

CENAS DE TORTURA, CINEMA BRASILEIRO: DOCUMENTOS DE VERDADE

Flavio Ciffoni¹

RESUMO: Esta comunicação oferece um primeiro estudo da representação dos crimes da ditadura no cinema brasileiro sob a ótica do Direito. No compito geral, a pesquisa final pretende refletir sobre crimes que ferem os direitos posteriormente garantidos pela Constituição de 1988. Esta proposta será realizada a partir da seleção prévia de um *corpus* de 50 filmes sobre a ditadura brasileira (1964 - 1985). A metodologia escolhida é a análise de cenas (descrição e interpretação) que representam uma violação de Direitos e abuso por parte do Governo Militar sob a perspectiva da Constituição brasileira (FICO, 2004), também, a partir da contribuição de Xavier (2012), quanto ao pensamento cinematográfico e sobre o documentário nacional (LINS; MESQUITA, 2008). Este recorte investigado analisa brevemente algumas das cenas de tortura apresentadas nesta filmografia sobre a ditadura, em especial, nos seguintes filmes: O que é isso companheiro (1997) e Lamarca (1994).

PALAVRAS-CHAVE: ditadura brasileira, documentário, tortura

Dos porões da ditadura até a multiplicação das práticas de tortura

Os relatos sobre os crimes da ditadura militar no Brasil durante muito tempo ficaram restritos aos círculos familiares das vítimas. A intensa repressão política do período evitou que grande parte da sociedade brasileira tomasse conhecimento das violações aos direitos humanos, negou a construção de uma memória coletiva e, muitas vezes, impediu uma reflexão no âmbito do direito sobre esse tema. Durante as comemorações que aconteceram a cada aniversário do golpe de 1964, segundo Fico (2004, p. 30, grifo do autor), nos eventos que marcaram a data, sobre os quarenta anos e, recentemente, com os cinquenta anos, muitos juízos têm sido revistos:

Ao mesmo tempo, clichês sobre o golpe de 64, os militares e o regime também vão sendo abandonados, como a ideia de que só após 1968 houve tortura e o assassinato político, a impressão de que as diversas instâncias da repressão formavam um todo homogêneo e articulado, a classificação simplista dos militares em “duros” ou “moderados” etc.

¹ Bacharel em Direito, aluno do mestrado do programa de pós-graduação em Comunicação e Linguagem da Universidade Tuiuti do Paraná - UTP. email: flaviociffoni@gmail.com

O mesmo historiador resgata dois importantes gêneros sobre a abordagem histórica da ditadura militar: uma análise teorizada principalmente por cientistas políticos e sociólogos e, uma segunda etapa de estudos de base memorialística, desenvolvida a partir da distensão política no governo de Geisel (FICO, 2004, p. 31).

Essa última etapa de pesquisa foi apontada pelo autor como uma lista extensa de conflitos, embora baseada em depoimentos e biografias, também oportunizou uma primeira narrativa histórica sobre o período. Em uma prospecção sobre o desenvolvimento dos estudos históricos que tratam da ditadura militar, Fico (2004) defende o impacto da abertura dos arquivos de documentos produzidos pelos governos desse período, também ressalta as possíveis abordagens típicas da corrente da nova história: memórias, práticas culturais ou o recurso a fontes não convencionais, charge, música, teatro, literatura e TV.

Nesse panorama, este trabalho de mestrado em andamento dedica-se a refletir sobre a representação das cenas de tortura no cinema brasileiro, a partir da seleção prévia de um *corpus* de 50 filmes, com a intenção de discutir esses crimes no âmbito da violação de direitos humanos, tratando das descrições encontradas em relatos de presos políticos e comparadas às encenações fílmicas.

Neste artigo apresenta-se sinteticamente a caracterização jurídico-formal dos crimes praticados pelos agentes da repressão no Brasil. No País, o regime da ditadura militar que perdura de 1964 a 1985, dividiu-se em três períodos: Golpe de Estado (abril de 1964), Ato Institucional nº. 5 (AI 5 - dezembro de 1968) ou anos de chumbo e o governo do General Ernesto Geisel (1974 - 1979), cuja linha dura e influência se prolongaram até 1985 (GASPARI, 2002b).

