

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

ALINE CHAGAS DOS SANTOS

Símiles, idiosincrasias e ecos de ditaduras latino-americanas a partir do cinema

Rio de Janeiro
Abril de 2022

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

ALINE CHAGAS DOS SANTOS

Símiles, idiossincrasias e ecos de ditaduras latino-americanas a partir do cinema

Dissertação para Qualificação de Mestrado apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre no Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, linha de pesquisa Lugar - Política - Institucionalidades, Universidade Federal Fluminense.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Luiz Rocha de Vasconcellos

Coorientadora: Prof^a Dr^a. Julie Avila do Brasil Almeida

Rio de Janeiro
Abril de 2022

Aline Chagas dos Santos

Símiles, idiosincrasias e ecos de ditaduras latino-americanas a partir do cinema

Dissertação para Qualificação de Mestrado apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre no Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, linha de pesquisa Lugar - Política - Institucionalidades, Universidade Federal Fluminense.

Aprovada em: _____

Prof. Jorge Luiz Rocha de Vasconcellos, Doutor, UFF.
(Orientador – PPGAC/UFF)

Prof^a. Julie Avila do Brasil Almeida, Doutora, UFRJ.
(Coorientadora – EBA/UFRJ)

Prof. Luiz Guilherme Vergara, PhD.
(PPGCA/UFF)

Prof. Carlos de Azambuja Rodrigues, Doutor, UFRJ.
(PPGAV/EBA/UFRJ)

*Para Diana, por tornar a vida mais feliz.
Para Helena, Andréia, Alessandra, Andresa e Ana Paula, por serem as mulheres mais fortes que conheço.
E para o meu pai, presente em tudo o que faço.*

AGRADECIMENTOS

Aos meus professores, por me ensinarem que estudar sempre será o melhor caminho.

Ao meu orientador Jorge, pela liberdade que me deu durante o processo.

À minha coorientadora, professora e amiga Julie, por ter sido minha maior incentivadora desde o primeiro dia, pelas aulas inspiradoras, pelos livros, pelos puxões de orelha quando fiz menos do que seria capaz, pelas viagens, pelas telas, pelas tintas, pelos filmes e pelo afeto.

Aos professores Carlos Azambuja e Luiz Guilherme Vergara pela disponibilidade e pelos comentários.

À minha amiga-irmã Marília, por estar comigo em todos os momentos, por todo apoio e por vibrar em todas as minhas conquistas.

Ao amigo Gabriel, por me lembrar que eu estava no lugar certo.

À minha avó Elzira, que mesmo sem saber direito o que faço, cedeu uma entrevista que me ensinou muitas coisas.

RESUMO

A presente dissertação diz da produção cinematográfica acerca de memórias construídas sob e após as ditaduras militares que ocorreram na América do Sul no século XX, bem como outros processos ditatoriais contemporâneos. Através do recorte geográfico que abordará Argentina, Brasil e Chile, a presente pesquisa pretende apontar os pontos de convergência política, suas peculiaridades e reverberações, bem como a leitura que cada país faz de sua história através de uma seleção filmográfica local.

Ancoro-me principalmente em pensadores latinos a fim de agregar à pesquisa pontos de vista de dentro do continente, respeitando a nossa cultura e lugar de fala.

Palavras-chave: cinema, ditaduras, América Latina.

ABSTRACT

This study investigates cinematic productions based on memories built during and after military dictatorships in South America during the 20th Century, alongside other contemporary dictatorial contexts. Using the geographic scopes of Argentina, Brazil and Chile, this study examines political convergences, their particularities and echoes, as well as the historical interpretation each country has of said events using local films. This study is centered mainly in Latinx thought leaders, aiming to add local perspectives and respect our culture by giving space to those with authority to speak on the topic.

Key words: cinema, dictatorships, Latin America.

Em primeiro lugar, os que preconizam a amnésia são incapazes de nomear o tipo de esquecimento que nos recomendam. Trata-se de um esquecimento seletivo ou trata-se, verdadeiramente, de esquecer o passado - todo o passado? A qual outra comunidade humana isto já foi prescrito? Suponhamos, por um momento, que isso seja possível: como, em tais condições de amnésia radical, poderíamos responder por nosso nome, isto é, assumir, com pleno conhecimento de causa, nossa parcela de responsabilidade e de implicação no que foi a nossa história? Por quais signos reconheceremos o que o nosso presente é capaz de significar? Porque, ainda que seja verdade que uma distância relativa em relação ao passado seja absolutamente necessária para “fazer as pazes com o passado” e abrir o futuro, o passado não pertence jamais só ao passado.

