

PODEMOS FALAR SOBRE ISSO AGORA? – A DITADURA SOB AS LENTES DO CINEMA BRASILEIRO DOS ANOS 1980

Caroline Gomes Leme¹

Resumo: Este artigo traça um panorama dos filmes brasileiros que nos 1980 colocaram em tela o regime militar (1964-1985). Num contexto de abertura política em que começa a ser possível falar mais diretamente sobre o tema da repressão e da tortura, as abordagens cinematográficas ainda se mostram cautelosas e preocupadas com o jugo da censura. A denúncia da violência perpetrada sob o regime autoritário se faz presente em grande parte dos filmes, mas as estratégias adotadas para o tratamento do tema são variadas. Focalizando especialmente a questão da tortura, analisamos aqui essas diferentes estratégias e colocamos em discussão aspectos como a atribuição de responsabilidades em relação à violência, a representação audiovisual dos suplícios e os dilemas éticos e estéticos implicados na abordagem cinematográfica do horror, bem como colocamos em pauta a questão da problemática política subjacente à repressão.

Palavras-chave: cinema brasileiro; ditadura militar brasileira; tortura; anos 1980.

Abstract: This article provides an overview of Brazilian films that in the 1980's put at screen the military regime (1964-1985). In a context of political openness, when speaking more directly about the issue of repression and torture begins to be possible, the cinematographic approaches are still cautious and express concern about the yoke of censorship. The denunciation of the violence perpetrated under the authoritarian regime is present in most films, but the strategies adopted for the treatment of the subject are varied. Focusing especially on the issue of torture, we examine these different strategies and put at debate issues such as the assignment of responsibility for the violence, the audiovisual representation of the tortures and the ethical and aesthetic dilemmas involved in cinematographic approach of the horror, we also bring forward the question of the political problematic underlying the repression.

Keywords: Brazilian cinema; Brazilian military dictatorship; torture; the 1980's.

1. Introdução

Logo após ser perpetrado, o golpe civil-militar de 1964 foi objeto de reflexão crítica em diversas produções culturais que procuraram colocar em questão as agruras e os dilemas daquele momento histórico. No âmbito do cinema, obras identificadas ao Cinema Novo, como *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965); *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967); *Fome de amor* (Nelson Pereira dos Santos, 1969); *O bravo guerreiro* (Gustavo Dahl, 1969); *Os*

¹ Mestre e Doutoranda em Sociologia pela UNICAMP. Bolsista CAPES. E-mail: carolinegomesleme@gmail.com. As considerações ora desenvolvidas derivam da pesquisa de mestrado *Cinema e sociedade: sobre a ditadura militar no Brasil* (2011), realizada com apoio do CNPq (de março de 2009 a fevereiro de 2010) e da FAPESP (de março de 2010 a fevereiro de 2011).

herdeiros (Cacá Diegues, 1969) e *Os inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972) levaram às telas imagens de inquietação, desalento, traição, desespero e dilaceramento, elaborando de maneira alegórica o sentimento de frustração e desorientação ante um golpe que ceifou as perspectivas de uma revolução nacional e popular com vistas à superação do subdesenvolvimento. Obras do chamado Cinema Marginal (1968-1973), por sua vez, radicalizaram a expressão do dilaceramento, dando-lhe forma em imagens de violência difusa, horror, impotência e profundo desconforto, compondo uma estética agressiva, exasperada.

Produzidos nos anos 1960 e 1970, esses filmes relacionam-se com o momento sócio-histórico em que se inscrevem e não são exatamente filmes sobre a ditadura, são antes filmes sob a ditadura: construídos sob o impacto do golpe, sob a opressão aprofundada após a instauração do Ato Institucional n.5 (AI-5) e sob o jugo cerceador da censura. A alegoria no Cinema Novo e a estética agressiva do Cinema Marginal são, assim, recursos que indiretamente relacionam-se ao contexto ditatorial.

Este artigo não dirige seu foco a essas obras produzidas no calor do pós-golpe e impregnadas pela opressão do regime autoritário, mas a obras fílmicas produzidas a partir da abertura política, notadamente após a revogação do AI-5 em 13 de outubro de 1978 e a sanção da Lei de Anistia em 28 de agosto de 1979, quando se tornou possível ao cinema tecer considerações mais diretas, e com algum distanciamento, a respeito da ditadura que estava se exaurindo. Muitas vezes esquecidos, em detrimento de filmes mais recentes, os filmes sobre a ditadura lançados nos anos 1980 são interessantes objetos de análise se o intuito é apreender os filmes como parte do processo social de construção de significados e compreender como a sociedade concebe a si mesma e a seu passado, dentro dos limites e condições de seu tempo.

2. Lentes cautelosas

Não obstante o arrefecimento da opressão no contexto de abertura política, há que se considerar que até 1985 vigorava o regime militar-autoritário e, sendo assim, os filmes lançados nesse período ainda se mostravam cautelosos na abordagem da ditadura, particularmente no que tange à atribuição de responsabilidades pelas práticas de tortura contra opositores do regime. Destacamos três estratégias principais adotadas pelos filmes a esse respeito: apresentação da tortura relacionada a grupos clandestinos, sem vinculação com quaisquer órgãos oficiais; tortura realizada em delegacias, comprometendo policiais civis, mas não envolvendo militares; presença de personagens fardados em ligação direta com a tortura e a execução de prisioneiros políticos, mas com o deslocamento da nacionalidade do aparato repressor, que não é do Brasil mas de países fictícios.

Essas diferentes estratégias não são subsequentes e não caracterizam uma evolução linear na representação do aparato repressor e de seus agentes a serviço do Estado autoritário. Se em *Pra frente Brasil* (Roberto Farias, 1982) e *O bom burguês* (Oswaldo Caldeira, 1983) a tortura realiza-se pelas mãos de civis sem vinculação com as Forças Armadas ou Forças Auxiliares (Polícia Militar ou Civil), sendo que em *Pra frente Brasil* as investigações policiais ocorrem paralelamente e sem relação com a tortura, filmes anteriores e menos conhecidos adotam abordagens diferentes.

Em *E agora José? Tortura do sexo* (Ody Fraga, 1980) o cenário da tortura é o de uma delegacia e mostra-se o caráter organizado e hierarquizado do aparato repressivo ao colocar o personagem Capitão, comandante da tortura, redigindo relatórios sobre seu serviço – “esses relatórios são chatíssimos mas imprescindíveis; estou atrasado com os meus” – e recebendo o retorno de analistas de informações que lhe cobram por não ter conseguido extrair dados do preso político José: “O pessoal da análise dos computadores só faltou dizer que não passamos de perfeitos idiotas. Está tudo aqui [no relatório recebido]”. Ironicamente, Capitão não assume a sua função oficial, referindo-se a si mesmo como “Capitão, apenas; digamos que é meu nome, um apelido, não uma patente”. E, ao ser inquirido sobre pertencer a “órgãos de segurança ou

coisa parecida”, ele responde: “digamos que é coisa parecida”. Os agentes a seu serviço, entretanto, mostram credencial ao efetuar a prisão de uma mulher.

Em *Paula – A história de uma subversiva* (Francisco Ramalho Jr., 1980), o agente da repressão Dr. Oliveira apresenta-se com todas as letras como “Delegado do DOPS, Departamento de Ordem Política e Social” e as prisões políticas que executa mostram-se embasadas em informações detalhadas sobre seus investigados. Ademais, nesse filme que se passa em dois tempos – final dos anos 1960 e final dos anos 1970 – retrata-se a continuidade da violência levada a cabo por agentes do Estado em nome da segurança pública, por meio das ações de Dr. Oliveira que, egresso do DOPS e ocupando a chefia da “Divisão de Tóxicos” da polícia, continua valendo-se dos mesmos “métodos” após a “abertura” do regime, torturando um rapaz usuário de drogas para obter informações numa investigação.