Entre as medidas tomadas por Geisel durante seu mandato, destacam-se, primeiramente, seu interesse manifesto a favor da distensão do regime e, a segunda, resumida pela substituição do ministro Frota por Bethlem que contribuiu para romper o curso da ditadura, conforme a descrição de Gaspari (2002b, p. 27, grifo do autor): “A segunda era necessária para estabelecer a ordem nos quartéis e prosseguir seu projeto de

‘lenta, gradativa e segura distensão’, anunciado cinco meses depois de ele tomar posse, em 1974.”

Durante o mandato de Geisel, o Ato Institucional n.º 5, em vigor desde 1968, foi extinto e a ditadura vai chegar ao fim, conforme o mesmo autor: “Antes, acabara com a censura à imprensa e com a tortura de presos políticos, pilares do regime desde 1968.” (GASPARI, 2002b, p. 36).

Ao longo do curso da ditadura no Brasil, desde sua instalação em 1964, sucederam-se períodos de alternância entre controle total e abertura das questões políticas, mas a medida desse regime pode ser obtida pelas práticas de tortura cometidas pelo Estado, conforme análise de Gaspari (2002b). Depois do golpe em 1964, a prática da tortura se alastra como parte do interrogatório realizado pelos militares nos quartéis e, também, usada como meio para obter informações nos inquéritos², combater a corrupção e a subversão. Assim, resume-se o crescimento dessas práticas durante o regime da ditadura:

A violência política percorreu um ciclo no regime brasileiro. Introduziu palavras no léxico cotidiano, tais como cassar, eufemismos no vocabulário político, como a expressão “maus-tratos”, para designar pura e simplesmente a tortura; siglas no direito constitucional, como AI, abreviatura dos dezessete atos institucionais baixados na desordem legiferante nascida com a noção segundo a qual “a Revolução legitima a si própria”, proclamada no preâmbulo do AI-1. (GASPARI, 2002b, p. 143, grifo do autor)

Nos depoimentos coletados, contendo denúncias sobre tortura, cometidas entre os anos de 1964 e 1975, registram-se vários tipos, modos e instrumentos de tortura, dentre os citados pelos presos ou depoentes, destacam-se: sofrer ameaças para confessar, constrangimento, preso incomunicável, coação, violências por parte de autoridades policiais, pressão psicológica, restrição de alimentos, preso em cela solitária, interrogatório por longos períodos, xingamentos, sofrer confisco de bens e preso por posse de material considerado subversivo, espancamento, ficar despido,

² “Cada inquérito era presidido por um oficial, a quem se dava autonomia de autoridade policial.” (GASPARI, 2002b, p. 137).

espancamento, pontapés, limitação de movimentos por algemas e cordas, vendas nos olhos e outras modalidades de tortura³ como “telefone”, “pau-de-arara” e choques elétricos (ARNS, 1985a; 1985b).

³ Em relação às modalidades de tortura, a denominação “telefone” foi descrita como: “Que essa modalidade repetiu-se durante o espancamento a que o interrogando foi submetido na posição de pé com as mãos algemadas para trás, consistindo esse espancamento em murros no estômago, no fígado, no pomo de Adão e pontapés nos testículos.” (ARNS, 1985b, p. 11). A tortura denominada de “pau-de-arara” constava de uma estrutura metálica, desmontável, constituída de dois triângulos de tubo galvanizado, com duas meias-luas soldadas em um dos vértices, nos quais eram apoiados e que, por sua vez, a barra era inserida sob os joelhos e entre as mãos do prisioneiro. As mãos eram amarradas e levadas até os joelhos. A estrutura ficava a 20 ou 30 cm do chão, deixando o corpo do torturado suspenso. Esse método era usado também com eletrochoques, palmatória e afogamentos. (ARNS, 1985b, p. 34)

O desaparecimento da ditadura, baseado na lógica perversa de negação, segundo Teles e Safatle (2010, p. 10), exigirá que cada vez mais pesquisas e análises, das suas especificidades, sejam realizadas: “Neste sentido, podemos dizer com toda a segurança: a ditadura brasileira foi a ditadura mais violenta que o ciclo negro latino-americano conheceu.”

