A repressão e a censura no cinema
de *Baseado em Estórias Reais*.

Jaime de Oliveira Martins

Há pouco mais de dois anos, eu tive a oportunidade de realizar uma de minhas maiores aspirações – participar de uma produção cinematográfica – ao conhecer o cineasta capixaba Gustavo Moraes. Como de fato, desse encontro adveio o convite para ser operador de vídeo-assist na equipe de produção do curta intitulado *Baseado em Estórias Reais*.

Coincidentemente, o roteiro do filme era dentro de uma abordagem centrada na era da ditadura militar no Brasil, vindo de encontro aos meus anseios de pesquisador em identificar as complexas relações que se estabeleceram entre aquele regime e a comunicação: o rigor da

censura , em contraponto, com o papel desempenhado pelos militantes da esquerda.

Evidentemente, não é aprazível a revisão das atrocidades e violações aos Direitos Humanos que ocorreram no período da ditadura militar (1964-1985). Não obstante, torna-se importante invocar a relevância de um tema que há de provocar o interesse das novas gerações no sentido de inibir suas alienações, tornando-as capazes de entender a sociedade em que vivem, onde impera o atual caos socioeconômico e político, em grande parte, uma herança daqueles "anos de chumbo".

Aproveita-se, então, o curta-metragem *Baseado em Estórias Reais* como objeto de estudo, dentro do propósito inserido no objetivo geral desta pesquisa, que consiste em avaliar a contribuição da produção audiovisual para a disseminação do conhecimento na sociedade contemporânea.

Por demais, tais situações vêm encontrar uma necessidade atual tangente à identificação das complexas relações que se estabeleceram entre aquele regime e a comunicação, envolvendo a sociedade como um todo, ou seja, requerendo um alicerce teórico-conceitual que transcende à história das produções cinematográficas.

Isto se dá em face da profundidade da discussão requerida pelo contexto político-social do enredo, cujo desfecho sugere uma análise crítica de uma época em que imperavam a censura e a repressão política. Portanto, a pesquisa discorre a partir de duas vertentes:

- a produção cinematográfica brasileira, contemplando sucintamente sua história desde o regime militar, o Cinema Novo,

passando pela pornochanchada, discorrendo sobre o ciclo da Embrafilme até a afirmação do cinema brasileiro na Retomada, e ainda, o audiovisual capixaba.

- a temática da Ditadura Militar retratada em alguns dos importantes filmes dos últimos 40 anos do cinema brasileiro.

Por seu turno, a análise do filme *Baseado em Estórias Reais* através de uma descrição atenta e minuciosa no filme quanto às marcas dos anos de chumbo da repressão política no Brasil, com breves reflexões sobre os aspectos sociais do poder de repressão, colocando em destaque a conseqüente transgressão dos direitos e garantias constitucionais, tecendo um breve histórico da milícia armada, e, finalmente, configurando a expectativa da abertura política e o fim da censura. A análise se configura assim em quatro momentos, a partir da narrativa do filme: assalto e ação policial; tortura e assassinato; a reportagem censurada; e, a alienação aos desmandos do regime.

Embora a unidade de observação empírica seja o filme "*Baseado em Estórias Reais*", o objetivo central deste trabalho não se resume em avaliar o trabalho do diretor Gustavo Moraes, mas, primeiramente, consiste em avaliar a contribuição da produção audiovisual para a disseminação do conhecimento sobre fatos referentes a nossa recente história na sociedade contemporânea.

1. *Baseado em estórias reais* – A construção narrativa

O primeiro plano do enredo focaliza três personagens centrais. O primeiro é um jovem bem afeiçoado, Roberto Schmit, que como tantos outros, enveredou pelo caminho da esquerda militante nos anos 70,

disposto a colaborar para com a causa revolucionária, mesmo sabendo de antemão que tal ideologia poderia resultar em sua captura e subseqüente tortura até a morte. Dentro desse contexto, o segundo personagem, não identificado pelo nome real nem sequer por um codinome (chamemo-lo simplesmente de Agente) exerce o tríplice papel de policial repressor, torturador e, ainda, censor, no final, ao passo que o terceiro personagem é Sandra, uma jornalista que presencia a ocorrência do crime e da prisão e trabalha em prol de denunciar a violência de que Roberto foi vítima. Aparecem transitoriamente no enredo, o fotógrafo Zequinha, parceiro de Sandra, e o chefe da redação do jornal em que ela trabalha (Editor).

Por seu turno, o segundo plano do filme – em montagem paralela às ações (assalto no banco, investigação da noticia na redação do jornal, a tortura de Roberto numa casa abandonada e a presença do censor tentando coagir o trabalho da repórter) do primeiro plano – focaliza um único personagem, uma senhora dona-de-casa de meia idade (no final revelada como a mãe de Roberto) quando acompanhamos os passos da sua rotina para preparar um bolo. O cenário se restringe à cozinha de sua casa, e às vezes a sala de estar, em contraponto do desenrolar do primeiro plano que, por sua vez, configura duas estórias centrais (de Roberto sendo torturado, e de Sandra tentado denunciar este fato através do jornal). Temos, então, três estórias configuradas naqueles dois planos narrativos do enredo.

Para configurar a presente análise, adotou-se uma subdivisão meramente cronológica, que coincide com a seqüência do enredo:

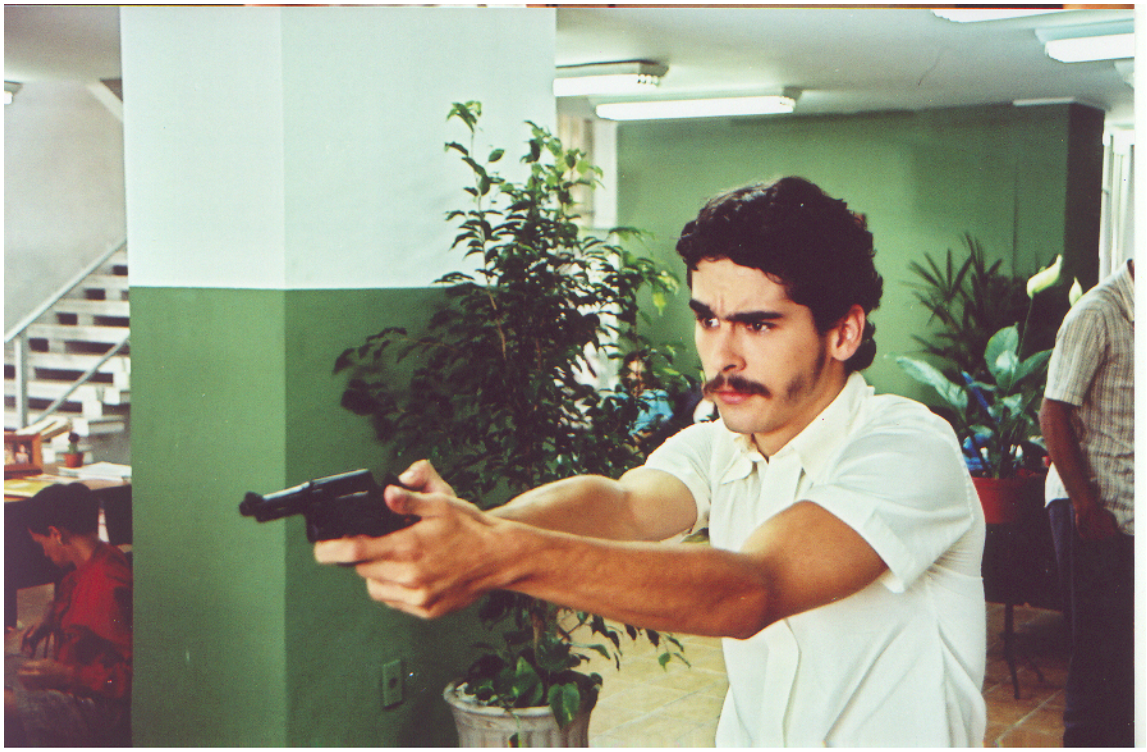
- No primeiro momento analisa-se o assalto com todos os sujeitos envolvidos, a ação repressiva e sua nefasta conseqüência,

resultando na detenção e subseqüente encarceramento de Roberto, fatos que foram observados por Sandra, uma jornalista;

- No segundo momento, o plano do filme subdivide-se em duas ações simultâneas: tortura de Roberto e tentativa de denúncia por parte de Sandra;
- Finalizada a ação da tortura de Roberto, inicia-se o terceiro momento, com o reencontro da jornalista e do agente – agora censor – no qual a reportagem-denúncia tem sua publicação vetada.