Tanto *E agora José?* como *Paula*, contudo, não tecem associação direta entre governo militar e aparato repressor. *A freira e a tortura* (Ozualdo Candeias, 1984) e *Ao sul do meu corpo* (Paulo César Saraceni, 1983) são outros filmes do início dos anos 1980 que não comprometem diretamente os militares, ainda que em *A freira e a tortura* os carcereiros tragam à delegacia uma grande foto do general-presidente Médici. O recurso às fotografias para tecer conexões, aliás, é usado por outros filmes, como *A próxima vítima* (João Batista de Andrade, 1983), no qual o delegado violento de 1982 mantém na parede de sua sala quadros com fotos do Presidente Figueiredo, do Governador do Estado de São Paulo, Paulo Maluf, e do Delegado Fleury; e *Corpo em delicto* (Nuno Cesar Abreu, 1989), no qual fotografias dos presidentes militares Médici, Geisel e Figueiredo presentes no cenário demarcam os diferentes momentos históricos por que passa a trama do filme. Cabe assinalar que neste último – produzido no final dos anos 1980 e lançado comercialmente já em 1990 – é demonstrada a vinculação direta dos militares com o aparelho repressivo e a prática da tortura mostra-se como uma política de Estado e não como ação de oficiais indisciplinados e/ou emocionalmente desequilibrados. O personagem Major, agente direto da tortura, apresenta de forma racional suas convicções de estar cumprindo um dever de Estado de acordo com o ideário da

“Revolução” de 1964 e subentende-se que ele é recompensado pelos serviços prestados, visto que em cenas cronologicamente posteriores é designado como Coronel e, ao final, apresenta-se como deputado em defesa da abertura democrática.

Kuarup (Ruy Guerra, 1989), igualmente lançado quando os militares já haviam deixado o poder, também tece conexão entre a prática da tortura e os ditames políticos derivados da “Revolução” de 1964. Neste filme, o personagem Padre Nando, ligado aos movimentos camponeses, é encaminhado por um tenente, a mando de um coronel, para uma sala de torturas onde recebe choques elétricos aplicados por homens com trajas civis. Faz-se menção à colocação de outro preso no pau-de-arara, indicando que a tortura era uma prática disseminada e não dirigida exclusivamente a Pe. Nando. Tais cenas são explicitamente situadas espacial e cronologicamente, ocorrendo em “Recife, abril de 1964”, ou seja, logo após o golpe que colocou os militares no poder. E há referência de que a tortura não era exclusiva ao Recife, numa cena em que a personagem Lídia diz a Nando: “No Rio também tão moendo todo mundo nos interrogatórios”. Da tortura Pe. Nando carrega graves sequelas: perde a visão de um dos olhos e fica manco de uma perna.

Antes de *Kuarup*, o documentário *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984), lançado no fim do regime militar, trabalhara a questão da repressão aos movimentos camponeses no imediato pós-golpe de 1964, apresentando o forte depoimento do camponês João Virgínio que relata as bárbaras torturas a que foi submetido e que lhe acarretaram problemas cardíacos e a perda da visão de um dos olhos. *Kuarup* e *Cabra marcado para morrer* têm importante contribuição no sentido de mostrar que a violência do regime militar não começou apenas a partir do AI-5, havendo antecedentes desde abril de 1964, ano em que, segundo Gaspari (2002a, p.150) foram registradas 203 denúncias de torturas, que já se configuravam como prática de interrogatório em diversas guarnições militares. O Nordeste foi cenário destacado dos suplícios, sendo emblemático o caso do sexagenário líder pecebista Gregório Bezerra, espancado e arrastado por um jipe pelas ruas do Recife em 02 de abril de 1964 – fato referenciado em *Jango* (Sílvio Tendler,

1984), documentário que traça um panorama abrangente e fundamentado a respeito das causas, pressupostos e consequências do golpe civil-militar que depôs o presidente João Goulart.

O recurso à alegoria, caro às produções dos anos 1970, aparece também em alguns filmes dos anos 1980, como é o caso de *O torturador* (Antonio Calmon, 1981); *Tensão no Rio* (Gustavo Dahl, 1985) e *Tanga – Deu no New York Times?* (Henfil, 1988). Nesses filmes adota-se a terceira estratégia apontada anteriormente, qual seja, os personagens militares responsabilizados pelo arbítrio e pela violência não estão a serviço do Brasil, mas de fantásticos países da América Latina: “Corumbai”; “Valdívia” e “Tanga”, respectivamente. No caso de *Tensão no Rio*, a tortura ocorre em território brasileiro (Rio de Janeiro) mas é executada por agentes do governo de Valdívia, cujo intuito é obter uma confissão falsa de responsabilidade sobre um atentado cometido contra um democrata opositor da ditadura vigente naquele país imaginário. Tal estratégia ao mesmo tempo em que pode ser uma tentativa de “driblar” a censura² – particularmente no caso de filmes realizados ainda sob o regime autoritário, como *O torturador*, de 1981, e *Tensão no Rio*, cujas filmagens iniciaram-se em 1981 vindo a se concluírem, após longa interrupção, em 1983, estreando comercialmente só em 1985 – pode também funcionar como um recurso satírico, o que de certa forma ocorre tanto em *O torturador* como em *Tensão no Rio* e fica evidente em *Tanga* com seus atrapalhados militares de fardas cor-de-rosa.

² Conforme esclarece Leonor Souza Pinto (2006), é equivocado pensar que a censura deixou de existir a partir da “distensão” do regime militar promovida pelo governo Geisel. A censura aos espetáculos e diversões públicas atravessou os governos Geisel e Figueiredo e só foi oficialmente abolida em 1988, com a promulgação da nova Constituição de 5 de outubro de 1988, e a substituição da Divisão de Censura Federal pelo Departamento de Classificação Indicativa. A questão da censura é tema para artigo específico, mas cabe mencionar que dentre os filmes aqui em questão, lançados nos 1980, vários tiveram problemas, mais ou menos sérios, com a censura, como *Pra frente Brasil*, *A freira e a tortura*, *Tensão no Rio* e *Em nome da segurança nacional*. Este último, ao tratar dos pressupostos e consequências da Lei de Segurança Nacional para a sociedade brasileira, foi, irônica e sintomaticamente, interdito em nome da segurança nacional mesmo no contexto da “transição democrática”, em 1984, sendo liberado somente depois da instauração da chamada Nova República. Sobre a censura ao cinema brasileiro, ver Inimá Simões (1999) e Leonor Pinto (2001, 2006).