Achille Mbembe

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: O ABC DAS DITADURAS: DAS MISSÕES ÀS MILÍCIAS _____	09
ARGENTINA: DE <i>LOS HORNOS A LOS LÁPICES</i> _____	40
BRASIL: DE <i>CABRA MARCADO PARA MORRER À BOCA DO LIXO</i> _____	74
CHILE: DAS BATALHAS AO NÃO _____	100
CONCLUSÃO: DO QUE A ARTE É (IN)CAPAZ DE DAR CONTA (?) _____	132
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS _____	153

INTRODUÇÃO

O ABC das ditaduras: Das missões às milícias.

El pueblo victorioso

*Está mi corazón en esta lucha.
Mi pueblo vencerá. Todos los pueblos
vencerán, uno a uno,
Estos dolores
se exprimirán como pañuelos hasta
estrujar tantas lágrimas vertidas
en socavones del desierto, en tumbas,
en escalones del martirio humano.
Pero está cerca el tiempo victorioso.
Que sirva el odio para que no tiemblen
las manos del castigo
que la hora
llegue a su horario en el instante puro,
y el pueblo llene las calles vacías
con sus frescas y firmes dimensiones.
Aquí está mi ternura para entonces.
La conocéis. No tengo otra bandera
(Pablo Neruda)*

“Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das intervenções humanas – é essa a tarefa histórica cuja relação dá ao cinema o seu verdadeiro sentido.”
(Walter Benjamin)

Os mais de duzentos anos que, historicamente, separam as Américas da condição de colônia, não se sobrepõem aos efeitos colaterais dos mais de trezentos em que estivemos sob tal condição. Uma vez que a história é narrada pelos vencedores, sabemos do apagamento cultural de nossos antepassados e que a versão da memória que nos contam é deturpada em favor dos algozes. A América Latina foi sentenciada à morte e permanece até hoje nesse lugar. Ao sermos privados de nossa identidade e cultura fomos mortos. Assim, a chacina que se inicia em 1492 com a invasão de Colombo em terras indígenas, nos condenou a viver sob o jugo do colonialismo e a naturalizarmos tal condição.

A falha na transmissão que possibilita a construção da memória começa no extermínio parcial desses povos. O que, desde o princípio, fez com que a história fosse passada de forma deturpada e contaminada. Naturalmente, não há *mea culpa* na versão colonizadora. O antropólogo Joël Candau sobre este processo afirma que: “Sem essa mobilização da memória que é a transmissão, já não há nem socialização nem educação, e, ao mesmo tempo (...), toda

identidade cultural se torna impossível.” (CANDAUI, 2019, p.105), a partir disto, podemos compreender também a nossa falta de identificação com os demais países latinos.

A presente pesquisa tem como objeto de interesse a percepção de regimes ditatoriais, suas convergências, peculiaridades e reverberações através de produções artísticas cinematográficas realizadas nos três países selecionados. Para isto, pretendo ancorar minhas reflexões acerca do que conhecemos como ditaduras, sob a perspectiva interna do que de fato se deu. O que é preciso para essa compreensão e como isso se desenrola ao longo do tempo? A questão aqui é se algum dia deixamos de viver sob tal condição. Não se trata de um recorte temporal específico na história que compreendemos como golpes de estado seguidos de governos militares, e sim de como um processo de invasão e genocídio reverbera e colabora para que isso se perpetue em países Latinos.

Se hoje é possível enxergar o posicionamento letárgico de parte da população em contraponto aos apoiadores inspirados por movimentos fascistas e totalitaristas europeus, é preciso pensar sobre como isso se dá permitindo que o ciclo da barbárie se repita. Partindo da premissa de que “Um povo sem memória é um povo sem história. E um povo sem história está fadado a cometer, no presente e no futuro, os mesmos erros do passado.” (Emília Viotti da Costa)¹, a que(m) se deve atribuir o desconhecimento dessa história? E neste caso, qual seria a função de uma produção cinematográfica documental inserida nesse contexto?

Assim, para além da perspectiva teórica, ao analisar documentários que abordam partidos de extrema-direita e a ascensão dos mesmos na contemporaneidade, também é possível ver com clareza a repetição do processo que ocorreu na América Latina no período pré-ditaduras, e que vem ocorrendo no Brasil atualmente. Ao contrário do que se pode pensar, boa parte desses líderes foram eleitos democraticamente e com apoio popular. Não me refiro somente aos golpes de estado ocorridos em 1976 (na Argentina), 1964 (no Brasil) e, 1973 (no Chile), porém, devido à similaridade histórica e também à recorrente associação ratificada por estudiosos do tema, creio ser importante destacar algumas particularidades.