Esses três momentos de análise também contemplam o segundo plano do filme dentro de sua cronologia iniciada em 5 de setembro, onde uma senhora prepara um bolo a partir da receita que viu no jornal. Aparentemente, os dois planos do filme não possuem nenhum vínculo, sendo que o segundo aparece fragmentado dentro da ação que está ocorrendo na redação do jornal e durante a tortura de Roberto. Apesar da relação estabelecida na passagem de um plano para outro, seja através de ritmo sonoro ou analogia entre dois momentos distintos, os dois planos só se vinculam no final do filme, quando o espectador toma conhecimento da relação entre os personagens (mãe e filho) e os planos quanto à sua cronologia e real significado. Este plano se constituirá assim num quarto momento de análise do filme.

2. Assalto e ação policial arbitrária



Depois de falar com a sua mãe em um breve telefonema, Roberto, pensativo, respira fundo, põe o telefone no gancho e deixa o orelhão. A imagem é em close do rosto do rapaz. Ele entra num banco com uma fisionomia aparentando um certo nervosismo, seguindo outros dois jovens, uma moça e um rapaz de bigode pronunciado. Apesar de entrarem separadamente, uma troca de olhares entre eles evidencia que estão juntos. Na fila para o caixa, o rapaz nota à sua frente, uma jovem de cabelos curtos (Sandra, uma jornalista) e, além dela, uma senhora de cabelos brancos que é ajudada por uma atendente a se sentar. Acima do caixa, destacado na parede, um relógio grande indica a hora (10:50) e a data (SET. 04). O filme exibe uma perfeita caracterização da época, mostrando alguns objetos particularmente antigos em close, a fim de situar o espectador em relação ao tempo da ação. Para tanto, a câmera percorre lentamente todo o ambiente, apresentando-o integralmente antes do assalto propriamente dito. Quanto à presença de uma

jornalista naquele momento, o roteiro do filme deixa claro o fato de ser meramente incidental, porém, naquela época, enquanto alguns repórteres permaneciam "em cima do muro" outros, pelo contrário, como a personagem Sandra, corriam atrás do que fosse necessário para a preservação da já limitada liberdade de expressão.

Olhando à sua volta como se checando o resto da agência, Roberto vê um segurança ao lado da porta principal de entrada do banco com uma arma no cinturão. Ao se virar de frente pra fila novamente ele deixa cair a sua carteira de identidade, porém, à sua frente, Sandra percebe e se abaixa para pegá-la. Notando a boa ação de Sandra, enquanto o relógio marca 10:52, ele pede (murmurando) que ela continue abaixada, quase no momento em que o seu parceiro saca uma pistola e anuncia o assalto: "Todo mundo no chão... Não queremos machucar ninguém... *Só queremos o fim da ditadura*".

Ações armadas deste gênero ligadas à ideologia política eram comuns na época. A esse respeito, deve ser comentado que a ideologia de Carlos Lamarca – conhecido ativista – conclamava o fim da ditadura acima de qualquer outro interesse. O projeto revolucionário do qual emergiu o movimento pós-golpe[1] teria sido anterior a 1964[2] e tinha como objetivo a derrubada da ordem capitalista rumo ao socialismo (Ridenti, 1993, p. 30) e, além disso, os novos grupos que surgiram

---

[1] MNR (Movimento Nacional Revolucionário) surgiu logo após o golpe de 64 e sua temática era o nacionalismo. Seus militantes vinham do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), Partido Socialista Brasileiro (PSB) e de seguidores de Leonel Brizola. Em 1967, após várias prisões, alguns passam a integrar a VPR e outros partem para o exílio. Ver BNM Perfil dos atingidos. Petrópolis: Vozes, 1988, p. 92-93.

[2] POLOP (Política Operária) nasceu em 11.12.61, formada por estudantes da Liga Socialista, Mocidade Trabalhista de Minas Gerais, dissidentes do PCB e simpatizantes do trotskismo. No pós-64 atrai grupos militares nacionalistas. Em 1968, o grupo divide-se e uma parte viria a formar a VPR em São Paulo. Ver BNM Perfil dos atingidos, p. 38-41.

passaram a privilegiar a prática em oposição ao chamado teoricismo do Partido Comunista Brasileiro[3]. Era necessário agir e a prática indicaria o caminho: essa ação era a luta armada (Reis Filho, 1990, p. 70).

Sobre *a ideologia voltada para o fim da ditadura acima de qualquer outro interesse*, vale retomar o fato de que Lamarca, então capitão, quando rompeu com o Exército, em janeiro de 1969, deixou uma carreira brilhante para se tornar um dos principais inimigos do regime, rotulado como um traidor. Para ele, entretanto, traição significava continuar no Exército, traição à causa do povo e da nação, motivos pelo qual ingressara nas Forças Armadas. Desde que integrara em 1962 as forças da Organização das Nações Unidas na ocupação do Canal de Suez no Oriente Médio, torna-se, para ele, mais clara a consciência da pobreza e sofrimento do povo, tanto árabes como brasileiros, e que para mudar essa situação, seria necessário lutar ao lado deles, conforme José & Miranda (1980).

Voltando ao enredo, enquanto alguns gritos são ouvidos, os clientes vão se deitando no chão e, na seqüência, Roberto revela a sua pistola, até então oculta, apontando-a para o segurança (na porta do banco), que, por sua vez, põe a sua arma no chão e levanta as mãos. O parceiro de Roberto começa a passar de caixa em caixa coletando o dinheiro e os atendentes tentam se manter calmos. Por seu turno, Sandra, que permanecera abaixada, calculadamente guarda a carteira de identidade de Roberto dentro de sua bolsa. De repente, o Agente surge gritando de armas em punho, bradando: "Polícia! Abaixa as armas!".

[3] Sobre a linha política do PCB ver: ALMEIDA, Lúcio Flávio. Ideologia nacional e nacionalismo. São Paulo: Educ, 1995. O autor faz uma análise sucinta das perspectivas do PCB para os trabalhadores no início dos anos 60, a partir de documentação do próprio partido. p. 156 a 162.

O parceiro de Roberto pára a coleta de dinheiro e foge pela porta dos fundos. A moça também parece não ser afetada pela surpresa e foge pela porta da frente. Já Roberto continua de pé, estático. A movimentação da câmera durante a ação dentro do banco transporta o espectador para dentro da estória. No momento em que é anunciado o assalto, esta passa a acompanhar a movimentação rápida de todos os personagens, exteriorizando o desespero de Roberto diante daquela situação. Seu despreparo é evidenciado pela falta de ação perante o policial com a arma apontada para ele, mostrando a fragilidade, o receio e a falta de experiência dos jovens envolvidos na luta armada.

Receio, talvez de Roberto, porquanto a ação truculenta da repressão policial já ser uma velha conhecida dos militantes da esquerda.

A cientista política Maria Helena Moreira Alves, reflete no seu estudo sobre a relação entre o Estado, que ela denomina de Segurança Nacional, e a oposição, também associa o binômio segurança e desenvolvimento à Doutrina de Segurança Nacional, que foi:

> (...) utilizada para justificar a imposição de um sistema de controles e dominação. Ela não pressupõe o apoio das massas, para a legitimação do poder do Estado, (...). A legitimidade é vinculada aos conceitos de desenvolvimento econômico e segurança interna: um *slogan* governamental "segurança com desenvolvimento" associava o desenvolvimento capitalista dependente à defesa da segurança interna contra o "inimigo interno". Por sua vez, esta ênfase na constante ameaça à nação por parte de "inimigos internos" ocultos e desconhecidos produz, no seio da população, um clima de suspeita; medo e divisão que permitem ao regime levar a cabo campanhas repressivas que de outro modo não seriam toleradas (Alves, 1984, p. 26-27). (,,,) O conceito de inimigo interno aparece na nova Constituição de 1967, modificando o significado original de segurança nacional que, na Constituição de 1946, era voltado exclusivamente para a agressão

> externa. Com essa adaptação, o inimigo, agora, localizava-se dentro das fronteiras brasileiras (Alves, 1984, p. 108).