A ausência de um selo “made in Brazil” no que concerne à tortura foi elemento considerado relevante para os censores, conforme revela o parecer nº 0460/86 que, na avaliação de *O beijo da mulher aranha* (Hector Babenco, 1986) – filme que não situa explicitamente o país em que ocorre a tortura de presos políticos, embora utilize as ruas da cidade de São Paulo como locação –, afirma: “Diálogos não identificam o país onde transcorre a ação [...] não persuadem o espectador a militar na subversão. Sua mensagem é subjetiva e o espectador pode aprender várias [sic]” (Barros, 1986). Cabe acrescentar que outro filme de Hector Babenco, *Lúcio Flávio, passageiro da agonia*, que aborda a tortura e execução de presos comuns, foi liberado pela censura ainda no final de 1977, o que pode ser explicado pelo fato de este filme não dirigir ofensas graves ao regime. Conforme assinala Inimá Simões: “Os excessos foram debitados à conta das polícias estaduais, primas pobres do aparelho repressivo, e obviamente estava fora de questão tematizar outros tipos de repressão que não aquela voltada contra os criminosos comuns”. (Simões, 1999, p.201). Ademais, os responsáveis pelo filme acrescentaram ao final da película letreiros afirmando que os policiais envolvidos no caso foram punidos, não comprometendo, portanto, a reputação da corporação.

Desse modo, percebe-se que no contexto da abertura política o retrato da repressão é ainda um tanto precavido, cuidando-se para não comprometer explicitamente os militares e o Estado brasileiro. Se a violência aparece com clareza, seus responsáveis muitas vezes estão nebulosos no retrato, o qual vai se tornando mais nítido conforme se caminha para o regime liberal-democrático quando se tornou possível colocar em foco os militares e a política de Estado implementada durante o regime autoritário. Os militares antes invisíveis começam então a aparecer vinculados ao aparato repressor, mostrado por vezes em sua complexa rede de agentes a serviço do Estado, embora até hoje o processo de atribuição de responsabilidades pela tortura seja complicado, observando-se mesmo em obras recentes receio em nomear torturadores e responsáveis pelo funcionamento da máquina repressiva.³

³ A título de exemplo, podemos mencionar o filme *Lamarca* (Sérgio Rezende, 1994) que não obstante tenha a narrativa ancorada em fatos históricos documentados e apresente

3. Tortura em imagem e som

Quanto à representação audiovisual dos suplícios, ao contrário do que se poderia supor, não houve uma evolução na forma de exposição, de implícita para explícita, ao longo dos anos em que se caminhou para o regime liberal-democrático. Aquele que identificamos como o primeiro dentre os filmes que se reportam diretamente ao período de recrudescimento da ditadura militar e à tortura contra presos políticos, *E agora, José?*, exibido em 1980, apresenta cenas bastante contundentes. O personagem José, preso sob acusação de envolvimento com organizações subversivas após ter se encontrado com um amigo militante político, é submetido ao pau-de-arara, espancado severa e continuamente com pontapés, “telefones”⁴ e golpes desferidos com pedaço de madeira, e, não tendo na realidade qualquer envolvimento político, nada pode revelar e morre sob tortura. Mulheres presas por envolvimento com José são também barbaramente torturadas com socos e pontapés, queimaduras de cigarros, violência sexual, choques elétricos e são ainda coagidas a chutá-lo. Ademais, logo no início do filme, é exibida a imagem de um preso na cela enforcado com a própria gravata, o qual é identificado pelos torturadores como jornalista, numa evidente alusão ao caso Vladimir Herzog. O filme, todavia, é ambíguo quanto às causas da morte do tal jornalista e deixa em aberto a possibilidade de suicídio, ainda que as falas dos torturadores possam ser entendidas como irônicas.⁵

Paula, por seu turno, é mais discreto na representação imagética da tortura que é, não obstante, sugerida de forma incisiva: são apresentadas imagens de um preso severamente machucado; pode-se ouvir os gritos da

praticamente todos os personagens com nomes e/ou codinomes verídicos atribui o nome “Flores” ao personagem do delegado que representa Sérgio Paranhos Fleury. Na minissérie *Trago Comigo* (Tata Amaral, 2009), por sua vez, são suprimidos dos depoimentos de ex-militantes os nomes de torturadores que denunciam.

⁴ “Telefones” são fortes tapas desferidos simultaneamente contra os dois ouvidos.

⁵ Capitão reclama com seus homens: “Idiotas! Já providenciaram? [...] Quem é que vai segurar esta bronca?” Ao que um deles responde: “Não vai ter bronca nenhuma, se ele quis se mandar dessa para melhor, problema dele”. Delegado: “espero que este esteja vivo” (referindo-se a José). Considerando que José morre sob tortura, é possível presumir que o jornalista também morreria nessas condições.

militante Paula quando está sendo interrogada; menciona-se que um dos presos já “não pertence mais a este mundo”; a tortura psicológica é referenciada quando o personagem Frei é humilhado e provocado pelos policiais que procuram desestabilizá-lo, dizendo-lhe que seus companheiros o estão acusando de traidor ou quando Frei alerta ao companheiro de cela Marco Antônio: “eles mexem com todas as celas para deixar a gente nervoso”; Paula é assassinada pelo delegado Oliveira e sua equipe quando retorna clandestina ao Brasil após ter estado exilada; e os métodos de Oliveira ficam explicitados quando, dez anos depois, ele usa a violência como meio de obter informações.

Em *Pra frente Brasil*, são representadas as diversas formas de tortura por que passa o personagem Jofre: tortura psicológica, espancamento, “telefones” e choques elétricos na “cadeira-do-dragão”⁶, terminando por ser assassinado quando o torturador Dr. Barreto pula com os dois pés sobre seu corpo. Outras práticas são abordadas por esse filme, como a aula de tortura – ministrada por um instrutor de língua inglesa – em que se explica o funcionamento do pau-de-arara através de demonstrações com um preso que é também “empalado” com um cassetete.

Já *O bom burguês*, produzido em meio a um conturbado processo de censura a *Pra frente Brasil*⁷, é mais sutil na apresentação da tortura, não representando audiovisualmente os atos de violência, apenas seus resultados: os ferimentos relativamente leves sofridos pelo protagonista Lucas; a morte de um líder do Partido Comunista, personagem idoso que sofre ataque cardíaco após presumida sessão de tortura; a perturbação da personagem Joana cujo corpo, exibido nu, não apresenta sinais visíveis de violência.

⁶ “Cadeira do dragão” designa uma cadeira com placas de metal onde o indivíduo é amarrado para aplicação de choques elétricos.

⁷ Após ser exibido no Festival de Gramado de 1982, *Pra frente Brasil* teve sua exibição comercial proibida pela censura, com base no artigo 41, alínea “d”, do Decreto n. 20.493/46, que determinava a interdição de obras que pudessem “provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades e seus agentes”. O filme passou por tramitação conturbada, com recursos ao Conselho Superior de Censura (CSC), até sua liberação para exibição em território nacional, oito meses depois, em dezembro de 1982, após a Copa do Mundo de futebol e o período de eleições. As tensões em torno desse filme custaram ainda a exoneração do diretor-geral da Embrafilme na época, Celso Amorim, por ter aprovado a participação da empresa estatal no financiamento do filme. Cf. Leonor Pinto (2001) e Inimá Simões (1999).

Há também exemplos de abordagens que se valeram do chamado humor negro em sua representação. Em *O torturador* temos uma *mise-en-scène* que remete às histórias em quadrinhos e um enredo que parodia filmes de ação hollywoodianos. Dois ex-torturadores brasileiros são contratados por judeus milionários para assassinar um ex-chefe nazista que atua como torturador de presos políticos em Corumbai, fictício país latino-americano que vive uma sangrenta ditadura. Os dois brasileiros infiltram-se entre os altos escalões do governo de Corumbai e chegam a dar aulas de tortura ao temido carrasco nazista Herman Stahl, cujos métodos lhes parecem ultrapassados. Numa reviravolta de acontecimentos irônicos e sarcásticos, um dos torturadores brasileiros morre torturado por Herman, enquanto o outro – interpretado por aquele que durante muito tempo representou o protótipo do “machão cafajeste”, Jece Valadão – consegue vencer o nazista e se torna o herói deste filme que, não obstante o teor de sátira mordaz, assume um tom cínico. Já em *Tanga – Deu no New York Times?*, do cartunista Henfil, a tortura é representada quando o “preso honorário” é levado a testar um novo modelo de “cadeira-do-dragão”, recém-importada dos Estados Unidos, que funciona como rádio ao mesmo tempo em que dá choques elétricos. Esse preso é posteriormente “suicidado” pelos militares que o enforcam com os cordões dos próprios sapatos.

