

Águas passadas movem moinhos: a propósito de *Você também pode dar um presunto legal*

Angeluccia Bernardes Habert

Introdução

“Este é um filme datado e, nessa perspectiva, deve ser feito um esforço ao ser visto em 2006”, lê-se, inicialmente, na tela. “Foi produzido e filmado em 1970-71 e montado, sonorizado, mixado e copiado entre 1971/73”, continua a longa cartela, explicando a realização e, em seguida, o processo de recuperação do filme. Mais de 30 anos depois, Sérgio Muniz, o diretor de *Você também pode dar um presunto legal*, acena para o espectador, com um discurso na primeira pessoa, para a presença da distância entre o momento da realização e da divulgação do filme. “Companheiros na Europa e, principalmente em Cuba, após terem visto o filme entre 1973 e 1974 sugeriram (hoje, reconheço que sabiamente) que eu evitasse apresentá-lo no Brasil, naqueles idos de 1974-75...”.

O filme procura, assim, criar um campo em comum com o espectador e estabelece uma rede de lugares e de relações, lançando pontes sobre as temporalidades e entre as gerações. Faz apreciações sobre os dois momentos históricos – um passado e um presente – que se relacionam. Instaura um presente relativo – um entre-lugar – entre uma época de arbítrio e um momento de restauração democrática. Aproxima e, ao mesmo tempo, aponta para a diferença, as mudanças ocorridas entre aqueles idos 1970 – o governo Médici – e o Brasil de hoje.

Sobressai, entretanto, na primeira frase da cartela um núcleo forte – filme datado – o que para uma leitura rápida, no âmbito das influências teóricas da atualidade, permitirá a conveniência de uma desculpa, um recuo do realizador em suas convicções que orientaram a construção do filme. Como se o autor quisesse de

antemão autorizar as leituras *up to date*, lugares comuns do pensamento contemporâneo. Ou como se um filme político ou de denúncia, como é por ele qualificado, fosse, de imediato, e por consequência, descartável, julgado sem maior relevância ou interesse para ser visionado. Retomaria ainda outro lugar comum do pensamento contemporâneo, aquele em que todos os filmes deveriam ser produzidos dentro de “um padrão de qualidade”, ou teriam de se submeter, todos, às convenções em vigência das maneiras de filmar. Isto apontaria para as formas pasteurizadas e os conteúdos edulcorados.

Longe disso, entendo, Sérgio Muniz não propõe que o filme deva ser visto como algo que só exista no passado, com validade vencida, já que clama ao mesmo tempo para a necessidade de um esforço de reflexão – que deverá ser feito pelos sujeitos que vivenciam outras temporalidades. O olhar para o filme, um debruçar sobre o Esquadrão da Morte como ensaio geral para a repressão política, alerta ele, se organiza nessa distância e nessa aproximação das experiências no tempo, detendo-se nesse entremeio. Ao solicitar que deva ser feito um esforço ao visioná-lo, tomando como referência os idos 1970 em 2006, antecipa no espectador, compreendo, essa capacidade de se envolver emocional e ao mesmo tempo racionalmente, da mesma maneira como queria Brecht de seu espectador modelo: aquele que assiste a uma peça de teatro como o aficionado das lutas de boxe, torcendo, se emocionando e, ao mesmo tempo, tecendo considerações técnicas sobre as lutas e seus participantes.

Os espectadores sempre se apropriam e manipulam diferentemente as imagens que não fabricam, e delas têm conhecimentos modificados por um repertório diferenciado, por experiências outras e pelo domínio de muitos códigos, apesar da hegemonia de tal ou qual destes, no contexto do seu mundo, no momento da fruição. De uma maneira ou de outra, gozam tais espectadores de uma liberdade interpretativa que é sempre regulada e estimulada pela construção do filme, e ampliada pela manifestação de como se organizam para absorvê-lo. A estruturação do filme, como de qualquer outro texto, permite as atividades cooperativas do espectador, que deve tirar do filme aquilo que é mostrado e o que é implícito. Certamente sua leitura tem de suturar o visível e o invisível, o que pode ser compreendido pela sua experiência e o que é negado, obstruído, de ser visto (não visto) por ela mesma. Face à estruturação de um filme, a recepção se faz dinâmica e acidentada, mas se efetua, sempre, de maneira singular, própria ao e no momento em que acontece.