Esse era o argumento que alicerçava uma das formas de controle do regime para conter a oposição, ou seja, a repressão judicial. O governo militar iria ainda montar uma enorme rede de controle sobre a sociedade, criando o Serviço Nacional de Informações (SNI) em 1964, pelo ato do general Golbery do Couto e Silva.

No filme, o motivo do Agente estar no banco, "por acaso", pode estar relacionado com o fato de o SNI ter-se transformado em uma estrutura de alcance ilimitado, atingindo todos os setores e atividades da sociedade, levando as agências do poder a ironizar o objetivo central do regime: o binômio segurança com desenvolvimento, onde o historiador Nelson Werneck Sodré afirma que:

> (...) o SNI passou a controlar tudo, no Brasil. (...) como conseqüência específica de sua finalidade. Tudo, no Brasil, passou a ser vigiado. (...) Em assuntos policiais e de espionagem contra o povo, a ditadura estava, em pleno desenvolvimento (Sodré, 1987, p. 138).

Na seqüência do enredo, o Agente - um dos homens de terno escuro - aponta sua arma na direção de Roberto, que, mesmo armado, fica sem reação. Sem pestanejar, o homem atira. A bala atinge o braço de uma senhora que está sentada, perdida, atrás do jovem que se vira e a vê caindo. Esta seqüência deixa claro para o espectador que a ação arbitrária do policial, na frente de todos, não deveria ser punida ou questionada. Nota-se até mesmo a concordância de alguns presentes com este regime, expressados por alguns comentários de apoio aos policiais. A imagem choca Roberto de tal maneira que ele não nota este

mesmo homem que atirou se aproximando, até que este lhe dá um murro no rosto levando-o ao chão. Em instantes, ele é algemado. Rapidamente, Roberto é retirado do banco pelos policiais, enquanto Sandra vê a senhora baleada estendida no chão e pede que alguém chame uma ambulância correndo. Aos poucos os clientes começam a se sentar, todos ainda chocados pelo evento. Entre um murmurar e outro as pessoas tentam entender o que realmente estava acontecendo.
Os cuidados com a produção do filme foram inúmeros, desde a caracterização quase estereotipada dos personagens e os closes de um relógio-calendário configurando o decurso cronológico, até a habilíssima movimentação da câmera. Tal movimentação configura uma estratégia do diretor, no sentido de fazer com que o espectador "sinta" que o personagem (por exemplo, o Roberto no banco, um pouco antes do assalto) está realmente ansioso. A trilha musical desperta a percepção do espectador: os clientes do banco, além de alienados, estão indiferentes ao que está para acontecer, até que, no momento certo, a música é estrategicamente inibida. Esse mesmo recurso é utilizado mais adiante, nas cenas em que a Senhora está preparando o bolo, para provocar a atenção do espectador para os momentos em que a ditadura é encarada com normalidade pela maior parte das pessoas.

Sandra corre na direção da porta por onde Roberto foi levado pela policia. Ao sair do banco ela vê o jovem sendo empurrado para dentro de uma Kombi com vidros escuros, sem qualquer designação aparente, estacionada numa rua lateral ao banco. As portas se fecham. Um dos homens de preto aguarda por algo do lado de fora. De repente um outro homem que havia saído em busca dos outros dois jovens volta fazendo um gesto negativo. O homem que aguardava por ele entra na Kombi e o carro sai em disparada pela rua, enquanto Sandra corre até um carro estacionado no lado oposto da rua, onde entra rapidamente e pede:

"Zequinha, segue aquela Kombi. Eu explico no caminho". Por sua vez, Zequinha joga no banco de trás o jornal que antes estivera a ler calmamente, liga o carro e segue a Kombi.

Retomando a ação dos policiais, após uma seqüência em que a Senhora prepara o bolo, a Kombi estaciona em frente a uma casa bastante isolada no alto de uma colina. Dois homens saem pela parte lateral da Kombi. Eles checam as redondezas, e em seguida, um deles dá uma leve batida na lateral da Kombi que imediatamente se abre, dela saindo dois outros homens que puxam Roberto (encapuzado) em direção da casa.

Escondido, do interior de seu carro, Zequinha fotografa a Kombi e seus ocupantes enquanto puxam o jovem encapuzado em direção à casa. Sandra comenta indignada: "Filhos da puta! Nem pra delegacia não levam mais". Mais uma vez, a arbitrariedade é mostrada de forma direta ao espectador, em um regime que permitia o seqüestro ao invés da prisão, mostrando este ato como uma prática habitual em tais circunstâncias.

3. Tortura, assassinato e tentativa de denúncia.

No cativeiro, Roberto é empurrado, ainda encapuzado, pra dentro de um quarto escuro e vazio. Ao ser empurrado, ele cai no chão, ainda algemado. A porta do quarto se fecha e somente uma fraca luz vinda por uma pequena janela na porta ajuda a iluminar o ambiente frio e hostil.

Além da excelente direção fotográfica, deve ser ressaltado o excesso de cuidados da produção para com os pequenos detalhes, como, por exemplo, as manchas de sangue "já existentes" no cativeiro onde o personagem Roberto foi levado. Esse refinamento na caracterização do cativeiro deixa evidente que a tortura é prática comum naquele local, afastando qualquer possibilidade de que o espectador veja a agressão a Roberto como prática isolada.

Enquanto isso, na redação do jornal, ambiente arejado e espaçoso, o constante barulho das máquinas de escrever é ouvido ao fundo. Zequinha entra apressado sem se comunicar com ninguém, tendo em suas mãos um envelope pardo grande. Ele pára na mesa de Sandra, colocando o envelope sobre sua mesa. Ela o olha com um certo ar inquisitivo, depois se levanta e caminha em direção à porta, seguida por Zequinha. Ninguém na redação parece notar a agitação.

No banheiro, trancam a porta e Sandra tira algumas fotos em preto e branco de dentro do envelope. As fotos são grandes e bem distintas. Na primeira, o jovem algemado aparece nítido embora seu rosto esteja coberto. Ele aparece cercado por pessoas, mas as fisionomias estão difíceis de serem identificadas, exceto a de um dos homens está virado para a câmera e seu rosto aparece bem visível na foto. Sandra sorri pra Zequinha e lhe dá um beijo. Esta ação mostra a necessidade de referenciar a ação velada entre Sandra e o fotógrafo, mesmo no próprio ambiente de trabalho, em um período em que as paredes tinham ouvidos. A necessidade dos dois personagens se deslocarem para o banheiro é mais um elemento esclarecedor para aqueles que não viveram no referido momento. Paralelamente, enquanto a senhora prepara o bolo, a porta do cativeiro se abre novamente. A luz forte que entra com a porta aberta ilumina Roberto de frente. Ele se encontra sentado em uma cadeira, preso com algemas e com a carapuça ainda cobrindo a sua cabeça. O Agente, que deu o soco no banco, entra no quarto com um certo tom de superioridade, como se fosse um imperador.

A respeito deste tipo de comportamento da autoridade policial, revela o documento Brasil Nunca Mais (Arquidiocese São Paulo, 1985) que

> Os DOI-Codis, ou órgãos semelhantes agiam impunemente. Tinham a sua própria lei. E não respeitavam as do país, nem mesmo os prazos processuais estabelecidos pela própria legislação de Segurança Nacional. As pessoas eram interrogadas encapuzadas. Seus interrogadores usavam codinomes ou apelidos e não se identificavam aos presos. Dificilmente haverá pessoas que tenham passado por eles sem terem sido torturadas.(op.cit., p. 173).

No entanto, o aprimoramento dos órgãos de segurança não substituiu os já existentes, como o DOPS ou a Polícia Federal: Ao contrário, esses órgãos foram "aperfeiçoados" e passariam a integrar a vanguarda da repressão policial-militar política. Nesse período, que vai até fins de 1974, ocorreram os maiores absurdos do ponto de vista da não-observância da lei na apuração e repressão dos crimes políticos. A tortura, como método de informação, tinha um efeito devastador para a pessoa do preso, tanto física quanto psicologicamente. Nos interrogatórios, o preso se encontrava só e indefeso, e uma luta interna era travada no embate com o torturador. Leonardo Boff expressa esse suplício:

> (...) o mais terrível da tortura política é o fato de que ela obriga o torturado a lutar contra si mesmo. A tortura cinde a pessoa ao meio (...) A mente quer ser fiel à causa e aos companheiros; não quer de forma alguma, entregá-lo. O corpo submetido a toda sorte de intimidação e aviltamento, para ver se livre da tortura, tende a falar e assim fazer a vontade do torturador (Boff, 1987, p. 13).