Diante do exposto, cabe perguntar: qual seria a forma mais apropriada para se representar a tortura no cinema?

Se, de um lado, filmes como *O bom burguês* podem ser criticados por apresentar versões por demais brandas ao retratar a tortura em imagens “que não arrancam uma crispação, nem embrulham o estômago”, para utilizarmos as palavras de Corrêa (1983); de outro, filmes que procuram encenar frente às câmeras os suplícios de maneira mais realista e brutal podem incorrer numa espetacularização da violência, o que é também questionável.

Tal discussão nos remete à célebre crítica de Jacques Rivette ao filme *Kapo* (Gillo Pontecorvo, 1960), drama que se passa num campo de concentração nazista. O que é colocado em questão em sua crítica, posteriormente retomada por Serge Daney em “O *travelling* de *Kapo*” (1992), é o aspecto abjeto inerente à espetacularização do horror. Para Rivette (1961) e

Daney (1992), diante de um tema como o holocausto o cineasta não pode se abster da reflexão e do questionamento; e essa reflexão e esse questionamento devem ser compreendidos na *forma* como se filma tal tema. Determinadas questões, segundo Rivette (1961), só podem ser abordadas “no temor e no terror” e esse “temor e terror” deve se inscrever na forma como se filma. Ao se abordar os campos de concentração – ou os horrores da tortura perpetrada pela ditadura militar – não é cabível adotar-se a mesma postura com que se filma um outro tema qualquer. Pretensões de realismo precisam, nesses casos, ser problematizadas, pois, quando se trata de um tema como esse,

[...] por múltiplas razões, fáceis de compreender, o realismo absoluto, ou aquele que pode ter lugar no cinema, é impossível; toda tentativa nessa direção é necessariamente inacabada (“logo imoral”), todo ensaio de reconstituição ou de maquiagem derrisória e grotesca, toda aproximação tradicional do “espetáculo” diz respeito ao voyeurismo e à pornografia. (RIVETTE, 1961, p.54, tradução nossa).

4. Corpos femininos em foco

Em alguns dos filmes aqui focalizados o aspecto de exploração espetacularizante da violência é mais evidente, como é o caso de *E Agora José?*, cujo subtítulo, *Tortura do sexo*, permite vislumbrar facetas de apelo erótico num filme que seria “um filme sobre os direitos humanos, eminentemente político”, como quis seu diretor e roteirista, Ody Fraga (1980). Realizado na chamada Boca do Lixo paulistana, núcleo de produção de filmes calcados na fórmula “erotismo + produção barata + título apelativo + divulgação em mídias populares” (Abreu, 2006, p.118), *E Agora José?* não escapa das balizas que pautavam o Cinema da Boca⁸ e, desse modo, a condenação que faz da violência – o filme se encerra com a exibição do Art.5º da Declaração Universal dos Direitos do

⁸ De acordo com Nuno Cesar Abreu (2006), o cinema da Boca do Lixo era caracterizado pela ausência de financiamento estatal, pela produção realizada por e para pessoas de classes populares, pela extrema precariedade de recursos – com falta inclusive de película, impossibilitando a refilmagem de tomadas –, pelo financiamento sustentado por pequenos comerciantes ou distribuidores e exibidores de cinema e pela produção e consumo rápidos numa lógica estritamente comercial.

Homem: “Ninguém será submetido à tortura, nem a tratamento ou castigo cruel, desumano ou degradante” – fica comprometida por imperativos de apelo sexual, sendo tênue a linha que separa a condenação da violência e a sua apologia, especialmente no que diz respeito às personagens femininas.

Além do protagonista José, são presas sua amante e duas prostitutas que estiveram com ele e com seu amigo militante de esquerda na noite que antecedeu à sua prisão, sendo os corpos dessas mulheres exibidos nus durante praticamente todo o filme e explorados pela câmera de maneira “voyeurista”, característica dos filmes eróticos voltados ao público masculino.⁹ Tal exploração do corpo feminino é evidente desde o cartaz de divulgação do filme (Fig.1), no qual estão imbricadas a imagem de tortura do personagem masculino submetido ao “pau de arara” e as imagens dos corpos femininos a um só tempo submissos e erotizados.



Fig. 1: Cartaz de Divulgação *E agora, José? Tortura do Sexo*

Fonte: Cinemateca Brasileira

Sabe-se que a prática de tortura contra presos políticos usualmente era perpetrada contra corpos nus, quer se tratassem de corpos masculinos ou femininos. No entanto, em *E Agora José?* a nudez masculina fica encoberta pela manipulação de luz e sombra, bem como pelo enquadramento da câmera, enquanto os corpos femininos, que são maioria (três mulheres), são continuamente explorados ao estilo característico das pornochanchadas, que

⁹ O cinema erótico voltado ao público masculino exacerba a condição de objeto do olhar tradicionalmente atribuída ao corpo feminino no cinema. É clássico o ensaio de Laura Mulvey (1983) no qual ela utiliza uma abordagem psicanalítica e feminista para analisar a posição da mulher no cinema narrativo clássico. Em sua análise, Mulvey (1983) observa que à imagem da mulher é atribuída a condição de objeto passivo do prazer escopofílico, enquanto ao olhar é atribuído um ponto de vista masculino e ativo. A figura feminina ora é transformada em fetiche, o que se expressa no culto às estrelas de cinema; ora é desvalorizada, considerada culpada, sendo punida ou redimida pela narrativa.

privilegiam a perspectiva masculina. *E Agora José?*, todavia, se afasta do caráter leve das comédias eróticas conhecidas como pornochanchadas e, na exploração da violência contra mulheres encarceradas, tangencia o gênero WIP (*Women in Prison*), subgênero fortemente misógino do chamado cinema *exploitation*¹⁰, que explora situações sórdidas envolvendo corpos femininos submetidos ao confinamento.

Conforme aponta Laura Cánepa (2008, 2009), os filmes *exploitation*, especialmente *sexploitation*, tiveram seu apogeu no Brasil na década de 1970 e trilharam uma trajetória com início na comédia e desdobramentos posteriores em filmes de horror e violência que tinham as mulheres como principais vítimas.¹¹ *E Agora José? Tortura do sexo* faz parte desse conjunto de filmes que oferecem o que Linda Williams (1999) denominou de “espetáculos da vitimização feminina”.

Segundo Linda Williams (1999), os corpos femininos têm sido no cinema os principais invólucros e veículos das intensas sensações transmitidas por gêneros cinematográficos marcados pelo excesso, notadamente a pornografia, o horror e o melodrama. Em tais gêneros, explica a autora, o excesso é marcado visualmente, na imagem dos corpos convulsos pela violenta emoção de prazer sexual, de terror ou de sofrimento, e também auditivamente, exprimindo-se não na forma de articulações codificadas de linguagem mas em inarticulados gritos, gemidos, choros e soluços, de prazer, de medo, de dor. A pornografia, o horror e o melodrama compartilham não só a exibição dos excessos, mas o objetivo de mobilizar sensações corporais no espectador, que

¹⁰ O chamado cinema “de exploração” diz respeito a filmes que exploram temas e situações considerados tabus, buscando atrair o público pelo escândalo e pelas cenas chocantes, mostrando o que não é mostrado pelo cinema convencional. Seus eixos centrais são o horror, o sexo e a violência. Sobre o gênero *exploitation* e seus desdobramentos brasileiros ver Piedade (2002) e Cánepa (2008, 2009).