No prólogo de apresentação de *Você também pode dar um presunto legal*, aparecem, de maneira encadeada, os riscos da época da ditadura, a violência, a censura, o exílio – a vida fora do Brasil, contrapondo-se ao retorno das práticas democráticas. Implicitamente, invocam-se também as mudanças que se operaram no imaginário e nas formas de representação usufruídas pelos espectadores, já que essas se tornaram cada vez mais homogêneas e afirmativas. Transformam-se, verdadeiramente, em visões antagônicas daquelas filmadas ontem, essas que hoje, comumente, são projetadas nas telas.

A presença e a circulação de representações formatadas por códigos socioculturais que se originam na expansão tecnológica e na produção de conceitos renovados (a atualização de modernidade – a propalada pós-modernidade –, primeiro mundo, mercado, consumo cultural e qualidade técnica) refletem as transformações econômicas e políticas ocorridas. Desdobram e ampliam, portanto, esta consideração por um esforço de atenção e de entendimento do filme, na certeza do quanto a produção de sentidos se realiza na negociação entre convicções construídas historicamente, as de ontem e as de hoje. São trazidas estas à superfície manifesta por empenho pedagógico do autor, e postas na intenção do diálogo, que só se estabelece mediante o envolvimento da vontade e da disposição do espectador.

A visualização do filme hoje permite ativar, acredito, uma consideração da maior importância, aquela de que, em um dado momento histórico, em uma sociedade em sua totalidade, o pensamento não se reduz ao pensar dominante. Vejo o filme *Você também pode dar um presunto legal* atuando como contraponto aos “processos mudos que organizam a ordenação sociopolítica”, como diria Certeau (2004:41), os processos de ontem bem mais audíveis que os de hoje, porém sempre múltiplos e entrelaçados.

A voz que constitui a autoria do discurso – seja no que é lido no prólogo de apresentação construído hoje (a figura da interpelação em Brecht), seja no filme produzido naqueles “idos 1970”, período mais duro da ditadura no Brasil – constrói o sentido performático de apropriar-se e reapropriar-se da linguagem cinematográfica para narrar a experimentação singular dos acontecimentos. Primeiro, de um lugar clandestino, toma o realizador um desvio das encenações institucionais vigentes e constitui o filme como um gesto de interrupção da ação das forças de repressão. Inicialmente, uma ruptura na produção e que se dará também no tratamento formal do filme, pois assume a necessidade e a conveniência do uso de artifícios cinematográficos: a dramatização dos fatos da realidade, a dinamização do recorte ou a fragmentação das informações publicadas na mídia da época.

“Na óbvia impossibilidade de entrevistar os verdadeiros personagens, foram criados depoimentos ou englobados numa só declaração o que foi dito por mais de um membro do Esquadrão da Morte”, diz Sérgio Muniz. Foram também filmadas cenas e falas das peças, montadas em São Paulo naquele momento, como *A resistível ascensão de Arturo Ui* (1959), de Bertolt Brecht, e *O interrogatório* (1965), de Peter Weiss, porém deslocadas de sua ordenação original para serem, no filme, contrapontos ou sínteses de situações que não podiam ser registradas de outra forma. Esses desvios expressivos criam uma contundência maior em relação ao que poderia ser dito sobre o tema, devido à qualidade das interpretações dos atores, acentuadas na movimentação constante da câmera, ao se escolherem ângulos inusitados para as intervenções. Prevalece, em consequência, certo jogo de cortes sempre descontínuos, e projeta-se a textura, facilitada pela entonação, pela ênfase

dada às palavras vocalizadas pelos bons atores. Assim, deixa-se de lado qualquer identificação naturalista. Exemplifica-se, por outro lado, a figura do teatro épico mais cara a Walter Benjamin, que é a interrupção da ação ou da linearidade de uma lógica imposta, no caso a mais abstrata, dada pelas encenações recorrentes de correção política e, em seguida, pelo recorte das montagens teatrais, criando “os gestos”. Os gestos são de fato pequenos enquadramentos; no filme, equivalem aos cortes, que múltiplos dinamizam a narração em saltos, retardando ou acelerando, decompondo ou aglutinando a exposição do tema. Resulta daí outra conseqüência importante: a montagem de indícios dos acontecimentos, somados às interpretações dos atores, que ampliam os significados possíveis e extrapolam aquela realidade localizada, e que seria inicialmente documentada.