Antes mesmo da gênese do Fascismo na Itália, sob liderança de Benito Mussolini, o cinema fora usado como ferramenta de propaganda partidária, em que as massas ora surgem como figurantes nos registros do regime, ora como consumidores dessas produções criadas a

¹ Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2019/03/31/artigo-or-pelo-direito-a-memoria-dos-tempos-de-ditadura>

fim de manipulação. Houve um maior desenvolvimento técnico neste período, além de potencialmente mais aderente, uma vez que o Estado detinha monopólio dos meios de comunicação e censura. Ao migrarmos para a Alemanha nazista, podemos tomar como exemplo “O Triunfo da Vontade” (1935), dirigido por Leni Riefenstahl, um marco do cinema documental/de propaganda, em que a cineasta faz uma ode ao nacional-socialismo e também é precursora de diversos recursos de linguagem cinematográfica utilizados até hoje. No entanto, as produções do gênero se iniciam anteriormente à ascensão de Adolf Hitler através de curtas-metragens. Salatiel Ribeiro Gomes, pontua a apropriação do cinema pelo Estado em duas vertentes:

“(…) Na primeira delas, o cinema participa na edificação da imagem do Estado ou de um regime político, como foi o exemplo do cinema de propaganda nazista, em filmes como O Eterno Judeu (1949), de Fritz Hippler, e O Triunfo da Vontade (1936), de Leni Riefenstahl. Na segunda forma, o Estado intervém no âmbito da produção cinematográfica, lançando mão da censura, da regulação da atividade comercial ou mesmo com o financiamento e a proteção do mercado a que corresponde.” (GOMES, 2015, p.23)²

Na década de 1960, à luz da repressão, se destacaram na Argentina, no Brasil e no Chile movimentos semelhantes, porém na ponta oposta, com o *Cine Liberación*, o *Cine de la Base*, o Cinema Novo e o *Nuevo Cine Chileno* onde se pretendia uma produção engajada politicamente. Na Argentina, havia uma proposta mais direta em criar um diálogo com os trabalhadores, o que fica evidente na produção mais relevante do movimento *Cine Liberación - La hora de los hornos* (1968), que abordarei no próximo capítulo. Outro movimento do cinema político no país foi o *Cine de la Base*, que tinha um vínculo direto com o PRT-ERP, (*Partido Revolucionario de los Trabajadores – Ejército Revolucionario del Pueblo*), tendo filmado dois comunicados do partido – sobre o assalto ao Banco Nacional e o sequestro de um cônsul britânico – sendo sua obra mais exponencial *Los traidores* (1973), de Raymundo Gleyzer e Álvaro Melián. O caráter mimético e realista do cinema documental, ou mesmo das obras “cinemanovistas”, é de grande valor, porém, supõe que todos os espectadores foram expostos à mesma carga cultural. Sabemos que isso não é possível. Sendo assim, para quem estavam falando? Além de ratificar a posição das classes menos favorecidas como *objeto*, o faz também no papel da autoria, sempre ocupada pela classe dominante. Já o movimento chileno, que surge do programa *Cine Experimental* implementado pela Universidade do Chile em 1964, também

² GOMES, Salatiel R. Cinema, história e melancolia: memórias da última ditadura militar na Argentina. Jundiaí-SP: Paco Editorial. 2015

desenvolveu obras de reconhecimento internacional, em princípio proibidas de serem exibidas no país, como *Llueve sobre Santiago* (1975), de Helvio Soto, um *docudrama* que abordará o governo da Unidade Popular no Chile (1970-73), o golpe que derrubara Salvador Allende, e o Estádio Nacional transformado em prisão.

Sobre os documentários produzidos aqui no Brasil, um dos pontos ambíguos nessa abordagem é que em sua maioria pouco se fala (ou quase nada) do subúrbio ou das favelas sob esse contexto ditatorial. Destaco três pontos marcantes: a representação (quando ocorre) como vítima, a ausência dessas figuras e a elitização da linguagem. Então, como falar do assunto sem reproduzir estereótipos? Não que houvesse intenção em reforçá-los, porém, se hoje há uma atribuição quase heroica aos autores dessa época, junto a isto vem a figura dessas personagens como vítimas e não como agentes potencialmente transformadores. Refiro-me a falar pensando também em seu papel como espectadores, uma vez que o filme só tem sentido se houver um público para assisti-lo. E uma vez a obra pronta, quem terá acesso?