A tortura em prisões brasileiras cresceu, depois do fim da ditadura, quando comparada aos casos acontecidos na América Latina, já que no país, muitos torturadores ainda não foram julgados, muitas vítimas não foram reconhecidas e nem indenizadas e outros comportamentos que ocultam o peso desse regime são repetidamente exibidos pelo Estado:

O que nos deixa com uma pergunta que não quer calar: diante de uma situação sociopolítica, como a nossa situação atual, em que campanhas eleitorais são feitas sempre com fundos ilegais; em que a Constituição federal, desde a sua aprovação, foi objeto de um reformismo infinito (mais de sessenta emendas constitucionais, sem contar artigos que, passados vinte anos, ainda não vigoram por falta de lei complementar) - como se fosse questão de flexibilizar a aplicação da lei constitucional de acordo com a conveniência - ; em que banqueiros corruptos têm reconhecidas “facilidades” nos tribunais; em que nem sempre é evidente distinguir policiais de bandidos, quem pode falar hoje com toda a segurança que este modo de conjugar lei e anomia próprio à ditadura militar realmente passou? (TELES; SAFATLE, 2010, p. 11, grifo do autor)

Essa preocupação vem acometendo mais pesquisadores que vão tratar dos estilhaços do regime, recompor essa histórias a partir dos fragmentos, sejam eles encontrados nos relatos, nos depoimentos sobre as práticas de tortura e, também, nas linguagens expressivas artísticas, no caso dos gêneros do cinema documental e ficcional brasileiro que, também, vão expor essas feridas.

Cinema brasileiro: documentos de verdade

A produção de cinema brasileiro durante as últimas décadas do século XIX, para Kehl, foi bastante expressiva e contundente ao abordar as formas de resistência à ditadura, com mostras de cenas violentas de tortura e de assassinatos, envolvendo participantes em uma disputa desigual e, em sua análise, destaca exemplarmente dois títulos:

No cinema, a década de 1980 viu surgirem os filmes de crítica ao período militar, como o corajoso *Pra Frente, Brasil* (Roberto Farias, 1982), ou a atualização cinematográfica da peça de Guarnieri, *Eles não usam Black-tie* (Leon Hirszman, 1981), período concluído com o assassinato do operário Santos Dias em São Paulo. (2010, p. 127, grifo do autor)

Xavier (2001, p. 45) alega que o dado típico dos anos de 1990 foi a diversidade, já que com o apoio do mecenato e uma política de produção, o audiovisual brasileiro conquistou mais mercado e se aproximou da programação televisiva, que vai servir de referência para alguns cineastas, como Sérgio Resende e, para outros, foi alvo de críticas: “O cinema da década exibiu sua diferença, mas não esteve preocupado em proclamar rupturas.”

Nesse período, a ausência de movimentos estéticos aglutinadores pode ser considerada uma característica dessa produção, no entanto, essa diversidade não vai privilegiar um cinema de autor devido à predominância de trabalhos em parcerias, para Xavier (2001, p. 57):

De um lado, tivemos a consolidação da hegemonia da indústria cultural - à frente, a expansão da TV - e, de outro, o mecanismo compensatório dos ajustes do aparelho de Estado para implementar políticas culturais nas áreas prejudicadas por tal hegemonia.

Ainda, como escreve Xavier, concorda-se que “a força do cinema vem do que ele inventa a partir da hipótese indicial e seus problemas, notadamente quando traz à tona o processo de produção da imagem” (2004, p. 75), assim, encontramos hoje diante de novos modos de interlocução entre o documentário e a ficção.