Em um segundo momento, mesmo com certa relutância, e depois, com toda a tenacidade que lhe é característica, Sérgio Muniz decide “ousar reeditar o filme a partir do que tinha em mãos, uma cópia VHS transformada em DVD” para a exibição, mais de 30 anos depois. (O diretor seguiu um caminho reflexivo, cheio de dúvidas, desde o resgate do baú de memórias de uma fita VHS, única cópia dos originais em 16mm, depositados no ICAIC, Cuba, e encontrados deteriorados). Permanece ainda mais, em um lugar deslocado, disjuntor das tendências políticas atuais, a presença de uma voz não domesticada – não aculturada. E ao situar o filme neste entremeio de temporalidades, ele o faz de tal maneira que se pode sempre interrogar como é que todos não se submetem, hoje, igualmente, aos processos disciplinares, ou o por que as razões de todos não se rebelarem, ontem.

Por outro lado, existem imagens prontas, em circulação nas temporalidades experimentadas pelos espectadores. Visões há para alguns jovens, hoje, de um passado mais homogêneo de rebelião, de heroísmo e de luta constante, em oposição a um presente de submissão ao envolvimento tranqüilo, aquietado, da sociedade confortável, perenemente flutuando, à deriva, como uma balsa em um mar escuro e profundo de contradições.

O que antes era concebido como repressão, tortura, alienação, realidade brasileira, crueldade, retorna transmutado em visões de uma sociedade moderna – quase primeiro mundo – materialmente bem resolvida, mas com “algumas mazelas”, as dificuldades que impedem a continuidade da satisfação. Assim como outra é a pauta auto-explicativa dos que foram jovens nos anos 1960, pensada como uma época de impulsos românticos pueris, contrabalançada por convicções realistas comprometidas com o poder. Fica evidente que assisto ao filme com o contraponto das peripécias dos jovens de ontem, envolvidos no mando das instituições socioculturais: governo, mídia e universidade. Porém entendo que, também na atualidade, as manchetes podem ser lidas em outros enquadramentos possíveis, permitindo saltos em direções diversas. (Entretanto, a dicotomia entre um antes e um depois não é sempre conduzida de maneira mais produtiva pela idéia de superação).

Está bem claro, por outro lado, que a virtualidade do texto fílmico é a propriedade do seu caráter fluente, fluxo vivo, em sua condição de trazer à presença inumeráveis associações produzidas pelos enquadramentos descontínuos. Ao mesmo tempo, representações sobre o “mundo”, que nada mais são do que construções fixadas pela intencionalidade do realizador, e que permitem ao espectador, de imediato, reativar atos cognitivos fundamentais, como a percepção ou, em conseqüência, através de atos de reposição, passar a compreensão e a construção de respostas – inclusive, produzindo construções de outras encenações.