A fim de tensionar parte das questões que atravessam minha pesquisa, pedi que minha avó paterna (Elzira Silva dos Santos, 73 anos, dona de casa) me cedesse um depoimento compartilhando suas memórias referentes ao período da ditadura e sua experiência com o cinema da época. Minha avó interrompeu os estudos na sexta série do ensino fundamental e aos treze anos se mudou da cidade de Limeira – MG para o Rio de Janeiro, onde viveu com as irmãs, o cunhado e a mãe. No ano do Golpe, vivia em “casa de cômodo”, o que durou aproximadamente três anos segundo seu relato, e em seguida, já casada, voltou a viver no morro do Turano, no bairro da Tijuca. A experiência de entrevistá-la sobre um assunto até então inédito em nossas conversas, permite uma reflexão acerca dos interesses, das prioridades, do acesso e da percepção de uma figura fundamental, não somente na minha história pessoal, mas como um personagem político que é capaz de dizer muito sobre o abismo entre uma classe social e outra.



Fig. 1 *Frame* retirado da gravação da entrevista

INT. Sala - Noite

Aline: São dez perguntas...

Elzira: Pra que isso?

Aline: Pra eu colocar no meu mestrado.

Elzira: Puta merda.. logo uma analfabeta.

(...)

Elzira: Eu comecei a trabalhar na fábrica com 13 anos.

Aline: A senhora foi pra favela com quantos anos? Com 13 também?

Elzira: É, depois que eu desci. Aí eu já tava com uns 16 quando saí de lá do Turano.

Aline: Nesse período a senhora tem alguma memória de ter ido ao cinema alguma vez?

Elzira: Ai, Aline, não lembro não...

Aline: De ter visto algum filme, alguma coisa marcante?

Elzira: Meu negócio era igreja, Aline.

corte

Elzira: Eu via muito filme era, às vezes, na televisão. Eu gostava de ver o Elvis Presley. O Elvis Presley eu não perdia.. Quando eu podia, né, na televisão...

Corte

Elzira: *E o vento levou*, filme antigo... Eu sou velha, né? *Quando setembro vier*...

Aline: A senhora já viu algum documentário?

Elzira: Ah, esse negócio de documentário eu não sou chegada não.

Aline: Nunca viu nenhum?

Elzira: Não.

corte

Aline: O que a senhora lembra do período da ditadura?

Elzira: Eu não lembro de nada.

Aline: De nada? Como era a sua vida no período da ditadura? Quantos anos a senhora tinha? A senhora lembra mais ou menos?

Elzira: Eu nem sei em que...Foi em que ano?

Aline: 64 foi quando teve o golpe aqui de Estado.

Elzira: Eu nem lembro, eu sei que não tinha essa baderna que tem hoje em dia. Tinha horário, né? Ninguém andava na rua depois de 10h da noite. Só

quem tava indo pro serviço, tava vindo do serviço, tava vindo da faculdade...

Aline: A senhora achava melhor?

Elzira: Eu gostava! Não tinha essa baderna que tem hoje em dia.

(...)

Aline: Como a senhora acompanhava essas questões naquela época? Era jornal? A senhora lia jornal, via na televisão?

Elzira: Via na televisão. Jornal eu nunca fui chegada a ler não. E eu nunca me interessei por esse negócio de política, nada disso não. Meu negócio era igreja e futebol.

(...)

Aline: A senhora viu a Copa de 70? A senhora lembra da Copa de 70?

Elzira: Na Copa de 70 eu quase morri. Desmaiei.
(...)

Aline: Mas a senhora, dessa época, a senhora tem memória viva do futebol?

Elzira: Ah, do futebol eu tenho. Naquele tempo tinha futebol, não é essa palhaçada que tem agora não.

(...)

Para o crítico de cinema norte-americano Bill Nichols, a ética da produção está diretamente relacionada à política e a ideologia inserida na obra, portanto, isto afeta na forma de representar pessoas e também a história em si. Ao comentar sobre a construção da identidade nacional afirma que a mesma: “(...) envolve a construção de um senso de comunidade. A “comunidade” evoca sentimentos de propósito comum e respeito mútuo, de relações recíprocas mais próximas de laços familiares de que de obrigações contratuais” (NICHOLS, 2016, p. 222),

e assim, “as ideologias entram em jogo para oferecer histórias, imagens e mitos que promovam um conjunto de valores em detrimento de outros”.