A violência ocorria antes mesmo do preso chegar às dependências dos órgãos de repressão, criando um clima de terror. Já no momento da prisão começava a ser espancado na presença de vizinhos e transeuntes. Torturava-se antes, para perguntar depois (Brasil Nunca Mais, p. 79).

Tais práticas, no entanto, não são ações que podem ser atribuídas somente à agressividade e à violência dos agentes policiais, mas também a um método: a institucionalização da tortura foi uma opção política do regime. Neste sentido, é reveladora a entrevista do ex-tenente Marcelo Paixão de Araújo, em que assume a acusação de ter torturado 22 presos no período de 1968 a 1971:

> Sim. Todos os depoimentos de presos que me acusaram de tortura são verdadeiros. (...) É evidente que eu cumpria ordens. (...) Recebi ordens, diretrizes, mas eu estava pronto para aceitá-las e cumpri-las. (...) Quem assinou o AI-5? Não fui eu. Ao suspender garantias constitucionais, permitiu-se tudo o que aconteceu nos porões (Editorial Veja, 1998, p. 45).

Maria Helena Moreira Alves, anteriormente citada, lembra que a cultura do medo afasta as pessoas da participação política, mas a longo prazo tem efeito estimulante, pois os movimentos continuaram a ser formados e aqueles que sofreram torturas continuaram lutando. Segundo uma militante desses movimentos populares: "a dor da opressão diária foi mais forte que a dor da tortura" (Alves, 1984, p. 171). No entanto, se a longo prazo a tortura não tem muito efeito no controle político, a curto prazo teve efeito devastador sobre as organizações armadas.

No final de 1970, quando a VPR tentava se recompor - após o seqüestro do embaixador da Alemanha e das ações no Vale do Ribeira -, convivia com dificuldades para recrutar novos quadros. Herbert Daniel fala da impossibilidade de se fazer novos contatos com movimentos e sindicatos. As notícias dos horrores das torturas levavam à desistência de militantes e afastavam a possibilidade de adesão (Daniel, 1982, p. 59).

Claro, as torturas deixavam marcas externas e internas. Maria Auxiliadora Lara Barcelos, cujas denúncias vieram à tona posteriormente, viria a se suicidar em Berlim (Alemanha), em 1976, atirando-se sob as rodas do metrô. Em seu depoimento, deixou relatadas as marcas das torturas sofridas: ”Foram intermináveis dias de Sodoma. Me pisaram, cuspiram, me despedaçaram em mil cacos. Me violentaram nos meus cantos mais íntimos. Foi um tempo sem sorrisos. Um tempo de esgares, de gritos sufocados, um grito no escuro” como revela o documento Brasil Nunca Mais (Arquidiocese São Paulo, 1985). Um tempo em que legalidade e ilegalidade se confundiram e se tornaram algo único, cuja responsabilidade atingiu vários setores da sociedade, caracterizando-se como opção política do regime militar.

Retomando o enredo, o Agente tira o paletó e coloca na cadeira e se senta perto do jovem. Roberto encontra-se silencioso, mas o movimento do pano da carapuça em frente à sua boca não esconde sua apreensão. Quando o homem pergunta seu nome, a cena é deslocada para a redação do jornal onde trabalho Sandra, que diz "Roberto Schimit" para o editor, um homem, aparentando cerca de 50 anos, que está na mesa conversando com ela. O Editor diz que parece uma boa estória, incentivando-a, mas ao mesmo tempo advertindo que a matéria poderia ser barrada por um novo censor. Sandra, apreensiva, diz que o jovem em questão pode morrer se nada for feito. Indiferente, o editor diz à Sandra que ela não tem certeza de nada.

Essa seqüência demonstra a atitude defensiva (a fadada autocensura) adotada pelo editor, que faz tal questionamento quando a repórter afirma que estava presente no momento do assalto. Mais ainda quando o editor afirma que não há nada que ela possa fazer, já que existe conivência por parte da polícia a este tipo de atitude arbitrária. Por fim,

ele lava as mãos, justificando que o jovem sabia muito bem quais seriam as conseqüências de sua integração à luta armada. Interessante é notar o contraste entre o liberalismo que reside na apresentação de uma mulher e de um negro – ele como editor do jornal e ela como repórter – mostrando um liberalismo que poderia até mesmo mascarar a verdadeira repressão. A construção e o posicionamento destes personagens no enredo deixa claro que a ditadura não concentrava sua atenção a grupos específicos por conta de fatores como sexo ou raça, mas tinha por objetivo controlar a vida de todas as pessoas, reprimindo quaisquer ações de oposição ao regime. Em nenhum momento, existe contestação por parte do censor quanto à capacidade da repórter no exercício de sua profissão, pelo fato de ser mulher. Muito pelo contrário, ela é elogiada quanto ao seu talento na ocasião em que teve a reportagem censurada e foi repreendida justamente por não estar servindo aos propósitos da ditadura.

No cativeiro, o jovem Roberto, ainda encapuzado, leva um soco no rosto, o que parece não surtir efeito. Ele se mantém quieto, enquanto o Agente, circula de pé ao seu redor, dizendo que ele ganharia uma porrada para cada pergunta que não respondesse. Depois de indagado sobre quem eram os outros integrantes do assalto ao banco, o jovem nada responde e leva outro murro na cara. Mantém-se em silêncio também quando o Agente perguntou a que grupo pertencia o bando. O homem prepara a mão para dar-lhe outro soco. No momento em que a mão está para atingir o rosto, aparece o *close-up* de um ovo sendo quebrado dentro da vasilha (mudança de plano). Apesar da falta de vínculo entre os dois planos, é clara a relação entre os ovos sendo quebrados e o rapaz sendo surrado, mesmo com o corte feito antes que o primeiro golpe atinja Roberto. Nesse sentido, verifica-se que foi muito

bem sucedida a intenção do roteirista em provocar o raciocínio analógico do espectador, diante do paralelismo de diferentes situações.

Enquanto isso, Sandra encontra-se em sua mesa batendo à máquina. Na mesa coberta com papéis destacam-se ao lado da máquina de escrever, um calendário marcando a data de 04 de Setembro de 1972, e um pequeno rádio-relógio que marca 16:00. Ela pára de datilografar por um instante e olha pra carteira de identidade de Roberto. Com uma caneta ela começa a bater à máquina totalmente imersa em pensamentos. As batidas perfazem uma certa cadência, a mesma cadência que continua consistente. A Senhora está usando uma colher de pau para misturar a massa do bolo. Neste ponto, outra analogia é feita apropriando-se, dessa vez, do elemento sonoro contido nas seqüências.

No cativeiro, um dos capatazes joga água fria em Roberto, que parece se reanimar fisicamente. Ele se encontra sem camisa e sentado. Vários hematomas são visíveis em seu tórax.

Novo *close-up* mostra dedos rápidos batendo à máquina. O som de máquinas de escrever identifica a redação do jornal. O rádio-relógio ao fundo toca uma música de Chico Buarque, do começo dos anos 70. Sandra bate à sua máquina. A música termina e uma voz que noticia no rádio: "Idosa é baleada por revolucionário em frente a banco. Homem ainda não identificado está sendo caçado pela polícia. Mais detalhes no jornal das 17:30". Sandra pára de datilografar por um instante e olha para o rádio-relógio. Frustrada e furiosa, ela se volta à máquina e continua a escrever. Um close-up da máquina de escrever imprimindo com força as letras no papel é seguido por outro da boca de Roberto

com os dentes aparecendo. A força da personagem parece não se extinguir perante a falsa notícia divulgada pelo rádio.

Dedos sujos são vistos tocando os dentes, como as letras que imprimiam no papel, momento em que o Agente encontra-se em pé em frente ao jovem sentado. Seus olhos estão inchados e as bochechas cheias de cortes e feridas – um rosto bem diferente daquele que aparentava anteriormente. O Agente segura o queixo de Roberto com dureza e chega o rosto bem perto do dele, exibindo um alicate rudimentar e diz: "Dentes bons... papai deve ter grana pra bancar um bom tratamento dentário, não é mesmo? Você não vai querer ficar banguela, vai?".