¹¹ Cánepa (2009) aponta também exemplos de filmes *exploitation* brasileiros que se desenrolam em sentido oposto, com personagens femininas dominadoras que fazem dos homens suas vítimas. Mas é importante notar que diversos filmes eróticos, pornográficos ou de horror produzidos no Brasil nos anos 1980 apresentam tortura de mulheres em seus enredos, conforme se depreende das sinopses presentes no *Dicionário de Filmes Brasileiros*, organizado por Antônio Leão Silva Neto (2002). Nesses filmes, no entanto, a tortura vincula-se a perversões individuais (ou sobrenaturais) sem a conotação política presente em *E agora, José?*.

de certo modo mimetiza as intensas sensações dos corpos espetacularizados na tela. E, as mulheres têm, tradicionalmente, figurado como a encarnação primária dessas sensações. Em filmes de terror convencionou-se que as mulheres são as “melhores vítimas” – Alfred Hitchcock teria ditado a fórmula do gênero: “Torturem as mulheres!” (HITCHCOCK apud WILLIAMS, L., 1999, p.144) –, assim como nos filmes de pornografia sadomasoquista costuma-se encontrar uma representação exacerbada da clássica composição melodramática da vítima feminina sofrendo nas mãos do vilão. *E agora, José?* é exemplo claro desse tipo de configuração, mas também em outros filmes sobre a ditadura realizados nos anos 1980 observa-se, de maneira mais ou menos sutil, a objetificação dos corpos femininos.

Ao contrário de filmes mais recentes, nos quais se nota uma quase uniformidade no que diz respeito à não representação da tortura de mulheres¹², filmes dos anos 1980, como *O torturador*, *Ao sul do meu corpo*; *A freira e a tortura* e *O bom burguês*, levaram às telas imagens de mulheres sob tortura, sendo que tal representação parece estar relacionada a uma “necessidade” do cinema brasileiro dos anos 1980 de exibir a nudez feminina.¹³ Falando do contexto em que lançou *Paula*, Francisco Ramalho Jr. afirma: “O cinema brasileiro sempre era obrigado a mostrar um corpinho de moça mais aqui ou acolá. Pois havia uma censura muito grande, eu acho que interior dos indivíduos. Hoje tudo está liberado, você faz e ninguém vai ver por isso” (RAMALHO JR., 2010). Enquanto no filme de Ramalho Jr. os “corpinhos de moça” não são exibidos em situação de tortura, sendo as cenas de nudez

¹² Filmes como *Lamarca* (Sérgio Rezende, 1994), *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997), *Ação entre Amigos* (Beto Brant, 1998), *Zuzu Angel* (Sérgio Rezende, 2006), *Batismo de sangue* (Helvécio Ratton, 2007) e *O Ano em que meus pais saíram de férias* (Cao Hamburger, 2006) restringem a representação imagética da tortura aos corpos masculinos, mesmo quando há referências à tortura de personagens femininas; sendo *Cabra-cega* (Toni Venturi, 2005) marcante exceção.

¹³ Com a liberalização do regime e dos costumes, as chamadas pornochanchadas foram ficando cada vez mais ousadas e, com o precedente aberto pela liberação de *O Império dos sentidos* (Nagisa Oshima, 1976) em 1980, começaram a entrar no país filmes estrangeiros pornográficos, que conseguiam o direito de exibição através de mandatos judiciais. Para enfrentar a concorrência e atender à demanda, os filmes brasileiros foram impelidos a adotar algum tipo de apelo sexual e, em meados da década, o cinema brasileiro começou a produzir, especialmente na “Boca do Lixo”, seus próprios filmes *hard core*, de sexo explícito, que chegaram a corresponder, no final da década, a mais da metade dos filmes produzidos no Brasil. Cf. José Mário Ortiz Ramos (1987) e Randal Johnson (1995).

destinadas aos relacionamentos amorosos, naqueles filmes citados anteriormente a representação da tortura parece estar implícita ou explicitamente relacionada à exploração da nudez feminina. Isto é mais evidente nos filmes produzidos no âmbito da Boca do Lixo – caso de *E agora, José?* e *A freira e a tortura* – que, conforme mencionamos, tinham na exibição das formas femininas seu mote principal, mas também pode ser percebido em filmes considerados sérios. Em *Ao sul do meu corpo* uma moça é exibida em pé, nua, com ferimentos nos seios, aos gritos, desesperada por saber que seu companheiro está sendo torturado. A ação de tortura desferida contra ela não é encenada, apenas seu corpo aparece ferido, enquanto a tortura do rapaz é explicitada em afogamentos e choques elétricos. No caso dele, a iluminação adotada é bastante discreta e não há qualquer exploração de seu corpo, adotando-se uma representação mais simbólica do que naturalista. *O bom burguês*, por sua vez, representa esteticamente a tortura da personagem Joana, interpretada pela bela Christiane Torloni, atriz de grande sucesso nos anos 1980. Ela aparece nua e submissa no canto de uma sala ampla e completamente branca; seu corpo não apresenta nenhum sinal de agressão e só se presume que passara por tortura sexual e/ou psicológica pelos sinais de perturbação mental que apresenta.¹⁴ É importante notar que esta cena é imediatamente posterior à cena de sua prisão quando estava deitada na praia, de biquíni, e fora enquadrada pela câmera de maneira sensual. Desse modo, as imagens que concernem à tortura de Joana ficam diretamente associadas àquelas que exploram sua sensualidade.¹⁵

¹⁴ Sabe-se que salas sem qualquer móvel foram utilizadas para a tortura conhecida como “geladeira”, conforme relata a ex-presa política Rosalina Santa Cruz no filme *Em nome da segurança nacional* (Renato Tapajós, 1984). *O bom burguês*, entretanto, não traz elementos suficientes para que o espectador compreenda o funcionamento da “geladeira” (não há referência às baixas temperaturas e/ou ruídos intensos diversos) e a sala branca acaba servindo aos quesitos estéticos para enquadramento da atriz.

¹⁵ A título de comparação, podemos citar o recente *Cabra-cega* no qual a ambiguidade de tais cenas presentes em filmes dos anos 1980 está ausente, sendo a representação da tortura feminina absolutamente aterradora e sem qualquer conotação estética ou apelo erótico. Em cenas curtas e perturbadoras que invadem a narrativa à semelhança de *flashes*, a torturada aparece nua, suja e sangrando, com muitos ferimentos no rosto e no corpo, como marcas de queimaduras por cigarro nos seios. Sentada na “cadeira-do-dragão”, aplicam-lhe choques sobre o corpo molhado e mostram-lhe um espelho para que ela se veja naquela situação deplorável. A câmera se afasta após a frase atroz: “vai parir eletricidade!”.