Cortes, ênfase e um personagem brechtiano

O filme não apresenta fortes marcas de início, e começa abruptamente. A música – que acompanha a leitura da cartela (uma canção do movimento tropicalista, de Gilberto Gil, na voz de Gal Costa), e na qual se ouve: “bulufas, não tem mais jeito” muitas vezes, declina e emudece. Depois, um silêncio, e surge o título: *Você também pode dar um presunto legal*, que rasga a tela. E, imediatamente, outra música, que foi o hino quase oficial daquele período, conhecido como o milagre brasileiro, entoando os seus tons otimistas: “As praias do Brasil ensolaradas... eu te amo meu Brasil, eu te amo”. Ao mesmo tempo, lê-se um recorte de jornal, em que uma técnica de animação destaca frases e facilita a compreensão: “acabaram na manhã de terça-feira com a vida de Roncador, um bandido carioca que...”. A música ufanista e de tons gloriosos provoca um contraponto e, por oposição, sublinha a banalização da morte do homem comum. Realça com seu sentimentalismo primário a crueldade e o desapego à vida humana pela ação organizada e altamente celebrada, na imprensa da época, dos denominados “homens de ouro”. Do Esquadrão da Morte, ou da rotina de extermínio dos marginais e dos indesejáveis, chegam muitos elementos. Ensaio geral é a tese do filme, que o realizador desenvolve uma preparação da competência deste mesmo “grupo de elite” que será, em seguida, desviada para ser aplicada no desbaratamento da resistência política. Pode-se também aferir no texto fílmico a construção da cultura do medo e a dosagem da censura da época. Considera-se o que se mostra e o que se esconde numa situação de governo de exceção, através dos deslocamentos do que é visível e invisível na tela, em uma alternância dos recortes das informações e das ações narradas.

Do título do filme ao uso das músicas contrastantes com a violência contida nas fotos e nos textos, transparece uma ironia, um quase deboche. Memória e experiência se cruzam e se relacionam com as imagens, com as colagens dos textos escritos e encenações teatrais, e a voz do locutor – um narrador, não muito constante, que expõe dados mais objetivos. Condição para o estado permanente de deslizamento e ressignificação que perdura nos 40 minutos do filme. A todo momento cria-se o estranhamento que altera as condições de entendimento do espectador – e desper-

ta-lhe a “consciência viva, incessante e produtiva” prevista no teatro épico (*O que é teatro épico? Um estudo sobre Brecht*. In: Benjamin, 1987: 81)

Lê-se, vê-se e ouve-se, ao mesmo tempo, pedaços de informações que se superpõem, são percebidos como os estilhaços de uma lógica de dominação. Em si, elementos de irracionalidade superpostos, e têm um efeito de colagem, entrelaçamento de muitos significados, e provocam também um efeito de mistura e de relativa opacidade. Não se pode ler bem tudo, nem se ouve satisfatoriamente de forma naturalista. Em primeiro lugar, as evidências construídas são desmontadas, quebra-se o ilusionismo no sentido da grande encenação (a ideologia) e são produzidos muitos fragmentos. Em segundo lugar, organiza-se o compromisso com o deslocamento do espectador, que se situa, alternadamente, dentro da situação ou fora dela, compreendendo ou se surpreendendo. Ness sentido, o esforço do espectador é muito intenso, permanecendo desperto durante toda a visualização do filme.

O teatro épico é gestual, e sendo o gesto seu constitutivo, escreve Walter Benjamin, deve ser usado de forma eloqüente. Pouco tem a ver com o sentido tradicional do texto literário ou do drama ilusionista. Prende-se muito mais às qualidades próprias de desconstrução do cinema: a descontinuidade, a alternância de planos, a valorização do insólito, o recorte do gesto humano e a propriedade que permite a experiência do inconsciente ótico – destacar em frações de segundo a precisão em que se dá o gesto. O filme reescreve de maneira inovadora estes elementos, desmascarando a duplicidade e a ambigüidade das encenações institucionais e, ao mesmo tempo, evitando fazê-lo de maneira rala e sem propósito. Ao isolar o gesto, particularmente, se relaciona bem com as apreciações encontradas no trecho de Walter Benjamin:

Em face das assertivas e declarações fraudulentas dos indivíduos, por um lado, e das ambigüidades e falta de transparência de suas ações, por outro, o gesto tem duas vantagens. Em primeiro lugar, ele é relativamente pouco falsificável, e o é tanto menos quanto mais inconspícuo e habitual for este gesto. Em segundo lugar, em contraste com as ações e iniciativas dos indivíduos, o gesto tem um começo determinável e um fim determinável. Esse caráter fechado, circunscrevendo numa moldura rigorosa cada um dos elementos de uma atitude que não obstante, como um todo, está escrita num fluxo vivo, constitui um dos fenômenos dialéticos mais fundamentais do gesto. (Benjamin, 1987: 80)

Criar pausas, disjunções e silêncios em relação ao ufanismo destilado na época, por motivação de denúncia, pode ser também um recurso poético e, vale dizer, assim foi usado no filme, ainda que naquele momento da sua realização fosse mais importante desmistificar uma encenação urdida pela ditadura e mostrar a todos um personagem com características brechtianas. No caso, o odioso delegado Sérgio Paranhos Fleury, travestido de homem correto e de herói nacional.