Em relação ao formato das produções desse período, ressaltam-se a retomada do cinema brasileiro⁴, maior variedade de interações entre filme e questões sociais e, de um modo geral, um investimento na pluralidade e diálogo com o movimento geral da sociedade, com forte presença da ditadura. Os filmes como *O que é isso companheiro* (Bruno Barreto, 1997) e *Lamarca* (Sergio Rezende, 1994), tratam das ações armadas de grupos guerrilheiros e foram sucesso de público. Esses filmes provocaram intensos debates acerca dos roteiros adaptados a partir de fatos históricos e, também, pelo uso de uma narrativa semelhante ao cinema americano de ação.

Caixeta e Guimarães (2008) defendem que a análise do filme documentário seja realizada a partir de uma rede de relações: “Tal como uma sociedade, uma manifestação cultural, um evento histórico, um pensamento científico, um mito, o documentário só pode ser apreendido numa análise de sua rede (no sentido dado por Bruno Latour) que é ao mesmo tempo técnica, sociopolítica e discursiva.” (2008, p. 38)

Nesse contexto de produção, Ramos considera que, as ficções históricas, tais como os filmes *O que é isso companheiro?* (Bruno Barreto, 1997) e *Lamarca* (Sergio Rezende, 1994) não são documentários: “são narrativas que, num debate em que impere o bom senso, dificilmente seriam consideradas documentários” (2008, p. 51-52).

O conceito de docudrama, para o mesmo autor, permite diferenciar essas produções do gênero documentário, já que se aborda um fato histórico trabalhado na substância da sua trama:

O docudrama toma a realidade histórica enquanto matéria básica e a retorce para que caiba dentro da estrutura narrativa, conforme delineada pelo classicismo hollywoodiano. Terá que criar personagens secundários, adaptar personalidades para torná-las verossímeis, distorcer ações para configurar reviravoltas marcadas, acentuar conflitos para proporcionar reconhecimentos catárticos, etc. (RAMOS, 2008, p. 53).

⁴ Cinema de retomada conforme defende Nagib, ao considerar uma produção brasileira de filmes que surge em meados dos anos de 1990, com a abertura democrática e um novo projeto político para o País. NAGIB, Lúcia. O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. Rio de Janeiro: Editora 34, 2002.

3

SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA
VI SEMANA ACADÊMICA DE CINEMA

2014

UNESPAR/FAP - Curitiba/PR
ISSN 2317-8930

O filme *O que é isso companheiro?* foi realizado a partir de um livro biográfico e homônimo de Fernando Gabeira publicado no final dos anos 1970. A narrativa do filme tem como fonte o relato produzido pelo autor do livro, dos acontecimentos políticos de 1969 e, também, tem foco no sequestro do embaixador estadunidense Charles Elbrick. O fato histórico é o sequestro do embaixador e a escrita de Gabeira é pessoal, mas o diretor Bruno Barreto vai combinar tais elementos para criar o roteiro, a trama e as personagens, na forma de uma narrativa clássica.

Esse filme gerou, na época do seu lançamento, intenso debate sobre a possibilidade de reunir ficção e realidade, até por abrandar as atrocidades cometidas pelos militares e, conforme depoimento do seu diretor, não pode ser considerado um documentário, pois seria uma interpretação ficcional da realidade (ADUSP, 1997).

O roteiro do filme *O que é isso companheiro?* que trabalha com a narrativa do livro de Gabeira, se comparado a outras fontes históricas, depoimentos dos militantes, entrevistas ou documentos, foi bastante criticado por fornecer uma visão leniente dos crimes da ditadura: “São críticas pertinentes que incidem sobre a qualidade da ‘torção’ do fato histórico (sequestro do embaixador) que aconteceu (ninguém há de negar o fato do sequestro), mas que está aberto a interpretações.” (RAMOS, 2008, p. 54, grifo do autor)

Almada (1997) critica a mistura da ficção com a realidade, desde a abertura com imagens em preto e branco, mais alguns registros documentais do período para significar os anos 1960 e, com a narrativa dramática, as personagens caricatas e sem profundidade. Essas condições surgiram em muitas análises contrapostas às justificativas do cineasta para a realização desse filme: para aquele jovem que não viveu esse período da História do Brasil ou, simplesmente, para contar como ocorreu sequestro do embaixador americano.

