.92)

Cavalcanti (2002, p. 109) ainda afirma sobre a composição de Chico Buarque: “a canção repousa sobre a contraposição entre os tempos presentes (representados por Hoje) e o futuro (representado pelo Amanhã)”. Somado a isso, podemos elencar na canção de Buarque uma perspectiva de otimismo com o futuro, representado pelos trechos: “Amanhã vai ser outro dia...Você vai se amargar/ Vendo o dia raiar sem lhe pedir licença”, em contraponto a um presente conturbado pela repressão, encontrado no verso: “A minha gente hoje anda/ Falando de lado e olhando pro chão, viu?”.

É possível identificar essa mesma relação entre presente e futuro a partir do narrador, aqui os elementos audíveis estabelecem uma relação de justaposição entre si. O narrador esboça em seu presente perspectivas futuras, trazendo reflexões sobre o Esquadrão da Morte: “seu desaparecimento não significa necessariamente a vitória de um mínimo de justiça...O Esquadrão é o novo retrato de um novo tipo de fascismo fora do tempo e do espaço”. E ainda

nos alerta: “O ventre que gerou Fleury e o governo nacional militarista é o mesmo e ainda está fecundo”.

A escolha das três músicas analisadas neste capítulo, colaboram para o discurso do documentário, Muniz encontrou nas canções a força de resistência das mortes e repressões que a população brasileira vinha sofrendo durante a ditadura civil-militar. Assim, fazer este documentário, o qual faz duras críticas ao regime autoritário, naquele momento histórico de perseguições políticas, também torna-se um ato político. Diante da perspectiva, Heloísa Buarque de Hollanda afirma que “a ‘cultura da resistência’ começa a criar novos heróis que se apresentam quixotesicamente como os indivíduos que dizem aquilo que o povo quer dizer mas se vê impedido”.

É a esse desejo de enfrentar o perigo eminente, de dizer o que não poderia ser falado naquelas circunstâncias, que o diretor Sérgio Muniz se apropria de peças teatrais de Bertolt Brecht e Peter Weiss, assim como encontrada nas canções de Gal Costa e Chico Buarque que constrói uma força coletiva através de seu filme. São materiais tão distintos entre si que quando justapostos no trabalho na montagem concebem o fluxo narrativo. Uma obra que contextualiza um terrível passado e que se prolonga em nosso presente como parte da memória histórica brasileira.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Poder tecer reflexões em torno do contexto sócio-político do período que vai de 1968 a 1974, conhecido na historiografia como os Anos de Chumbo da ditadura civil-militar brasileira foram fundamentais para o estudo do filme *Você também pode dar um presunto legal* (1970/2006), do diretor Sergio Muniz. Sendo necessário o aprofundado no campo desta pesquisa o conhecimento sobre o Ato Institucional número 5 (AI-5) e sua relação com o impacto gerado no meio cultural no início da década de 1970. Assim, foi possível reconhecer de qual modo a cadeia produtiva do cinema da época foi afetada e conseqüentemente diagnosticar o *modus operandi* da filmografia analisada nesta pesquisa. Pudemos entender que as escolhas de produção tomadas pelo diretor se deram a partir das condições políticas daquele momento que estava sendo o auge da violência e repressão do Estado.

Os materiais utilizados pelo filme como trechos da narração do jogo da Copa do Mundo de 1970, encenação de atores, imagens jornalísticas, trilha musical e a *voz-off* do narrador testemunham o esforço do cineasta para criar o discurso narrativo diante das circunstâncias que limitavam a própria criatividade. Dentro de uma situação atípica, a obra carrega consigo uma trajetória clandestina, levando em sua bagagem rolos de um filme inacabado que percorrerá a Europa e depois foi depositado em Cuba. Porém, o desejo pela finalização só será realizado 36 anos depois do início da produção. Com isso, nesta pesquisa também foi levado em conta a condição da materialidade fílmica.

Hoje, a única cópia em circulação está disponível por meio de um arquivo digital obtido a partir do processo de telecinagem da película, que ocasionou perdas de qualidade técnica como a nitidez das imagens e a diminuição do enquadramento em relação aos fotogramas originais. A partir da análise da cópia disponível, isso pôde ser constatado quando conseguirmos identificar que uma das imagens analisadas no capítulo dois foi tirada em um cemitério e, a partir do cotejo feito com uma fotografia original encontrada através de uma pesquisa feita

na Hemeroteca Digital, foi possível perceber que a qualidade do filme dificulta a identificação direta de vários elementos.

O trabalho feito através da metodologia da análise fílmica foi essencial para que pudéssemos encontrar caminhos pelos quais o filme de Muniz pudesse servir de fonte para que a violência perpetrada durante o início da década de 1970 possa ser discutida no presente. Por vezes, para identificação de determinado contexto era necessário propor investigação minuciosa dos trechos da obra aqui estudados. Como um olhar atento de um investigador, tivemos que olhar cena por cena, até mesmo fotograma a fotograma para identificar os sujeitos das fotos, as vozes dos personagens e as fontes das imagens. Com isso, foi possível estudar as escolhas feitas pelo diretor que utilizou diversos materiais, muitas vezes destituídos de seu significado original, para constituir uma nova formulação do discurso sócio-político, por meio do trabalho de montagem.