Em *voz over*, ouve-se no filme: em novembro de 1969, em São Paulo, depois da morte de um policial, em seu enterro, outros policiais fizeram uma encenação de força, atirando para cima e jurando matar 20 marginais por cada um deles morto. Recorta então fotos e notícias sobre o Esquadrão da Morte, a Scuderie Le Cocq, sobre Fleury e as suas maneiras de agir. Em seguida um ator, como um personagem da peça *O interrogatório*, diz: “...cada um sabia, ... quem estava no serviço de transporte...”. Arturo Ui, mais tarde retruca: “...quem não está comigo, está contra mim”, ou “para garantir a paz ... encomendei armamentos... todos receberão a nossa proteção”, e o personagem Fleury (interpretado por Lafayette Galvão) afirma: “estou sendo perseguido pelas forças da subversão” ... “temos coisas mais importantes para fazer do que ficar respondendo acusações”. Muitas outras falas e canções são ouvidas, e o espectador já foi convidado a conhecer melhor o cemitério do Caju (no Rio de Janeiro) e em outra intervenção da música popular, sublinhou-se um “sensacional” na finalização do plano que descreve o fuzilamento do bandido Roncador. A inteligência do espectador constrói para si uma teia semântica com elementos móveis e distintos. Em contrapartida, uma maneira atual de classificar o filme e neutralizá-lo é dizer que foi feito com o estilo do Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE.

Com este tratamento, distinguem-se mais os cortes e ampliam-se os significados. Parece-me que a imagem mais grotesca e mais difícil de suportar acaba sendo a foto carnavalesca do delegado Fleury, vestido de mulher. O instantâneo informal sofre uma radical transformação em razão da manipulação da câmera sobre o corpo fotografado. Ao interromper a pose, no processo de decupagem, estabelecendo a simulação do movimento, se obtém um maior número de gestos. O que seria tão comum e inocente na festa popular, a permissão da inversão simulada de sexo, ganha outros significados. A produção do movimento remete diretamente a um lugar semântico onde os traços de machismo, de cordialidade e de crueldade coincidem. No preto e branco, também o sorriso e os olhos que percebemos verdes – “olhos da cobra verde” como os do Coronel Moreira César – se mesclam à androginia perversa.

Colagem, mediações e fragmentos

As informações e imagens contidas no filme são recolhidas de jornais, revistas, da televisão e das gravações especiais das duas peças em cartaz, em São Paulo, todas elas versando sobre conteúdo altamente encenado pelo cinema: o totalitarismo nazista. Só que em *A resistível ascensão de Arturo Ui*, a encenação do arbítrio se faz duplamente mediada, pois a ação da peça se passa em Chicago, e dialoga com o cinema de gênero (o filme de gangster).

Neste aspecto, são produzidos outros movimentos no filme, também marcas do teatro épico: a alternância dos pólos contrastantes da grande história e das pequenas narrativas; os pontos de vista de classes sociais em oposição; a apresentação das várias

facetas de uma verdade declarada; e o tratamento do tema, em meio a outras situações contraditórias. Construir o tema por antinomias, criar pequenos paradoxos, surpreender e fazer o espectador esforçar-se para compreender, eis outras presenças fundamentais na montagem de *Você também pode dar um presunto legal*. Por outro lado, o uso de palavras, frases, textos escritos alternando com imagens – que remontaria ao teatro chinês, e que foi usado no teatro épico com o sentido de controlar e dosar o excesso de dramatização e de sensacionalismo – confere ao filme maior contundência.