Sobre *A freira e a tortura* é possível fazer ressalvas ao argumento do apelo erótico levando-se em conta as características peculiares dos filmes do diretor Ozualdo Candeias, hábil em colocar em tela, de maneira crua e áspera, a condição de miséria, desengano e privação daqueles que lutam pela sobrevivência em meio a uma realidade brutal, estando o sexo em seus filmes geralmente relacionado à degradação humana e a elementos grotescos e sórdidos que vão na contramão do apelo erótico¹⁶. No entanto, ainda que tais características estejam presentes nas filmagens da periferia no início do filme e nos personagens secundários – figuras marginais como uma prostituta, um deficiente mental, presos pobres e carcereiros degradados – no que tange aos protagonistas, uma freira acusada de atividades subversivas e um delegado, seu algoz, há que se considerar outras questões. Diferentemente dos outros filmes de Candeias que foram em sua maioria produzidos por ele mesmo, *A freira e a tortura* foi produzido por um dos maiores produtores do cinema erótico da Boca do Lixo, David Cardoso¹⁷, o que possivelmente influenciou na escolha dos atores para os papéis centrais: o próprio David Cardoso e Vera Gimenez. Este fato por si só traz implicações para a narrativa, pois tais atores cristalizavam em si um perfil característico das pornochanchadas e dos filmes policiais populares¹⁸ e a nudez de Vera Gimenez – também atriz principal de *O torturador* – certamente funcionava como chamariz para um público consumidor desse gênero cinematográfico. Além disso, o relacionamento que os protagonistas desenvolvem entre si carrega elementos eróticos a ponto de, ao final, freira e delegado estarem apaixonados. Após diversas ameaças de

¹⁶ Ver sobre o cinema de Ozualdo Candeias: Almeida Neto e Tolentino (2007); Teles (2006); Uchôa (2008).

¹⁷ Ângela Teles (2006) aponta as especificidades de Ozualdo Candeias no contexto da produção da “Boca do Lixo”, explicando que ele se afastava da hegemonia da pornochanchada e tinha pouco contato com os grandes produtores da Boca, Antônio Polo Galante e David Cardoso, sendo *A freira e a tortura* uma exceção em sua filmografia.

¹⁸ José Mário Ortiz Ramos (2004), analisando o cinema policial do final dos anos 1970 e início dos anos 1980, assinala o empenho de se construir em torno dos atores Jece Valadão e David Cardoso, uma “fusão do ator-estrela com o herói-estereótipo”. Sobre o “astro” de *A freira e a tortura* foi publicado na época: “David gosta de aventuras, sempre quis ser galã de policiais, nunca permitiu ser dublado em cenas perigosas. Faz ginástica e regime alimentar regularmente [...] Acha que o verdadeiro galã de policial tem que ser mau-caráter, razoavelmente bonito, assim uma espécie de Alain Delon” (“Um astro em foco”, *Cinema em Close-up*, 1976 apud Ramos, J. 2004, p.184).

estupro que não se concretizam, o delegado acaba protegendo-a dos outros policiais e tem com ela uma relação sexual consensual a respeito da qual ela comenta: “pode ser irônico, dramático ou cruel, mas eu também gostei”. O delegado é assassinado por um dos detentos, mas a cena simbólica que encerra o filme – o casal caminhando nu de mãos dadas – sugere que despidos de suas funções sociais, do hábito de freira e da insígnia de delegado, seria possível a felicidade de ambos. O delegado apenas cumpria ordens e a culpa seria do “sistema”, conforme dissera a freira ao seu algoz: “para você ver o que o sistema faz com a gente” quando ele lhe perguntara “como pude fazer isso com você?”. Embora tal colocação permita ir além da culpabilização individual do torturador, entendemos que ela não dá conta da dimensão de perversidade que permeia a relação torturador-torturada. A esse respeito, podemos citar o filme argentino *Garage Olimpo* (Marco Bechis, 1999) que alcança maior densidade no tratamento da dimensão de perversidade inerente à tal relação¹⁹.

Ainda sobre a tortura de mulheres, há que se assinalar o filme *Que bom te ver viva* (Lúcia Murat, 1989) que, dentre os filmes brasileiros, é aquele que tematiza mais a fundo a tortura do corpo feminino. Trabalha com depoimentos de ex-militantes de esquerda que foram presas pelos órgãos de repressão do regime militar e não busca somente descrever ou narrar as vivências das ex-presas políticas torturadas, denunciando as sevícias por que passaram, mas aprofunda-se na abordagem das consequências das experiências de tortura para o cotidiano dessas mulheres, colocando o corpo feminino em questão e tratando das dores, dos traumas e dos estigmas que essas mulheres carregam consigo ao longo dos anos.

¹⁹ *Garage Olimpo* constrói uma complexa e aterradora relação entre torturador-torturada por meio dos personagens Félix e Maria. Os personagens se conheciam antes de se encontrarem nessa posição de torturador e torturada: Félix era inquilino da mãe de Maria e tentava, sem sucesso, conquistá-la. Quando se reencontram no cárcere clandestino, ele procura dar a ela tratamento “preferencial”, concedendo-lhe algumas “regalias”, como receber choques mais “leves”. A militante, que mesmo antes de ser presa e descobrir que Félix era um agente da repressão tinha repugnância a ele, aos poucos começa a se apegar ao rapaz no qual vislumbra uma tênue possibilidade de se libertar da atrocidade que vivencia. O relacionamento, porém, não a salva e ela é jogada ao mar.

5 Por trás da violência

A preocupação em denunciar a tortura é uma constante na filmografia sobre a ditadura militar, legando-nos imagens chocantes de suplício. No entanto, muitas vezes os filmes não propõem uma reflexão mais acurada sobre a problemática subjacente à violência do Estado. Ao mesmo tempo em que há quase um consenso na abordagem crítica à ditadura e à repressão, é comum os tratamentos cinematográficos favorecerem o maniqueísmo e promoverem a redução do conflito ao âmbito moral, personificando nos agentes torturadores um poder opressor que se apresenta sem substância sócio-histórica.

Em *Diante da dor dos outros*, Susan Sontag (2003) nos traz questões interessantes para reflexão. A autora chama a atenção para a ingenuidade de se acreditar que todos se comovem da mesma forma diante de imagens da dor alheia, e que há de forma disseminada na humanidade um sentimento de oposição à violência *per se*, em sentido genérico e independente dos atingidos. Ao contrário, imagens que representam extrema violência e dor, como fotografias de mortos em guerras, assumem significados diversos dependendo de quem as vê, sendo apreendidas de formas diferentes pelos dois lados de um conflito.

Se pensarmos na omissão, indiferença ou até apologia – vide o sucesso de *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007) – à tortura de “criminosos” ou ao sofrimento de presos comuns, admitimos que Sontag (2003) tem razão. Em seriados estadunidenses como *24 horas* (Joel Surnow e Robert Cochran, 2001-2010) ou outros filmes hollywoodianos, a tortura é amplamente aceita e muitas vezes “cobrada” pelo espectador quando ela pretensamente contribui para que o herói salve a “civilização ocidental” dos “terroristas”. E, para nos atermos à discussão concernente aos sofrimentos causados pela ditadura militar, comentários de pessoas anônimas, escondidas em pseudônimos, dirigidos a vídeos sobre a ditadura postados no portal *Youtube*, podem ser úteis para se observar que há muitos que não se comovem ou mesmo justificam a tortura e o assassinato dos opositores da ditadura, entendendo-os como necessários, tendo em vista a ideia de que se os “comunistas” chegassem ao poder

haveria, como em Cuba – exemplo reiteradamente citado – perseguições ao “outro lado”.