Pensando em como pode ser pretenciosa e delicada a intenção de formar opinião através da arte e sabendo que muitas dessas produções desconsideram parte da população, seja como público ou mão de obra, optei por personagens/filmes que acredito estarem mais próximos de uma realidade que contempla também camadas mais distantes da perspectiva teórica do que ocorreu. Além disso, há um distanciamento cultural e, de certa forma, uma hierarquização do que: 1) foi historicamente mais relevante e cruel do ponto de vista humano, o que costuma variar de acordo com o continente/etnia e 2) quando o tema é abordado, a linguagem nem sempre é palatável para todo tipo de público. Sabemos que é variável a distribuição de cultura no que diz respeito também a classes sociais. Para o sociólogo Bourdieu,

“(…) os intelectuais e os artistas de uma outra época, a complacência populista que atribui ao povo o conhecimento infuso da política não contribui menos para consagrar, dissimulando-a em vez de enunciá-la – ou denunciá-la – a “concentração em alguns indivíduos” da capacidade de produção do discurso sobre o mundo social e, por conseguinte, da capacidade de ação consciente sobre esse mundo”. (BOURDIEU, 2017, p. 371)

Sendo assim, se o cinema, bem como as demais manifestações artísticas são executadas por uma elite, intelectual e social, é provável que seja também voltado para o mesmo público que o produz.

Outra questão que permeia a pesquisa é a nossa falta de identificação com a cultura latina. À parte do idioma que nos separa dos demais países do Cone Sul das Américas, há semelhanças que nos colocam num mesmo lugar de fala.³ Entretanto, nossa percepção acerca de nossa história recente parece mais distorcida. O que deixamos de compreender para que permitamos uma repetição da onda conservadora que ronda a América Latina?

Em 2019 visitei a capital chilena, mesmo ano em que se completavam cinquenta e cinco anos do Golpe que colocou os militares à frente do Brasil. E nos poucos dias em que estive em Santiago, fui à exposição permanente sobre o 11 de setembro Chileno no *Museo de La Memoria*

³ O conceito de *lugar de fala* foi utilizado pela socióloga americana Patricia Hill Collins associado ao conceito de “ponto de vista” de grupos historicamente marginalizados, e é abordado pela intelectual Djamila Ribeiro em livro homônimo, parte do confronto direto ao conhecimento hegemônico no âmbito social e acadêmico. Parte de um ponto de vista feminista, no entanto é usado pelas comunidades negra e LGBTQIAP+ como um ponto de partida para a demarcação de um lugar de pertencimento. No contexto da pesquisa, me aproprio do conceito da escritora por entender que a América Latina pode funcionar de forma unívoca no embate historiográfico contra os regimes ditatoriais e coloniais pelos quais passamos.

y *los Derechos Humanos*⁴, período em que houve também uma mostra com os filmes de Patricio Guzmán abordando a ditadura vigente entre 1973 e 1990. No entanto, o que mais me chamou a atenção no segundo evento não foi o filme em si, mas o público que reagia com furor a cada *take* que expunha alguma representação de opressão, reforçando o pensamento do teórico de cinema Robert Stam sobre o papel do espectador: “(...) Em contraste com a absorção solitária provocada pela leitura de um romance, a espectralidade cinematográfica era necessariamente gregária, além de potencialmente crítica e interativa.” (STAM, 2003, p.85)⁵

No Brasil, o presidente em vigor, Jair Bolsonaro (Partido Liberal) e uma parcela de seus eleitores acreditam e verbalizam que não houve ditadura no país. Bem como não há medida que remeta ao período de forma a elucidar gerações subsequentes.

Foram públicas e diversas as manifestações de aprovação de Bolsonaro em relação à tortura⁶ e à repressão oriundas do regime militar. Sendo assim, não há razão para vislumbrarmos uma colaboração para o esclarecimento da população. Uma vez que se negam os fatos, não há o que ser revisto. O que temos de história narrada vem de sobreviventes da tortura, familiares e amigos de desaparecidos, e depoimentos parciais de quem esteve do outro lado da moeda. Para Walter Benjamin “o sujeito do conhecimento histórico é a própria classe combatente e oprimida”⁷, ao levarmos seu pensamento em conta, há que se questionar as manifestações do presidente, sobretudo em relação à cultura e história política do Brasil. Em dezembro de 2019, em uma de suas declarações acerca do cinema nacional, Bolsonaro questionou a qualidade do que tem sido feito até então e afirmou que