Ao mesmo tempo, trata-se de um procedimento econômico, uma maneira de resistir às dificuldades da realização e, de outro lado, uma escolha estética profícua. Sérgio Muniz explica na sua interpelação escrita: por razões óbvias, o filme não podia construir-se de outra maneira. Estava fora de cogitação entrevistar os personagens envolvidos, e muito menos usar câmera de observação. Suas experimentações são de ordem poética, rupturas destruidoras dos princípios da montagem cinematográfica dita clássica. Os artifícios dramáticos e as improvisações com as trucagens são controlados por uma convivência muito íntima com a câmera, advinda da já longa experiência com a realização de outros filmes – alguns deles realizados no conjunto da Caravana Farkas (entre 1964 e 1980) – e de prática anterior na Publicidade.

O pressuposto de *Você também pode dar um presunto legal* se sustentar sobre as considerações do teatro épico, não me parece, entretanto, que na atualidade seja menos significativo. Do meu ponto de vista, são questões que estão presentes, diretamente ou não, quando se procura usar a construção do filme como meio expressivo. Mesmo Jean-Luc Godard “que operou na linguagem cinematográfica uma revolução só comparável à de Eisenstein”, nas palavras de Jean-Claude Bernardet, entre outros cineastas, sempre se valeu de prática semelhante, reconhecendo o cinema como testemunha do século, agindo como um destruidor do lugar comum e das convenções estabelecidas. Acredito que seus filmes são também, aqui, uma outra influência, já que sempre foram cheios de citações e mediações de textos escritos, pintura e teatro construindo o gesto, a interpelação e o estranhamento.

Imagens chamuscadas

O filme verdadeiramente se organiza com a montagem de um material “clipado”, cenas das peças filmadas fora do contexto e com alguns poucos planos da cidade de São Paulo, gravados para o filme – em geral, na superfície, mais inocentes do conteúdo de crueldade, e produtores, ainda no momento presente, de muita nostalgia. São observações dos bastidores – o que acontecia ao fundo daquela encenação organizada pelo aparelho de repressão. Entretanto, a população urbana não é percebida, hoje, nem tão numerosa, nem tão problemática. Mesmo assim, o que se vê na tela não é isento de traumatismo com o olhar da câmera que passeia pela metrópole: a cidade vazia apresenta-se como lugar do crime, ou como o retrato

da pessoa amada morta. As tomadas documentais, particularmente, têm função de designação demonstrativa, dêictica, procuram dizer: neste lugar, estávamos aqui. São movimentos de câmera que estabelecem uma contextualização espacial, criam um ritmo diferenciado, junto aos cortes das informações mais estruturadas.

A imagem do Minhocão, quase vazio, a via de acesso de construção contemporânea à realização do filme, é a mais reveladora. Na época, a obra urbana mais moderna de São Paulo interferiu e reorganizou aquele espaço onde ainda perambulavam os estudantes e os intelectuais paulistas, – o coro grego daqueles acontecimentos. Será preenchida de muitos elementos de memória. O enquadramento espacial que se delineia a partir daí aproxima a existência de pontos no imaginário: no afeto, a Maria Antônia, as livrarias Duas Cidades e a Francesa, a Boca do Lixo e o Cinema Marginal; e no desafeto, o Mackenzie e a sede da TFP (o movimento Tradição, Família e Propriedade). Estão esses marcos ali próximos, nos contornos e na fronteira. Sem falar em outros muitos lugares que preenchem essa carta urbana: as ruas onde moravam, com aluguéis mais convenientes, os estudantes e intelectuais, os teatros, os restaurantes e os barzinhos.

São as reapropriações do espaço pelo espectador, ao deflagrar imagens que não estão no filme, os lugares onde a morte e os impulsos juvenis passaram de mãos dadas. São estas as visões dos tanques ocupando as ruas do centro da cidade, as patrulhas policiais irrompendo nos lugares públicos – os jovens à parede e as identificações-relâmpagos; as prisões e os desaparecimentos. Ali, na Consolação, próximo da Amaral Gurgel, em frente à Lanchonete Pink, percebem-se os estilhaços de carne humana, minúsculos, não recolhidos no dia seguinte, pela manhã, à explosão de uma bomba na madrugada...