Conforme argumenta Sontag (2003), a perspectiva da violência necessária sempre esteve presente na história da humanidade e, nesse sentido, não basta, como acreditavam os antibelicistas após a Primeira Guerra Mundial, mostrar imagens da dor como efeito de choque para evitar a repetição do horror. Essa discussão não é apenas moral, mas política, como foi demonstrado pelo advento da Segunda Guerra Mundial e de tantas outras guerras e horrores.

No que concerne aos filmes sobre a ditadura lançados nos anos 1980, percebe-se que, se, de um lado, esses filmes evitam atribuir aos militares e ao Estado brasileiro a responsabilidade pela violência, por outro lado, eles colocam em questão as responsabilidades e interesses civis em relação ao arbítrio e à repressão. Diferentemente dos filmes lançados nos últimos anos, nos quais a referência ao ideário de direita foi se tornando mais discreta, praticamente sem a presença de personagens ideologicamente identificados com o projeto político subjacente ao golpe e à ditadura militar, vários dos filmes produzidos nos anos 1980 abordam o embate político que permeava a sociedade civil antes e depois do golpe de 1964. Mesmo em filmes que abordam a ditadura apenas tangencialmente, como *Besame mucho* (Francisco Ramalho, Jr., 1987) e *Banana Split* (Paulo Sérgio Almeida, 1988), há referências ao ideário de direita presente na sociedade civil.

O documentário *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984), cujo tema central é a história dos vencidos, não deixa de mostrar que ao mesmo tempo em que se desenrolava a luta dos camponeses no pré-64, havia também manifestações de setores reacionários da sociedade, demonstradas pelas manchetes de jornais exibidas no filme que noticiavam as “Marchas da Família com Deus pela Liberdade” realizadas em Recife, Sapé, João Pessoa e outros municípios nordestinos. Em *O homem da capa preta* (Sérgio Rezende, 1986), cujo foco é a trajetória do controvertido político Tenório Cavalcanti, tem-se uma passagem – logo após cena concernente às mobilizações pelas reformas de base – na qual um grupo de empresários conspira para a

derrubada do governo João Goulart, fazendo referência à associação com os militares e ao apoio dos Estados Unidos. Em *Jango*, o golpe também não é apresentado como fato imposto abruptamente pela força dos militares, e sim como decorrente de um movimento político amplo que contava com apoio e participação de civis reunidos em entidades como o IPES (Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais) e o IBAD (Instituto Brasileiro de Ação Democrática) e representados politicamente por parlamentares e governadores como Magalhães Pinto, de Minas Gerais, Carlos Lacerda, da Guanabara, e Adhemar de Barros, de São Paulo.

E agora, José?; Pra frente Brasil e O bom burguês estabelecem íntima associação entre os personagens burgueses e a repressão violenta aos opositores do regime militar, colocando em pauta a identificação entre os interesses econômicos de setores da elite e da classe média e o projeto político que referendou a ditadura, sendo essa questão alvo de sátira em *O torturador*. Neste filme, o ditador da fictícia Corumbai é um civil, Borges, que, preocupado com a imagem do país no exterior, pensa em conter as execuções de presos políticos e para isso consulta os responsáveis pela repressão, General e Herman, para verificar a possibilidade de se “conceder uma anistia parcial, uma aberturazinha”. O torturador e ex-chefe nazista Herman é direto ao responder, deslindando o objetivo último da repressão:

Herman: Isso aqui não é uma República, Borges. Isso aqui é uma fazenda sua. Você teria coragem de entregar suas propriedades a essa sub-raça que vocês chamam de povo?

Borges: Nem pensar.

Herman: Então me deixe trabalhar.

Kuarup; Primeiro de abril, Brasil (Maria Leticia, 1989) e *Corpo em delito* são outros filmes que, de diferentes maneiras, trazem elementos de referência ao(s) ideário(s) subjacente(s) ao golpe civil-militar e à ditadura que se estendeu por mais de vinte anos. *Corpo em delito*, em especial, chama a atenção não apenas por colocar em posição central um personagem de direita, um médico que presta serviços para os órgãos de repressão, mas por estabelecer, sem compartilhar da perspectiva de seu protagonista, uma interessante interlocução

entre as convicções do médico colaborador da ditadura e os valores integralistas herdados de seu admirado pai sobre o qual escreve biografia.

Não obstante a presença de personagens de direita nos filmes dos anos 1980, é raro encontrar na filmografia uma crítica direta à postura da sociedade, sendo prevalentes os enunciados que veiculam, de maneira mais ou menos sutil, a ideia de que a população em geral foi vítima dos estilhaços de uma guerra que não era sua, pressupondo-se a existência de uma grande categoria de “apolíticos” cujo protótipo são os protagonistas de *Pra frente Brasil* que assim se autodeclaram.

Nesse filme, Jofre, um homem de classe média sem qualquer envolvimento político, é acidentalmente ligado a um militante de esquerda ao dividir com ele um táxi. Em consequência desse fato é sequestrado por um grupo clandestino de repressão e, para revelar o que não sabe, é torturado até a morte enquanto seus familiares, também “apolíticos”, empreendem uma busca por seu paradeiro.

Sendo um homem inocente, um não envolvido, “apolítico”, conforme ele mesmo se designa em solilóquio num intervalo das sessões de tortura, Jofre procura entender por que ele fora colocado naquela situação:

O que é que eu tô fazendo aqui? Eu sou neutro. Apolítico. Nunca fiz nada... Nunca fiz nada contra ninguém. Eu não sou dos que são contra... Eu sou um homem comum... Eu trabalho, eu tenho emprego, documentos. Tenho mulher, tenho filhos. Eu pago imposto. Ninguém tem o direito de fazer isso comigo. Logo comigo, porra. E os meus direitos?

Ao final de sua fala, ele se dá conta de que o problema era a tortura em si e não o fato de ela ser perpetrada contra um inocente: “Uma coisa dessas não se faz... Com ninguém, porra! Com ninguém.” O filme, contudo, adota uma posição ambígua. Há, já no texto que abre o filme²⁰, uma explícita condenação da violência, a dos torturadores e também a da esquerda armada:

²⁰ A liberação de *Pra frente Brasil* deu-se com a condição de serem inseridos esses letreiros iniciais, conforme consta nos documentos que compõem o processo de censura do filme. Tais documentos podem ser consultados no portal “Memória da censura no cinema brasileiro 1964-1988” organizado pela pesquisadora Leonor Souza Pinto, disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br>>.

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

Essa posição se evidencia na construção do desfecho do filme, no qual são eliminados os excessos de ambos os lados: morrem os torturadores e morrem os guerrilheiros²¹, restando os “apolíticos” que podem seguir em frente, como faz a viúva de Jofre, Marta, na cena final, seguindo adiante em seu carro e deixando o horror para trás. No entanto, se na trama a violência com fins políticos é condenada e seus agentes punidos com a morte, a violência passional com fins particulares é vista de forma condescendente e até elogiada como ato de coragem do herói Miguel que, para reaver o corpo do irmão, faz qualquer coisa, não se importando em matar. Desse modo, a proposição implícita é a de que não se deve agir até ser atingido pessoalmente. A postura do filme com relação aos “apolíticos” é dúbia pois, por um lado, há claramente uma crítica à omissão na medida em que os protagonistas que nada faziam para combater a ditadura são por ela alcançados e o colega de Jofre que se recusa a envolver-se acaba também caindo nas mãos dos torturadores; mas, por outro, são os “apolíticos” que sobrevivem e que têm a possibilidade de futuro. Nesse sentido, não obstante seu caráter de denúncia, expressado nas fortes cenas de tortura, nas “aulas” de tortura faladas em inglês, nos personagens empresários que financiam a repressão, *Pra frente Brasil* carrega a perspectiva de conciliação com o passado, de “página virada na história”, de problema debelado e de futuro promissor, depois que os “excessos”, de ambos os lados, foram contidos.