“Os filmes que estamos fazendo a partir de agora não vai (sic) ter mais a questão de ideologia, aquelas mentiras todas de histórias passadas, falando do período de 1964 a 1985. É sempre fazendo a cabeça da população como se esse pessoal da esquerda foi (sic) o mais puro, ético e moral do mundo. E o resto como se fosse o resto.”⁸

⁴ Disponível em: <https://ww3.museodelamemoria.cl/exposicion-permanente/> Acesso em: 27/08/2021

⁵ STAM, Robert. Introdução à teoria do cinema. Campinas: Papirus, 2003.

⁶ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2021/05/bolsonaro-ja-defendeu-tortura-para-quem-pediu-para-se-calar-em-cpi-como-pazuello-fez-agora.shtml/> Acesso em: 01/04/2022
<https://valor.globo.com/politica/noticia/2020/12/28/bolsonaro-debocha-de-tortura-sofrida-por-dilma-que-responde-sociopata.ghtml/> <https://www.brasildefato.com.br/2021/03/31/relembre-7-vezes-em-que-o-governo-bolsonaro-se-espelhou-no-brasil-da-ditadura-militar> Acesso em: 27/08/2021

⁷ Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. In Walter Benjamin - Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

⁸ Disponível em: https://gazetaweb.globo.com/porta1/noticia/2019/12/bolsonaro-ha-quanto-tempo-a-gente-nao-faz-um-bom-filme-no-pais_93646.php Acesso em: 27/08/2021

Assim, além do notório descaso com as vítimas, há mais ideologia incutida em sua fala do que nos filmes a que se refere.

Em 1977, as forças armadas argentinas deram sua versão dos fatos no documentário *Ganamos la Paz*⁹. Com um título sugestivo, para não dizer questionável, dirigido por Francisco Javier Mendonza, o média-metragem lança mão de recursos comuns ao gênero como imagens de arquivo e *voice over*, traçando uma linha do tempo do *pré-golpe*, entre a queda do Peronismo e 1976, quando assume o poder o general Jorge Rafael Videla. O filme que inicialmente mira em convencer das benfeitorias do regime, na realidade menciona pouco sobre a gestão militar. Aborda a tentativa de instalação da guerrilha organizada pelo Exército Revolucionário do Povo na província de Tucumán, combatida pelas Forças Armadas argentinas, o que culmina novamente em manifestações urbanas. Fala-se sobre o sentimento de insegurança do povo, do caráter violento dos manifestantes subversivos, da tentativa de acabar com a democracia, do desprezo pela vida humana como se estas não fossem características do próprio Regime. Por fim, o amor à pátria, a justiça e Deus aparecem novamente como pilares do governo.

No período que precede o último Golpe argentino, houve um apelo da classe média pela “recuperação da ordem”. Bem como vimos nas manifestações ao longo do processo de *impeachment* da ex-presidente Dilma Roussef e vemos hoje na gestão de Bolsonaro. No Brasil, não é crível que esses manifestantes tenham consciência do que representa viver sob uma ditadura. Pilar Calveiro, escritora e sobrevivente, em seu relato sobre o que nomeou “campos de concentração” na Argentina, afirma que:

“Desde o início do século, sob o preceito da ordem militar, o castigo físico – tortura virtual – foi imposto sobre militares e recrutas, isto é, sobre toda a população masculina do país. Cada soldado, cada cabo, cada oficial aprendeu, em seu processo de assimilação e treinamento, a prepotência e a arbitrariedade do poder sobre seu próprio corpo e dentro do corpo da instituição armada.” (CALVEIRO, 2013, p.26)

O que se estenderia ao processo de disciplinarização da sociedade civil. Portanto, atribuir a violência e o desprezo a vida humana aos que iam contra os militares, vai de encontro com a própria conduta interna da instituição.

⁹ Disponível em: https://www.filmaffinity.com/es/evideos.php?movie_id=356724 Acesso em: 01/04/2022.



Fig. 2 Manifestantes pedem intervenção militar no dia 19 de julho de 2020.

Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/republica/lei-seguranca-nacional-atos-pro-ditadura/>

A ideia de um documentário, ou mesmo uma ficção, com propósito social e político esbarra na construção de uma identidade nacional (Nichols), sendo assim, se a obra é distribuída sob um regime de censura, certamente o enredo será tendencioso. Como se sabe, o cinema, bem como outras artes, foi usado por diversos chefes de estado para fins de convencimento e propaganda. Vide Mussolini, Hitler e as produções soviéticas pós-revolução, por exemplo. É ingênuo pensar que obras de arte podem não ter viés ideológico, porque passam pelo filtro dos autores. A questão é como executar isso de forma a manter coerência com a realidade. No caso das obras de ficção há licença poética para os *inventionismos*, no documentário teoricamente não, mas há recursos que permitem uma aproximação maior com a verdade ou o oposto.

Ao pensarmos cinema como uma das ferramentas possíveis de colaboração para construção da memória coletiva, levando em conta que no gênero documental geralmente há transmissão oral registrada, é preciso considerar também a origem desse discurso. Sob o ponto de vista dos repressores há um número reduzido de obras, sendo, a meu ver, “Pastor Cláudio” (Beth Formaggini, 2017) um dos mais impactantes depoimentos já filmados, onde o ex-agente do Estado, e atual Pastor, Cláudio Guerra narra suas execuções e outros crimes ao longo de sua trajetória como oficial e de sua participação na Operação Radar, que tinha como objetivo

eliminar militantes do Partido Comunista Brasileiro (PCB) na década de 1970. Além de assumir alguns de seus crimes e narrá-los em primeira pessoa, Pastor Cláudio, como prefere ser chamado, aponta diversas incoerências nos depoimentos de antigos colegas de profissão comentando os assassinatos da estilista Zuzu Angel e do jornalista Vladimir Herzog.

Durante a entrevista com o psicólogo e ativista dos Direitos Humanos Eduardo Passos, o Pastor, munido de sua bíblia, afirma que com o fim da ditadura não houve o fim da tortura, e que a prática ainda é uma constante até hoje. Para ele, isso se deve à ausência de punição dos torturadores. Além disso, podemos considerar o enraizamento da cultura do medo e da repressão a que a população está submetida. Pensemos nos presídios, na atuação truculenta da Polícia Militar, nas milícias e no tráfico como exemplos da naturalização da violência. A recorrência de desaparecimentos e assassinatos sem resolução também é um ponto de convergência, talvez por motivações distintas, mas que culminam em um mesmo resultado. O que há, como mencionado no filme, é um deslocamento do alvo que naquele período era, prioritariamente, estudantes, artistas, brancos e de classe média. Enquanto hoje o foco está na população periférica, preta e pobre.

Para além do discurso do ex-executor, que por diversas vezes esbarra na indiferença, a pedido do entrevistador, simula e descreve a execução de Nestor Vera¹⁰ em um gesto simbólico de uma arma na mão que por infeliz coincidência se tornaria recorrente na campanha presidencial. Naturalmente o que Bolsonaro faz não é uma referência direta à simulação do Pastor, mas a leitura desses gestos se torna passível dessa identificação se levarmos em conta seu discurso e o conteúdo da cena. O filósofo tcheco Vilém Flusser dirá que a comunicação de significado dos gestos varia de acordo com os códigos, ou seja, um movimento (que pode ser apenas uma reação corporal) expressa uma coisa, e para compreendê-la é preciso entender que essa coisa se expressa através desse movimento¹¹. Se pensarmos como funciona no dispositivo cinematográfico, podemos associar ao Efeito Kuleshov, quando as imagens têm valor atribuído por associação com outras imagens e pelo que conhecemos dela. No caso dos gestos a que me referi, pensemos na atribuição pela fala. Sabemos do flerte de Bolsonaro com as práticas da ditadura, portanto, “os gestos expressam e articulam aquilo que representam simbolicamente” (Flusser, 1991) e assim, podemos observar a repetição não somente do gesto, mas de uma ideia.

¹⁰ Integrante do Comitê Central do PCB, Secretário Geral da União dos Lavradores e Trabalhadores Agrícolas do Brasil (ULTAB), tesoureiro da primeira diretoria da Confederação Nacional dos Trabalhadores na Agricultura (Contag) e redator do jornal Terra Livre.

¹¹ Retirado da versão castelhana de Claudio Gancho, *Los Gestos*, da obra original *Gesten*, de Vilém Flusser.