Roberto, que mal consegue enxergar a sua frente, consegue juntar energias e cospe no rosto do Agente, e logo se contrai ao receber um soco na barriga. Depois de socá-lo, o Agente o puxa pelos cabelos e prende um de seus dentes com o alicate. O jovem começa a gemer na cadeira.

Nada detém a fúria impiedosa do Agente em arrancar "algo" de precioso – no caso uma informação – de Roberto. O agente *"autorizado"* age como um justiceiro, um tipo de punição ou de justiça que existe historicamente desde o Código de Hamurábi, um dos primeiros códigos registrados pela história, segundo o qual os conflitos se resolviam com base no chavão bíblico "olho por olho, dente por dente", conforme a pena do Talião[4]. Logo, a primeira concepção da justiça penal deve-se à criação religiosa, tendo como suporte a expiação do criminoso culpado por haver atentado contra a Divindade. O crime suscitava a cólera dos

[4] Ferreira (2003) define a Pena de Talião como "pena antiga pela qual se vingava o delito, infligindo ao delinqüente o mesmo dano ou mal que ele praticara".

deuses, que só seria escoimada com o castigo correspondente, tendência bem visível no Código de Hamurábi. Tal concepção de justiça coincide com o estádio de organização alcançado pela sociedade, superando o pensamento da repressão à criminalidade com a pura vingança privada. A visão da pena traduzida por Beccaria (1999) no Século XVIII era de que o direito de punir representava uma segurança geral da sociedade, sendo a aplicação da pena não uma vingança coletiva, mas uma fonte de justiça e de prevenção de outros crimes. Esclarece-se, por oportuno, que a obra citada não era propriamente jurídica, apresentando-se mais como espécie de ensaio filosófico de direito penal, embasado no pensamento humanístico defendido pelos iluministas. Segundo aquele eminente jurista, a origem dos delitos estava no fato de os benefícios de uma sociedade serem distribuídos somente entre poucos membros da sociedade, ficando os demais sem coisa alguma.

Em suma, as leis são criadas para impedir esses abusos e as penas foram instituídas para reparar os danos causados por eles. Muitos daqueles que durante o período da Ditadura Militar desempenharam o papel do Agente (o algoz da estória real) conhecem essa acepção legal. Porém, como já foi dito anteriormente, apesar da truculência de torturadores confessos, é inegável que eles não agiam por conta própria. Mesmo que agissem por conta própria, dedicando-se aos crimes de lesa-humanidade, sabiam que estavam sob a égide de todo um sistema que lhes dava cobertura para reprimir (e até matar) os opositores do regime.

Comenta Huggins (1998, p. 4) que, acima de quaisquer direitos, imperava a truculência, até porque o objetivo do treinamento dos EUA às polícias estrangeiras seria para defender seus próprios interesses

econômicos e políticos, e no caso do Brasil, essa ajuda teve como conseqüência o fato de que:

> (...) a violência estatal extremada no Brasil ultrapassou os interesses nacionais brasileiros, conforme parece indicar o fato de os Estados Unidos haverem proporcionado treinamento, tecnologia e apoio moral e político a uma polícia e a um governo envolvidos com tortura, desaparecimentos e assassinatos. Não só os Estados Unidos deixaram de denunciar esse tipo de violência, como colaboraram ativamente com policiais e militares que Washington sabia estarem praticando esse tipo de abuso de poder (1998, p. 199).

O clima de intimidação e pavor não se estendia somente à possibilidade de prisão e tortura, um outro medo também pairava caso o réu fosse condenado: o da pena de morte. A Lei de Segurança Nacional colocava à disposição do governo esse instrumento legal, mas não informava a forma de sua aplicação: fuzilamento, câmara de gás ou outro tipo de execução.

Percival de Souza conta que, em julho de 1971, a questão foi discutida na Escola Superior de Guerra pelo civil e professor de Direito Penal Helio Tornaghi, que argumentava ser correta a posição do Brasil em relação à pena capital, mas também havia que se considerar a repercussão mundial de uma execução. Porém, pela análise dos militares: "Seria melhor manter a pena como possibilidade teórica, para intimidar, do que enfrentar os riscos da exploração política mundial" (Souza, 2000, p. 264). Esses métodos repressivos cumpriam um papel político, de intimidação e terror para a população, e de sobrevivência para o próprio regime, quanto à Justiça Militar, o documento alertava para o perigo de considerá-la distinta da prática da tortura institucionalizada, pois:

> É preciso compreendê-la como lei, tribunais e ritos processuais que precisam da tortura e cuja estrutura se confunde e se dilui com a estrutura repressiva mais geral (...) a tortura é o elemento que molda, e ao mesmo tempo compromete e vincula em torno de si, todos os aspectos e instâncias repressivas do regime (Souza, 2000, p. 92).

Entretanto, embora citando a pretensão da pena de morte, nenhum autor fez menção à execução sumária, ou seja, ao assassinato a sangue frio, fazendo-o discretamente associado ao "desaparecimento" de inúmeros militantes detidos. Já o filme *Lamarca* (1994) de Sergio Rezende mostra a execução daquele líder militante, trazendo à tona o rigor da Justiça em defesa da Segurança Nacional, como parte das práticas repressivas do regime, em que legalidade e ilegalidade não se separavam.

A propósito, tais "condenações à morte" extrapolavam o âmbito do movimento revolucionário, alcançando a chamada "imprensa suspeita", como de fato ocorreu o assassinato (suposto acidente) do jornalista e diretor da revista *O Cruzeiro*, Alexandre Von Baumgarten, em outubro de 1982. Misteriosamente, dois coronéis ligados ao Garra, grupo secreto de operações do SNI, partiram para o exterior dias depois da morte do jornalista (relatado em "Como morreu Baumgarten" editorial da revista *Isto é*, 24/03/2004).

Segundo a revista, a participação dos oficiais do SNI e de qualquer outro suspeito do assassinato do jornalista nunca foi comprovada. Apontado como principal testemunha do processo, o bailarino Cláudio Werner Polila, o Jiló, apresentou uma versão fantasiosa alimentada pela imprensa e pela polícia na época, que acabou tirando o foco principal da investigação. Embora sofresse de problemas visuais, Polila declarou ter

presenciado o seqüestro do jornalista, de sua mulher, Janete Hansen, e do barqueiro Manoel Valente por ninguém menos que o chefe da Agência Central do SNI, o general Newton Cruz.

Retomando o enredo do filme, ora na redação, Sandra e o Editor estão sentados um defronte ao outro. Ele lê uma resenha enquanto ela mexe nas unhas com certa freqüência, demonstrando nervosismo. Ao terminar de ler, ele suspira e olha Sandra nos olhos e justifica que a matéria está excelente, porém não publicável.

Nota-se, nesse momento, um sentimento de receio, além do conformismo, no ato restritivo do editor. É certo que, a partir de dezembro de 1968, com a edição do AI-5, houve uma intensificação da censura da imprensa, pois o decreto permitia praticamente tudo. Desde então, a censura da imprensa sistematizou-se, tornou-se rotineira e passou a obedecer a instruções especificamente emanadas dos altos escalões do poder.

Na verdade, o tema da censura da imprensa tem sido bastante estudado, mas aqui se pretende apenas bem distinguir uma coisa da outra, pois a censura de diversões públicas nunca deixou de existir no Brasil, enquanto que a censura da imprensa foi feita pelos governos militares, pois lembrava o velho Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do Estado Novo, e os castelistas moderados tinham horror ao DIP.

Enquanto isso, no cativeiro, o Agente puxa pelo cabelo o jovem que está praticamente irreconhecível, comentando sarcasticamente: "Você está me cansando garoto, você acha que os seus companheiros estão preocupados com você? Uma hora dessas eles devem estar fugindo do

país com a grana. Vai ver até o gostosão tá fudendo a sua namoradinha e rindo da tua cara. Fala alguma coisa, panaca!!!"

Depois lhe dá um soco, mas dessa vez ele sente o punho doer e por isso, indo até à porta, pede ao caseiro para trazer o cassetete. O silêncio invade o ambiente. Durante o processo, o Agente conduz a ação no sentido de fazer com que o rapaz delatasse os demais companheiros, apelando para a situação de abandono em que se encontrara. O objetivo era tirar a credibilidade da causa que resultou no assalto.