Nos dias de hoje, essas condições de entendimento já surgem transformadas, as autoras Lins e Mesquita defendem que, na condição contemporânea do mundo-espetáculo, o documentário contemplaria ficções de forte efeito ou apelo documental.

O que não quer dizer que a imagem não valha nada: ela pode mentir, falsificar, simulando a verdade, mas pode também ser associada a outras imagens e outros sons para fabricar experiências inéditas, complexificar nossa apreensão do mundo, abrir nossa percepção para outros modos de ver e saber. (2008, p. 82)

O filme *Lamarca* foi baseado no livro *Lamarca: o capitão da guerrilha*, de Emiliano José e Oldack Miranda, escrito em 1980. A pesquisa realizada pelos autores foi baseada em depoimentos, relatórios militares e reportagens de jornais⁵ da época.

As narrativas cinematográficas que compreendem as cenas de tortura se aproximam das descrições dessas práticas encontradas em relatos e depoimentos de ex-militantes presos e torturados durante o regime da ditadura. Os militares usavam diversos métodos de tortura para obter informações e confissões dos prisioneiros (ARNS, 1985a; 1985b).



⁵ Os jornais da época *Pasquim*, *Em Tempo* e *Coorjornal*, além de relatórios do Exército.



Figura 1: 19' Jairo é preso e o Delegado exige que ele tire a roupa o ameaçando, perguntando sobre o Lamarca (Paulista). Choques são utilizados para ameaçar o preso

A personagem Jairo, companheiro de Lamarca, é preso e durante uma sessão de interrogatório, é obrigado a despir-se, ameaçado, com jatos d'água, gritos e murros. Depois, Jairo é amarrado numa barra de ferro com algemas nas mãos, puxadas por um sistema de roldanas. O prisioneiro é submetido a choques elétricos durante várias horas, perde a noção de tempo e desmaia.

O choque elétrico era uma prática de tortura que usava uma descarga elétrica transmitida por fios amarrados nas partes do corpo do prisioneiro: cabeça, pés, nos membros superiores e inferiores, órgãos genitais da vítima. O jato d'água era usado para intensificar os choques elétricos.





Figura 2: 81' Militares interceptam as cartas e torturam Kid. Delegado Flores pressiona Kid para obter informações sobre a localização de Lamarca

Outro tipo de tortura aplicada pelos militares é a tortura psicológica, com vários métodos, tais como o interrogatório violento. O prisioneiro é submetido a ao interrogatório com abuso de poder e violência. Nesta cena, o personagem Kid é interrogado por dois militares e obrigado a responder sobre o paradeiro de Lamarca. O Delegado Flores aponta um revolver contra a cabeça do preso e puxa o gatilho. A arma não dispara, é um sinal de roleta russa.





Figura 3: 1:34 o personagem Paulo (codinome de Fernando Gabeira, representado por Paulo Cardoso) é preso no “pau-de-arara”

A única cena de tortura explícita aparece no final do filme *O que é isso companheiro?* e mostra o personagem Paulo (ator Paulo Cardoso) amarrado no “pau-de-arara” ou “cambão” (RELATÓRIO AZUL, 1997). Essa prática de tortura usava uma barra de ferro entre os joelhos do preso. O prisioneiro era obrigado a permanecer abraçado aos joelhos, com os pés e as mãos amarradas, enquanto, ficava dependurado. A posição era um suplício, de dor e imobilidade, causava a morte aos que eram submetidos à prática por longos períodos.

As descrições das práticas de tortura foram coletadas em depoimentos de presos em processos, variavam entre coações morais e psicológicas, coações físicas (violências sexuais, torturas com instrumentos, com aparelhos mecânicos, aparelhos elétricos, contra os sinais vitais etc.).