²¹ O desfecho da trama foi considerado positivo pelo Conselho Superior de Censura que na liberação do filme ressalta: “O crime ou erro são punidos pois o agenciador das milícias clandestinas morre às mãos dos terroristas. O fanático torturador paga com a vida, sob uma saraivada de balas, sua insânia criminoso. O jovem casal de terroristas morre nesse combate. Cada um pagou caro pelos seus desacertos e fica evidenciado que a violência não constrói nada de útil nem leva a nada proveitoso.” (ROCHA, Daniel da Silva. Relatório do CSC, 1982).

O estabelecimento de uma equivalência entre a violência da esquerda armada e a dos agentes da repressão se faz presente também em *O bom burguês* por meio da personagem Neuza, esposa do protagonista Lucas. Lucas é um personagem ambíguo: bancário que desvia fundos do banco em que trabalha para financiar organizações de esquerda e em benefício próprio; ao mesmo tempo em que atua em benefício dos grupos de combate à ditadura – sendo que sua irmã é militante de umas dessas organizações –, circula com naturalidade entre ricos empresários financiadores de investigações e torturas que integravam as ações de combate àquelas organizações. Neuza entende que Lucas não deveria se envolver com nenhum dos polos do conflito, defende que as pessoas deveriam se ocupar de seus próprios problemas e diz ao marido:

Sua irmã e os amigos dela matam, roubam, sequestram. Eles dizem que fazem isso pelo bem do povo [...] Agora seus amigos, seus novos amigos, o Billy, o Thomas... roubam, matam, somem com as pessoas... mandam torturar! Dizem que fazem isso pelo bem da pátria. Ah, o Brasil... Pobre Brasil. Pobre gente. Pobre povo. Quanta gente querendo o bem do Brasil!

A categoria dos “neutros”, dos “apolíticos” – aqueles que se apartam dos problemas que aparentemente são alheios e buscam viver suas vidas de forma pacata e individualista – está presente em vários filmes, em papéis centrais ou secundários, sendo que nos filmes em que a oposição à ditadura e a repressão sobre ela são o foco, tal categoria costuma aparecer como figuração: pessoas e veículos transitando pelas cidades em atividades cotidianas; o mundo “normal” seguindo a rotina enquanto os opositores vivem os tormentos da clandestinidade, da perseguição e da tortura.

Mas, afinal, a categoria dos “apolíticos” é uma categoria possível? Para Marco Antônio, personagem central em *Paula*, não. Eis o que responde quando o delegado indaga se ele tinha ideias políticas: “Ideias políticas todos nós temos. Nós não podemos viver sem ideias políticas”.

Referências

ABREU, Nuno Cesar Pereira de. *Boca do lixo: cinema e classes populares*. Campinas (SP): Editora da UNICAMP, 2006.

ALMEIDA NETO, Américo R. de; TOLENTINO, Célia. Mestre Candeias: o homem e seus filmes. *Baleia na Rede*, Marília, v.1, n. 4, 2007. Disponível em: <<http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/BaleianaRede/Edicao04/mestre.pdf>>. Acesso em: 20 jan.2012.

BARROS, Marisa Ferreira. *Parecer nº 0460/86 "O Beijo da mulher aranha"*. Brasília: Divisão de Censura e Diversões Públicas, 1986. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0080061C00801.pdf>>. Acesso em: 20 jan.2012.

CÁNEPA, Laura Loguercio. *Medo de quê?: uma história do horror nos filmes brasileiros*. 2008. 469 f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas (SP), 2008.

_____. "Porno chanchada do avesso: o caso das mulheres monstruosas em filmes de horror da Boca do Lixo" In: *E-Compós*, v.12, n.1, jan./abr. 2009. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/358/320>>. Acesso em: 20 jan.2012.

CORRÊA, Villas-Bôas. Um burguês perdido no espaço. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 8, 7 ago. 1983.

DANEY, Serge. Le travelling de *Kapo*. *Trafic*, n. 4, p.5-19, automne,1992.

FRAGA, Ody. Entrevista a *Jornal da Semana*, n.63, abril de 1980.

GASPARI, ELIO. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002a. (Coleção As Ilusões Armadas, Vol. 1.).

_____. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002b. (Coleção As Ilusões Armadas, Vol.2).

JOHNSON, Randal. The rise and fall of brazilian cinema, 1960-1990. In: JOHNSON, Randal; STAM, Robert. (Orgs.). *Brazilian Cinema*. Expanded edition. New York: Columbia University Press, 1995.

LEME, Caroline Gomes. *Cinema e sociedade: sobre a ditadura militar no Brasil*. 2011. 383 p. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983. p.437-453.

PIEADADE, Lúcio de Franciscis dos Reis. *A cultura do lixo: horror, sexo e exploração no cinema*. 2002. 222 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas (SP), 2002.

PINTO, Leonor Estela Souza. *Le cinema bresilien au risque de la censure pendant la dictature militaire de 1964 a 1985*. 447 f. 2001. Thèse de doctorat. Ecole Supérieure d’Audiovisuel, Université de Toulouse-Le Mirail. Toulouse: Décembre 2001. Disponível em: http://www.memoriacinebr.com.br/Textos/Le_cinema_bresilien_au_risque_de_la.pdf. Acesso em: 20 jan.2012.

_____. *O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988*. Março de 2006. Disponível em: http://www.memoriacinebr.com.br/Textos/O_cinema_brasileiro_face_a_censura.pdf. Acesso em: 20 jan.2012.

_____. (Org.). *Memória da censura no cinema brasileiro 1964-1988*. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br>>. Acesso em: 20 jan.2012.

RAMALHO JR., Francisco. Entrevista que integrou a “Programação Especial Francisco Ramalho Jr.” no *Canal Brasil*, mai. 2010.

RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968/1973): a representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1987.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, televisão e publicidade: cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980*. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2004.

_____. *O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987)*. In: RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987. p.399-454.

RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

_____. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

RIVETTE, Jacques. *De l’abjection*. *Cahiers du cinéma*, n. 120, p. 54-55, jun. 1961.

ROCHA, Daniel da Silva. Relatório do CSC (Conselho Superior de Censura) “Pra frente Brasil”. Brasília, 1982. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0210142C02302.pdf>>. Acesso em: 20 jan.2012.

SILVA NETO, Antônio Leão. *Dicionário de Filmes Brasileiros*. São Paulo: A. L. Silva

Neto, 2002.

SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Ed. Terceiro Nome/SENAC, 1999.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003

SORLIN, Pierre. *Sociología del Cine: la apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

TELES, Ângela Aparecida. *Cinema e cidade: mobilidade, oralidade e precariedade no cinema de Ozualdo Candeias (1967-92)*. 2006. 236 f. Tese (Doutorado em História Social). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2006.

UCHÔA, Fábio Raddi. *Cidade e deambulação nos filmes de Ozualdo Candeias*. 2008. 250 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

WILLIAMS, Linda. Film bodies: gender, genre and excess. In: GRANT, Barry Keith. (Org.) *Film genre reader II*. Austin: University of Texas Press, 1999. p.140-158.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

_____. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993a.

_____. Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor. In: BERNARDET, Jean Claude; PEREIRA, Miguel; XAVIER, Ismail: *O Desafio do Cinema: a política do Estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p.7-46.