Vale destacar que o estudo aqui proposto, buscou refletir as imagens, tanto quanto buscou desenvolver uma maior percepção sonora sobre o filme. O som em *Você também pode dar um presunto legal* torna-se um elemento fundamental na obra. São as vozes das personagens, a *voz-off* do narrador, a narração do jogo de futebol e as músicas da trilha sonora que ordenam o desenvolvimento narrativo com tantos materiais distintos entre si.

No filme, o futebol torna-se um elemento usual para criticar a dualidade vivida na década de 1970, representada pelo discurso ufanista do amor à pátria e da torcida verde e amarela em contraponto à violência perpetrada pelo autoritarismo do Estado. Essa dupla percepção é demonstrada pelo trabalho de montagem em que nas imagens se tem corpos vítimas do esquadrão e no som a música *Camisa 12* de Jorge Ben Jor, juntamente com a narração do gol de Jairzinho, camisa sete da seleção.

A atuação do Esquadrão da Morte configura-se como temática central da obra, permeando a narrativa de diversos modos, seja por meio são de fotografias verídicas de seus membros, encenação figuras-chave do grupo, fotos de suas vítimas ou por trechos de jornais e revistas. Porém, o narrador percebe que ao

final, eles são marionetes de todo sistema de repressão, apenas “funcionários públicos”, como irá afirmar Marcos Napolitano (2014). O narrador onisciente tenta achar os culpados da violência arbitrária, mas nota que a culpa também está presente em setores da sociedade civil, como notadamente o número de empresas multinacionais e nacionais que investiram financeiramente no mecanismo de tortura.

O imaginário social brasileiro nutre-se da imagem alegre do samba e do futebol, ao mesmo tempo em que historicamente insiste por esconder toda a violência cometida no passado. Porém, o filme de Muniz pode ser visto como um documentário histórico que registra resquícios da repressão dos militares, expondo parte dos criminosos e o sistema no qual se encontravam.

Com isso, tendo em vista os elementos do futebol, as vozes narrativas e a trilha musical como elementos articulados nos sons e nas imagens do filme é possível analisar a perspectiva historiográfica da censura, violência e política da década de 1970 no Brasil. Assim, é a partir dos esforços de aproximar *Você também pode dar um presunto legal* do estudo acadêmico que possibilita resguardar a trajetória e contextualização de uma obra que permaneceu durante trinta e três anos escondida. Deste modo, a pesquisa contribui para traçarmos novos olhares no presente a partir da feitura da concepção fílmica feita por Sergio Muniz.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR, Carolina Amaral de (org). et al. **Cinema e história: circularidades, arquivos e experiência estética**: Salina, 2017.

AGUIAR, Carolina Amaral de (org). et al. **Cinema: estética, política e dimensões da memória**. Porto Alegre: Sulina, 2019.

AGUIAR, Carolina Amaral de. Cinema e História: documentário de arquivo como lugar de memória. **Revista Brasileira de História**, v. 31, p. 235-250, 2011.

AGUIAR, Carolina Amaral de. O golpe de Estado no Chile e do cinema documental no ICAIC. **Doc On-line**, SI 2019, p. 09, 2019

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e a imagens do povo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. MUSICA POPULAR BRASILEIRA, POLÍTICA E UTOPIA EM CHICO BUARQUE. **MOARA–Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras ISSN: 0104-0944**, n. 18, p. 89-118, 2002.

CARDENUTO, Reinaldo. **Por um cinema popular: Leon Hirszman, política e resistência**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2020.

DE HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970**. Editora Brasiliense, 1980.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens Apesar de Tudo**. São Paulo: Editora 34, 2003.

LEUTRAT, Jean-Louis. **Uma relação de diversos andares: Cinema & História**. *Imagens. Cinema 100 anos*, n. 5, 1995, p. 28-33.

LINDEPERG, Sylvie. O caminho das imagens: três histórias de filmagens na primavera-verão de 1944. **Estudos Históricos (Rio de Janeiro)**, v. 26, p. 9-34, 2013.

MATTOS, Vanessa de et al. O Estado contra o povo: a atuação dos Esquadrões da Morte em São Paulo (1968 a 1972). 2011.

MORETTIN, Eduardo Victorio. **Humberto Mauro cinema, história**. São Paulo: Editora Alameda, 2013.

MORETTIN, Eduardo Victorio; NAPOLITANO, Marcos. **O cinema e as ditaduras militares: contextos, memórias e representações audiovisuais**. 1 ed. São Paulo: Editora Intermeio, 2018.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Editora Contexto, 2004.

NAPOLITANO, Marcos. **1964: história do regime militar brasileiro**. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

PUCCINI, Sérgio. **Roteiro de documentário: Da pré-produção à pós produção**. 3 ed. São Paulo: Editora Papyrus, 2012.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; Starling, Heloisa Murgel. **Brasil: Uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SIMIS, ANITA. Sergio Muniz, uma trajetória. **Rev. Eptic (online)** v. 1, p.11, 2006

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2012.

XAVIER, Ismail. **Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2019.