Como também leio em Walter Benjamin em *a Pequena história da fotografia*, nestas tomadas da cidade o espectador encontra, principalmente, a presença da “pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem”, na qual entrevê “o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloqüência que podemos descobri-lo, olhando para trás” (Benjamin, 1987: 94).

Assim, o caráter indicial da fotografia fala por si mesmo e busca com o espectador interagir, estando presente de muitas outras maneiras. No filme, destaco ainda duas outras imagens: uma foto de Marighela morto, quase imperceptível pelo surgimento rápido na montagem – a presença é tão sutil que dificulta o reconhecimento. Mas traz em presença a tristeza enorme compartilhada com muitos no dia da sua morte, como se já fosse sabido, naquele momento, o futuro. E um trecho conseguido da televisão – a condecoração de Fleury pela Marinha Brasileira por relevantes serviços prestados. A imagem que teria sido fornecida por Vladimir Herzog, da Televisão Cultura, de maneira não oficial. Esta cena não causa tanto assombro por testemunhar o reconhecimento oficial de Fleury (hoje, sabe-se muito

mais sobre as atividades dele e da Marinha Brasileira no período), até certo ponto perde seu caráter de evidência ou de prova detetivesca, mas bate forte através do olhar de admiração de um jovem rapaz em roupas civis – um tipo primeiro-galã do drama clássico – que interrompe a ação e registra para a câmera sua cumplicidade e aprovação. O olhar tem o valor do gesto e demonstra as condições sociais que estarão guardadas, como uma semente, para germinar.

Na interpelação ao espectador para visualizar o filme, por duas vezes Sérgio Muniz parece cometer um ato falho ou gerar uma figura antitética: constrói a imagem de “meu baú de águas passadas”. Terá plausibilidade guardar águas em um baú? Ou condensaria ele assim imagens? “Baú de memórias”, “muita água passada em baixo da ponte”, “águas passadas não movem moinhos”. Memória e reconstrução mnemônica da experiência, para isto os filmes são feitos. As águas passadas em baixo da ponte, muita vida acumulada, e ainda convicção? Sérgio Muniz, fisicamente, está mais para Sancho Pança do que para D. Quixote, mas dos dois ele guarda traços: de um, os pés no chão, uma integridade resistente e uma continuidade camponesa; do outro, os sonhos sempre sonhados e a permanente luta contra os moinhos. Seu filme, posso dizer, independentemente de todos os anos decorridos, provoca o espectador e traz ventos – forças do desejo – soprados em regiões fantasmagóricas, que modificam, mesmo que por um instante, as encenações atuais.

Angeluccia Bernardes Habert é professora da PUC-Rio.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERNARDET, Jean Claude. *A subjetividade e as imagens alheias: resignificação*. In: BARTUCCI, Giovanna (org.) *Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano – Artes de fazer*. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.

SIMIS, Anita (org.). *Cinema e televisão durante a ditadura militar: depoimentos e reflexões*. Araraquara: Cultura Acadêmica/UNESP, 2005.

Resumo

Este artigo discute a importância, hoje, do filme de Sérgio Muniz, *Você também pode dar um presunto legal* (1971-73), realizado durante o período da ditadura, no governo Médici, e só recentemente exibido em público (2006). Observa a influência do teatro épico organizando as escolhas estéticas dessa reflexão sobre o Esquadrão da Morte associado à violenta repressão política. E enfatiza o uso de trechos teatrais, dramatização, notícias publicadas na mídia e canções, na realização dessa peça de resistência política.

Palavras-chave

Cinema brasileiro; ditadura militar; teatro épico; resistência política.

Abstract

The film *Você também pode dar um presunto legal* (1971-73) was produced during the Brazilian military dictatorship regime and only recently (2006) released for public showing by director Sérgio Muniz. It deals with the emergence of the *Esquadrão da Morte* (the Death Squad) associated with the violent political repression. Aspects of Bertolt Brecht epic theater fundamentals are identified as the source of the director aesthetic choices to depict an active political resistance through enactment, news clips, songs and images making this important film much more than a historical witness.

Key-words

Brazilian cinema; military dictatorship; epic theater; political resistance.