No cativeiro, após a seqüência da senhora comendo seu sanduíche em sua cozinha, o Agente sai do quarto com uma cara cansada e vencida. Ele fecha a porta, tira a camisa mostrando o tórax sujo do sangue de Roberto. Não obstante que aparentasse qualquer sentimento de culpa ou remorso, uma vez "autorizado" como um justiceiro (como algoz, portanto, da lei do Talião). Quando se afasta, dá pra ver através de uma pequena janela cortada na porta, o corpo de Roberto sem qualquer reação encontra-se caído no chão. Na cozinha, a senhora olha o bolo, pela janelinha do forno, que aparenta estar murcho.

4. A reportagem censurada

Na redação, Sandra retorna para sua mesa de trabalho com um copo de água na mão. Ela dá uma olhada pra sala do Editor e nota a entrada de um homem de terno, que permanece alguns instantes de costas para a porta. Quando o homem se vira, Sandra o reconhece na hora. É o mesmo Agente que acabara de espancar Roberto, e que Sandra viu levar o jovem do banco, além disto, a foto sobre a mesa (tirada por Zequinha), exibe nitidamente o seu rosto. Em contraponto, através da montagem paralela, a imagem mostra a decepção da senhora com o bolo que dá errado.

Close-up da boneca da folha de jornal com a matéria de Sandra riscada de vermelho, que se encontra na mão do censor/Agente. *Close-up* do título: IDOSA É BALEADA EM BANCO. A diagramação da página está perfeita. O censor/Agente está sentado ao lado de Sandra esperando que ela termine o que está batendo à máquina. A aparência do Agente é de cansaço, porém ele parece ter passado uma água no rosto. À sua

frente, sobre a mesa encontra-se o envelope pardo contendo as fotos que seriam as provas incriminatórias.

No que diz respeito à censura, em seu artigo intitulado "Prezada Censura: cartas ao regime militar", Fico (2004) reflete que a lembrança desta sempre permanece associada ao último período no qual ela existiu, sendo compreensível, portanto, que, na imprensa e entre os mais jovens, a menção ao assunto remeta imediatamente ao regime militar:

> Porém, como se sabe, a censura sempre esteve ativa no Brasil, e formas diferenciadas dela persistem mesmo hoje, quando está formalmente abolida. Não será preciso fazer uma longa recuperação dos primórdios da censura no Brasil, bastando remeter o leitor interessado às obras pertinentes. Note-se, como é óbvio, que a censura explícita de temas estritamente políticos marcou períodos francamente ditatoriais, como o Estado Novo, de Getúlio Vargas (1937-1945) e a Ditadura Militar (1964-1985) (op. cit., p. 1).

Entende-se que há alguma discussão sobre a intensidade e a sistematicidade da censura desse tipo em relação aos quatro anos posteriores ao Golpe de 64, mas a afirmativa de que não houve censura da imprensa nesta fase é quase uma ingenuidade, pois os anos do primeiro general-presidente não demandavam tanto esses serviços, haja vista a impressão geral de que a intervenção poderia ser breve.

Fico (2004) registra que de fato ocorreram problemas na área, como demonstra o fechamento do Correio da Manhã, e a censura da imprensa existiu quando necessária, mas de maneira episódica. Atacado por jornalistas, Castelo Branco decidiu deixá-los sem punição – o que demonstra que tinha como censurá-los. No processo de proposta de

cassação de Carlos Heitor Cony, despachou de próprio punho: "[...] prefiro deixá-lo com os seus artigos". Assim, a partir de 1968, com a adoção da censura da imprensa, os governos de Costa e Silva, da Junta Militar e de Médici tentaram praticar o jogo pesado contra a imprensa, porém sem admiti-la, até que um episódio mudasse a situação. Antes de mencioná-lo, porém, é preciso explicar o porquê de a censura da imprensa ter sido metodizada nesse momento, onde Fico (2004) descreve que:

> A história do período também pode ser lida como a da trajetória do grupo mais radical entre os militares que tomaram o poder, conhecido como "linha dura". De fato, ainda em 1964, com a implantação da "Operação Limpeza" (prisões, cassações de mandatos e suspensões de direitos políticos dos inimigos), um grupo de oficiais superiores foi designado para presidir os inquéritos policiais militares (IPM) que conduziam às punições mencionadas. A idéia (que talvez possa ser chamada de "utopia autoritária") era eliminar todo aquele que dissentisse das bandeiras da "Revolução": combate ao comunismo, à corrupção e outras diretrizes da retórica política radical de direita que, naquele momento, tinha a inspirá-la políticos como Carlos Lacerda. Essas punições não eram vistas da mesma maneira pelos oficiais-generais, causando desconforto aos moderados. Mas havia os que as estimulavam, até mesmo para carrear para si o apoio da "tropa", mais propensa a arroubos punitivos – fenômeno corriqueiro em movimentos do tipo do Golpe de 64.

O golpe final viria com a Constituição de 1988, e o órgão resistiu o quanto pôde. "As notícias sobre transformação na Censura Federal, divulgadas pelas empresas jornalísticas, acompanhando o processamento da Constituinte, fizeram reduzir alguns números em nossa estatística. Entretanto, temos procurado manter os estabelecimentos bem informados através de convites para

esclarecimentos, advertências e autuações". Mas o fim da censura já era previsível.

No filme, o Agente censor critica a matéria, alegando que Sandra escreve bem, mas, que os seus fatos não correspondiam com a verdade. Sandra bate à máquina enquanto responde que o artigo foi baseado em fatos reais, ao contrário da sua versão oficial. Por sua vez, o Agente censor sorri com um certo tom de superioridade e diz (flertando) que ela, apesar da inegável capacidade, infelizmente se deixava levar pela emoção.

Sandra evita contato visual, fixando-se no texto que datilografa e diz: "Pelo visto você também, se considerar a mancha de sangue na sua calça", o que foi conferido imediatamente pelo censor (a calça estava realmente manchada de sangue). O Agente censor diz que ela era também perceptiva, mas que, porém, não entendia bem como funcionam as coisas, logo indagando por que ir contra o que estava dando certo. Sandra responde perguntando: "Dando certo? Que mundo de ilusão é esse que você vive?" Ele respondeu que tinha o que queria e quando queria, enquanto aproxima-se dela, encostando suas pernas. Sandra nota o movimento e se afasta do censor, ao mesmo tempo em que conclui a lauda que datilografava. Este trecho aborda a questão da falsa noção de poder que acompanhava a figura do censor, que procura intimidar a repórter, indo além da censura à reportagem, invadindo a privacidade da repórter.

Quando a repórter se esquiva, ela o faz de maneira a não provocar o censor, dando a exata proporção ao espectador de que a personagem não poderia transpor alguns limites. A reação da repórter só se intensifica quando ela se levanta e se afasta do agente. À pergunta

Sandra questiona: "Mesmo que seja às custas do sangue de crianças? Isso me enoja!". Logo ela se levanta, retira a lauda da máquina e joga em cima da mesa pega a bolsa e o envelope pardo. Neste momento a carteira de identidade de Roberto é pega pelo censor. Ela sai deixando-o para trás, enquanto ele olha para a carteira e reconhece o rosto do jovem. Já no meio do caminho, sem se virar pra ele, Sandra pediu que ele fizesse algo útil, deixasse a carteira junto do corpo para, pelo menos, propiciar à família a dignidade de um enterro. O censor diz (sarcasticamente) que não foi ele quem fez as regras do jogo, ele apenas jogava e ela responde (levantando o envelope pardo) que todo jogo tem um fim. Por sua vez, o censor permanece sentado, com a lauda na mão, sem entender bem o que ela quis dizer com a última frase.

Há muita coisa a dizer sobre o fim do jogo. Também os nossos radicais dos anos 60 têm algo a nos dizer, eles também queriam o mundo de ponta-cabeça e foram muitas vezes considerados "loucos" ou "ingênuos" pela ousadia com que questionavam os valores da velha sociedade, com novas soluções para problemas antigos e que ainda hoje persistem. Herbert Daniel, ex-militante da VPR, afirma que o enfrentamento com a ditadura:

> (...) é inestimável pela ruptura que estabelece: a partir daí não é mais possível fazer política como antigamente. (...) A derrota serviu para sacudir a consciência do país; exige o abandono de algumas ilusões; denuncia hipocrisias institucionais. Perdemos a ingenuidade. E agora? (Daniel, 1982, p. 33).