Considerações finais

A possibilidade de realizar um cinema que vai de encontro ao mundo, foi defendida por Comolli (2008), num ímpeto de produção e resultados originalmente associados aos documentários, que aposta na perseverança, precisão e honestidade

desses roteiros: “O cinema nasceu documentário, isto é, a ficção nasceu documentária e o documentário nasceu ficcional.” (CAIXETA; GUIMARÃES, 2008, p. 35)

Os autores também propuseram que a análise do filme documentário seja realizada a partir de uma rede de relações: “Tal como uma sociedade, uma manifestação cultural, um evento histórico, um pensamento científico, um mito, o documentário só pode ser apreendido numa análise de sua rede (no sentido dado por Bruno Latour) que é ao mesmo tempo técnica, sociopolítica e discursiva.”(2008, p. 38) Se, como escreve Ismail Xavier, “a força do cinema vem do que ele inventa a partir da hipótese indicial e seus problemas, notadamente quando traz à tona o processo de produção da imagem” (2004, p. 75), encontramos hoje diante de novos modos de interlocução entre o documentário e a ficção.

Quero estar ao mesmo tempo no cinema e não no cinema, quero acreditar na cena (ou duvidar dela), mas também quero crer no referente real da cena (ou duvidar dele). Quero simultaneamente crer e duvidar da realidade representada assim como na realidade da representação (COMOLLI, 2008, p.170-171).

REFERÊNCIAS:

ARNS, Dom Paulo Evaristo (org.). Brasil: nunca mais: as torturas. vol. 2. Petrópolis: Vozes, 1985a.

ARNS, Dom Paulo Evaristo (org.). Brasil: nunca mais: as torturas. vol. 3. Petrópolis: Vozes, 1985b.

FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. São Paulo: Associação Nacional de História, 2004. Disponível em: <
<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v24n47/a03v2447.pdf> > Acesso em outubro de 2014.

GASPARI, Elio. A ditadura envergonhada. São Paulo: Companhia das Letras, 2002a.

_____. A ditadura escancarada. São Paulo: Companhia das Letras, 2002b.

COMOLI, Jean-Louis. Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CAIXETA, Ruben; GUIMARÃES, César. Pela distinção entre ficção, documentário, provisoriamente. Introdução. In: COMOLI, Jean-Louis. Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. Pp. 32 - 49

TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). O que resta da ditadura: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010.

KEHL, Maria Rita. Tortura e sintoma social. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). O que resta da ditadura: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010. pp. 123-132.

ALMADA, Izaías. História: ficção, realidade e hipocrisia. In: ADUSP Revista. Que filme é esse? Que história é essa? Nº 10. Encarte especial. Associação dos Docentes da USP. Seção Sindical da Andes-SN. São Paulo: Adusp, Junho de 1997. Pp. 24 - 28

ADUSP Revista. Que filme é esse? Que história é essa? Nº 10. Encarte especial. Associação dos Docentes da USP. Seção Sindical da Andes-SN. São Paulo: Adusp, Junho de 1997.

RAMOS, Fernão. Mas afinal...o que é mesmo documentário? São Paulo: SENAC, 2008.

CAIXETA, Ruben; GUIMARÃES, César. Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente. Introdução. In: COMOLLI, Jean-Louis. Ver e poder a inocência

perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. Pp. 32 - 49.

COMOLLI, Jean-Louis. Ver e poder a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Claudia. Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

RELATÓRIO AZUL. Comissão de Cidadania e Direitos Humanos da Assembleia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: CCDHALERGS, 1997. Disponível em: <<http://www.al.rs.gov.br/download/CCDH/RelAzul/relatorioazul-97.pdf>> Acesso em out. de 2014.

XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro moderno. São Paulo: Paz e terra, 2001.

XAVIER, Ismail. Iracema: o cinema direto vai ao teatro. In: Devires, Cinema e Humanidades. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH), v. 2, n. 1, 2007. Disponível em<
http://issuu.com/revistadevires/docs/v.4_n.2_dossi___vest___gios_do_real-> Acesso em outubro de 2014.

XAVIER, Ismail. Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema novo, tropicalismo e cinema marginal. Rio de Janeiro: Cosac e Naify, 2012.