Weschler (1990) descreve que o ministro presbiteriano Jaime Wright, que atuava juntamente com o cardeal Paulo Evaristo Arns, arcebispo de

São Paulo, pelas questões dos direitos humanos, investigava o desaparecimento de seu irmão Paulo Stuart Wright, que havia sido ativista estudantil e deputado estadual. Jaime Wright relatou a Weschler como surgiu a idéia e como, juntamente com seus colegas, concebeu um plano ousado, que foi endossado pelo cardeal Arns:

> Sabe, os militares brasileiros eram tecnocratas. Faziam questão de fazer as coisas de acordo com as regras, mesmo que os resultados fossem cruéis e perversos. Por exemplo, eles tinham a obsessão de manter um registro completo de tudo o que faziam. Nunca pensaram que alguém fosse examinar esses registros – certamente não de modo sistemático. Nunca imaginaram que teriam que prestar contas a quem quer que fosse. Mas os protocolos, os procedimentos estabelecidos, exigiam registros completos e bem ordenados, de modo que eles os fizeram. (Weschler, 1990, p. 22).

Na verdade, foram esses registros que permitiram, posteriormente, a constituição das provas definitivas da arbitrariedade do regime ditatorial, provas de processos que as famílias dos militantes assassinados moveram contra o Estado.

Na seqüência do filme, aparece um *close-up* do título da lauda que Sandra acabou de datilografar: RECEITA DE BOLO INDEPENDÊNCIA. Em outro close-up, RECEITA DE BOLO INDEPENDÊNCIA que aparece desta vez no jornal da senhora, junto ao bolo com uma aparência horrível com partes secas e outras moles e deformadas. Ela olha pra receita mais uma vez. Ao topo da página do jornal, a data está legível: Terça-feira, 05 de Setembro de 1972.

O ajuste das cores originais, realçadas através da saturação, tendendo para o amarelo, durante o processo de edição do filme, provoca no espectador uma sensação de "estar" nos anos 70, até porque o cenário da época foi cuidadosa e criteriosamente trabalhado, com vários objetos da época focalizados em toda a extensão do enredo, enriquecido com músicas de Chico Buarque. A escolha deste para a trilha sonora do filme reflete a necessidade da relação que o espectador pode vir a estabelecer através de um compositor que foi exilado na ocasião.

Relata uma recente reportagem do Jornal do Brasil (15/06/2004 – Caderno B: Sucesso por toda a ditadura) que Chico Buarque talvez não tenha sido o mais censurado artista da época. Mas, a proibição a Chico alcançou visibilidade e dimensão maiores exatamente por causa de sua imagem de um compositor cujas letras de música eram parabólicas. Em um dos seus chavões: "você não gosta de mim, mas sua filha gosta...", ele dá um troco para o General Geisel, cuja filha era sua admiradora confessa. Note-se que a época em que Chico mais vendeu discos e teve suas músicas tocadas fartamente no rádio foi exatamente durante a ditadura. Canções como *Pedro pedreiro*, *A banda*, *Carolina*, *Construção*, *Cotidiano*, *O que será*, *João e Maria* e *Vai passar* – os maiores sucessos de sua carreira – foram compostas, gravadas e veiculadas no tempo do regime dos generais. Mas a imagem mais forte que vem à cabeça do público é a do Chico proibido, impedido de gravar suas músicas ou de cantá-las nos shows e, ainda, partindo para o exílio no exterior no período da repressão. Período em que o cardeal católico Dom Paulo Evaristo Arns (Arns, 2001) travou um embate com os representantes do regime ditatorial, onde desfilaram militares, governadores e prefeitos, cada um com sua índole própria - da truculência à abertura – onde ele se situou sempre em busca de um entendimento na defesa de direitos particulares atingidos e procurando a reconstrução da democracia.

Tanto para Evaristo Arns (2001) quanto para o eminente jurista capixaba Herkenhoff (1994, p. 88), a luta pela anistia representou "uma das páginas de maior grandeza moral escrita na História contemporânea do Brasil", juntamente com a convocação e o funcionamento da Assembléia Constituinte. A Constituição de 1988 veio para proteger, talvez tardiamente, os direitos do homem. Tardiamente, porque isso poderia ter se efetivado na Constituição de 1946, que foi uma bela Constituição, mas que, logo em seguida foi derrubada, com a ditadura.

A questão foi tratada claramente na Constituição (Brasil, 1988), já no preâmbulo, quando esta trata da inviolabilidade à liberdade e, depois, no artigo primeiro, com os fundamentos e, ainda, no inciso terceiro (a dignidade da pessoa humana), mais adiante, no artigo quinto, quando fala da inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à segurança e à igualdade. A dignidade significa que o homem não deve ser tratado como um animal qualquer, pois ele tem a sua individualidade, tem uma essência que é própria dele.

Cada indivíduo é totalmente diferente de outro e o que nos identifica é essa essência de ser pessoa. Entretanto, aqueles autores chegam a pensar que a resolução da questão dos direitos humanos não é mais que uma quimera (a propósito, o título do livro de Dom Evaristo Arns é *Da Esperança à Utopia*). No entanto, Herkenhoff vê o pensamento utópico como o grande motor das Revoluções, quando, em sua obra intitulada *Direito e Utopia*, afirma que a utopia é o contrário do mito, ou seja, utopia "é a representação daquilo que não existe ainda, mas que poderá existir se o homem lutar para sua concretização" E continua dizendo que a utopia é a consciência antecipadora do amanhã, assim: "O mito ilude

o homem e retarda a História. A utopia alimenta o projeto de luta e faz a História".

Não obstante que ambos tenham razão e, sobretudo, suas reflexões sejam profundas, há de ser ainda percorrido um longo caminho para se chegar a um diagnóstico de situação do sistema como um todo.

Um caminho complexo, envolvendo estratégias além da famigerada truculência, pois a ditadura não se manteve só com violência física. Ela soube se valer de uma propaganda ideológica massacrante. Numa época em que todas as críticas ao governo eram censuradas, os jornais, a tevê, os rádios e revistas transmitiam a idéia de que o Brasil tinha encontrado um caminho maravilhoso de desenvolvimento e progresso. Reportagens sobre grandes obras do governo e o crescimento econômico do país convenciam a população de que vivíamos numa época incrível. Nas ruas, as pessoas cantavam: "Ninguém segura esse país" e também "Brasil, ame-o ou deixe-o". E o irreverente semanário *O Pasquim* (Editora Codecri) rebatia: "O último que sair, apaga as luzes do aeroporto".

5. A dona de casa – alienação ao Regime

No interior da residência da Senhora, a sala de estar é simples e com decoração antiga. O cômodo parece arrumado, mas sem a aparência de que alguém o usa com freqüência. A Senhora entra na sala vinda da porta de entrada da casa carregando o jornal do dia. Ela passa pela sala e entra na cozinha, onde se senta à mesa e começa a ler a primeira página do jornal. O silêncio na casa é perceptível.

Enquanto isso volta o cenário para o interior da cozinha da casa da Senhora que, com o jornal aberto, sem muito interesse vira mais uma página quando algo aparentemente interessante chama sua atenção: uma receita de bolo. Satisfeita com o que viu, ela se levanta e caminha à bancada da pia com o jornal em mãos. Mais uma vez a questão da alienação surge, ironicamente, no desinteresse da senhora por assuntos mais relevante para se ater a uma simples receita.

Na seqüência seguinte, todos os ingredientes estão dispostos sobre a bancada.da cozinha. De lápis em punho, ela confere a lista de ingredientes da receita do jornal com os ingredientes dispostos à sua frente. A cada item correspondente ela marca minuciosamente no jornal.

Mais tarde, a senhora está sentada à mesa comendo um pequeno sanduíche e tomando café. O forno trabalha ao fundo (close-up do forno com o som do gás ligado cozinhando o bolo).

No momento em que ela verifica como está o bolo, o espectador tem o contato com a relação entre a sobreposição do bolo que aparentemente não deu certo e o corpo de Roberto estendido no chão, e esta começa a ganhar sentido. Na cozinha, a senhora abre a porta do forno com cuidado e com um palito de dente à mão ela espeta o bolo. O palito sai melado embora a parte superior do bolo esteja seca. Ela diz: "Humm, deu errado" e em seguida coloca a forma na bancada e olha para a receita de bolo no jornal. Neste momento, o espectador percebe que Roberto já está morto devido à relação da tortura do rapaz com a preparação do bolo.

As seqüências descritas acima intercalam a ação ocorrida no dia anterior, partindo do momento em que se inicia o assalto ao banco. Apesar da montagem através de cortes secos, existe uma ligação entre os dois planos através de elementos eficientemente empregados (sons, ritmos e continuidade entre duas seqüências).
No interior do cativeiro, o corpo de Roberto está caído no chão do quarto sujo e vazio, com feições deformadas e grandes hematomas. O silêncio e a morbidez da imagem enchem o ambiente. Na casa da senhora, a cozinha encontra-se vazia e sobre a bancada senta o bolo

murcho e sem vida. Ao fundo, um choro é ouvido. O som leva à sala, onde a Senhora, sentada em um sofá, chora segurando o telefone. Ela recebe a notícia de que Roberto, seu filho, foi torturado e morto um dia antes.

Aqui, o vínculo entre o corpo sem vida e o bolo murcho ganha sentido real, destacados pelo ponto de vista, onde a câmera registra o corpo do alto, como algo sem vida, distante e abandonado, assim como o bolo que seria jogado fora porque deu errado. A relação feita entre o bolo e o rapaz se dá justamente porque a receita publicada no jornal substituíra a denúncia feita por Sandra no dia anterior, relatando a prisão e morte de Roberto.

As seqüências anteriores são destacadas das demais através de uma suave música instrumental, levando o espectador a se desligar do ambiente de tensão que envolvia os demais personagens da trama. Na verdade, a morte do filho representou uma virada na vida pacata de uma pessoa que mantinha certa distância de assuntos ligados à política, mostrando como o regime influenciava a vida dos "alienados", desmascarando uma falsa idéia de tranqüilidade e segurança. Vivíamos paralelamente ao regime ditatorial e repressor, o período do franco progresso e desenvolvimento, sem inflação, sem greves ou desarmonia entre as classes sociais, onde imperava a ordem e a paz.

6. CONCLUSÃO

Obviamente, não terá sido aprazível retomar as atrocidades e violações aos Direitos Humanos que ocorreram no período da ditadura militar (1964-1985), em que pese a satisfação de assistir a exibição do

premiado curta-metragem *Baseado em Estórias Reais*, um filme realmente excelente sob todos os aspectos e que, sobretudo, faz saber que a retomada do cinema brasileiro (neste, o cinema capixaba) está seguindo pelo melhor caminho, qual seja, o do reconhecimento internacional.

No entanto, o mérito maior não necessariamente se situa em tal reconhecimento, mas, sim, no contexto de um filme que serve material de estudo universitário, e ainda, causa emoção às pessoas ao relembrarem uma época tão sofrida que elas mesmas viveram. Isto é mais importante do que todo o reconhecimento internacional, pois tem verdade aonde foi produzido.

Por outro lado, apesar de sua referida contundência, o filme objeto de estudo veio de encontro ao propósito maior do presente trabalho, no sentido de propiciar uma avaliação da contribuição que a produção audiovisual brasileira e capixaba vem prestando em prol da disseminação do conhecimento na sociedade contemporânea. A própria semântica contextual do filme satisfaz a essa expectativa, em face de seu vínculo com o interesse da sociedade como um todo. Isto se dá em face da profundidade do discurso político-social do enredo.

Decerto que a boa qualidade de um trabalho narrativo e visual do filme em pauta, por si, chega a ser um fator de sucesso, que se completa com uma mensagem de conotação política, interessante para as novas gerações, no sentido de inibir suas alienações. A ampla revisão literária a respeito das inúmeras variáveis envolvidas nas estórias, vem de fato encontrar uma necessidade atual tangente à identificação das complexas relações que outrora se estabeleceram entre o regime militar e a comunicação.

A colocação do segundo plano (receita de bolo) além do contraponto irônico, foi bem engenhada, senão vejamos que, segundo Ventura (1988), depois do AI-5 (dezembro de 1968), em cada redação de jornal havia um agente da polícia federal para fazer a censura, Não poderia sair nenhuma notícia que desagradasse ao governo. Uma simples reportagem esportiva sobre o time do Internacional de Porto Alegre, com sua camisa vermelha, poderia ser encarada como "propaganda da Internacional Comunista". Além da censura, o jornal não podia dizer que tinha sofrido a censura (isso, claro, também era censurado). O jeito foi botar receitas de bolo nos vazios deixados pelas partes retiradas pela polícia. As pessoas estavam lendo uma página sobre política nacional e, de repente, vinha aquela absurda receita para fazer uma torta de abacaxi. Os leitores mais esclarecidos inferiam logo que era um protesto. Os mais ingênuos (por conivência ou conveniência), chegavam a mandar cartas para as redações dos jornais, pois as receitas, por vezes, eram irracionais. Claro que existem ainda hoje ingênuos ainda mais imbecis, que declaram coisas como: "naquele tempo o governo era muito melhor do que hoje. Bastava abrir os jornais, eles só tinham elogios para o governo. Aliás, também tinham receitas de bolo muito boas...".

Pode até parecer outra ironia, mas naquele tempo, o ministro Delfim Netto dizia que era para o povo ter paciência: "temos de esperar o bolo crescer para depois distribuir os pedaços". E até hoje o povão está esperando sua fatia. Pois é, na cara-de-pau, o general-presidente Médici dizia: "A economia vai bem, só o povo é que vai mal" (Ventura, 1988).

Grande parte da classe média até que gostava daquilo tudo. Afinal, a ditadura, além de modernizar a indústria de base, estimulou a de bens de consumo duráveis. Maravilha das maravilhas: a família de classe média se realizava existencialmente comprando tevê em cores (desde 1972), aparelhagens de som, automóveis, eletrodomésticos. E até a

classe operária foi arrastada nesse processo de crença na ascensão social baseada na aquisição do radinho de pilha ou do tênis maneiro.

Enfim, no âmbito da informação, o filme conduz ao entendimento de uma época em que tanto houve repressão, como também houve resistência daqueles que contestaram o regime, defenderam a causa da luta armada, assim como outros que denunciaram prisões ilegítimas e torturas, o que ocasionou um posterior ato de acusação contra a própria Justiça Militar. Justiça esta que, atualmente, está situada nos textos dos processos que se sucederam contra ela, onde está fartamente registrada uma crítica veemente à inconstitucionalidade das leis, às irregularidades processuais e até mesmo ao direito de discordar.

Explorar todo o conteúdo emanado do filme significaria adentrar em um enorme labirinto, com inúmeras possibilidades de caminhos a seguir, mas também áreas de difícil acesso ou que levaram a surpresas e a uma única certeza: definitivamente, não há uma estrada de mão dupla, os caminhos são tortuosos e entrelaçados.
Só é possível entender a repressão na sua atuação lado a lado com os órgãos de segurança, inclusive aqueles clandestinos que atuavam no interior da própria repressão, servindo a estes e por estes sendo servida, numa época em que legalidade e ilegalidade se confundiam.

Daí se depreende que o *Baseado em Estórias Reais* atendeu a sua finalidade de retratar o período da ditadura militar, na medida em que, com objetividade, insere o espectador no cenário de repressão física e moral da ditadura, de forma que este tenha uma visão clara dos aspectos principais do regime e seu impacto sobre a vida de pessoas com diferentes pontos de vista – a favor ou contra o regime – através dos personagens envolvidos no enredo.

7. FICHA TÉCNICA

BASEADO EM ESTÓRIAS REAIS (Vitória-ES/BRA, 2002) Curta metragem, 35mm, Cor, 15 min. Direção e Roteiro: Gustavo Moraes. Produção Executiva: Ursula Dart. Assistente de Direção: Marcelo Siqueira. Montagem: Affonso Gonçalves. Fotografia: Mauro Pinheiro Junior. Direção de Arte: Erly Vieira Jr. Trilha Sonora: Marcelos Zarvos. Vídeo Assist: Jaime de Oliveira Martins. Som: Paulo César Nascimento, Dario Ross Dovico, Alessandra Toledo. Produção de Arte: Rosana Paste. Direção de Produção: Ana Cristina Murta. Pós-produção: Leandra Moreira. Intérpretes: Sônia Fontes (Sandra – repórter), Daniel Riach (Roberto), José Augusto Loureiro (agente), Margareth Galvão (mãe), Jorge Maia (editor).

Jaime de Oliveira Martins é produtor de Rádio e Televisão.