Fig. 3 “Pastor Cláudio” (Beth Formaggini, 2017)

Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2019/03/15/claudio-guerra-o-pastor-que-assassinava-e-queimava-corpos-na-ditadura-militar>



Fig. 4 Print Google em 27/07/2020

A truculência presente no período ditatorial, sobretudo em manifestações urbanas, é um dos temas do documentário chileno *La ciudad de los fotógrafos*¹² (Sebastián Moreno, 2007), que

¹² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iOunkcH0pno> Acesso em:05/03/2022.

revela a importância das imagens como comprovação do testemunho e também como uma forma de proteção desses manifestantes. Os fotógrafos entrevistados formavam a *Asociación de Fotógrafos Independientes (AFI)*, fundada sob o governo de Pinochet entre 1981-92¹³, e registravam principalmente a atuação dos *carabineros* nos protestos de Santiago. O filme, em um tom melancólico ratifica o cunho político da fotografia e vai mencionar também o assassinato de um dos membros da AFI, Rodrigo Rojas Denegri, no ano de 1986, assassinado aos dezenove anos pelo exército chileno.

Em um dos registros presentes no filme, pude identificar um dos locais em que estive presente na minha passagem por Santiago, onde havia também uma pichação contra Bolsonaro. Vale dizer que conheci o filme ao longo da pesquisa, um ano depois da viagem e pouco antes da onda de protestos pela suspensão do aumento das passagens do metrô que levaram cerca de um milhão de manifestantes às ruas da capital chilena.



Fig. 5 Frame retirado de *La ciudad de los fotógrafos* (fotografia retirada pela AFI durante as manifestações contra o ditador Pinochet)

¹³ Disponível em: <http://centronacionaldearte.cl/glosario/afi-asociacion-de-fotografos-independientes-1981-1992/>
Acesso em:05/03/2022.



Fig. 6 registro pessoal em Santiago, no mesmo local da fotografia retirada do filme.

O estopim para as manifestações de 2019 foi o aumento das passagens, como ocorreu nas Jornadas de Junho em 2013 aqui no Brasil. Os altos índices de depredação por parte dos manifestantes fizeram com que o presidente Sebastián Piñera (Renovação Nacional), convocasse novamente a participação das tropas do Exército para fins de contenção, o que não ocorria desde a saída de Pinochet, em 1990, além do decreto de estado de emergência. Segundo o balanço oficial, o confronto entre manifestantes e policiais teria causado onze mortes e mil quatrocentas e sessenta e duas detenções no decorrer do mês de outubro¹⁴.

Apesar da suspensão das tarifas, os protestos seguiram. Como podemos supor, sabendo das políticas excludentes do país, o valor da passagem foi apenas um dos diversos fatores geradores da revolta da população chilena. Além das privatizações na área da saúde e educação,

¹⁴ Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2019/10/20/entenda-a-onda-de-protestos-no-chile.ghtml> ; Acesso em:05/03/2022.

sabe-se também das questões previdenciárias do país, que colocaram o Chile em primeiro lugar no ranking de suicídios entre idosos da América Latina entre 2010 e 2015.



Fig. 7. Imagem de manifestante com bandeira *Mapuche* no topo de estátua militar em Santiago—
Foto: Susana Hidalgo/BBC Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2019/10/29/o-chile-acordou-autora-da-foto-viral-que-marcou-protostos-conta-o-que-sentiu-ao-capturar-imagem.ghtml>

Entretanto, as políticas econômicas neoliberais são uma prática que vem desde o governo Pinochet. Na realidade, a influência estadunidense na economia chilena teve início na década de 1950, quando professores da universidade de Chicago visitaram o país a fim de criar um convênio com a Universidade Católica. Em seguida, houve uma iniciativa de bolsas subsidiadas pelo governo dos EUA e estágios para professores da Universidade de Chicago. Os economistas que passaram por este processo ficaram conhecidos como *Chicago Boys*, e com o golpe de Estado essa iniciativa foi suspensa. Precisamente em 1975, Milton Friedman – economista e professor da Universidade de Chicago – se reuniu com o general Pinochet a fim de implementar uma estratégia econômica que incluía abertura ao capital externo, controle da inflação e equilíbrio fiscal, ou seja, o oposto de seu antecessor Salvador Allende. Pinochet então

cedeu à pressão dos EUA e as políticas econômicas definidas naquele período se mantiveram até o momento.

Seguindo a onda de protestos recentes na América Latina, entre abril e maio de 2019 trabalhadores argentinos manifestaram-se contra as medidas econômicas do ex-presidente de centro-direita Mauricio Macri (*Juntos por el Cambio*¹⁵). Convocados por lideranças sindicais, movidos também pelo acordo do ex-presidente com o Fundo Monetário Internacional (FMI), e medidas que incluíam demissões no setor público, corte de verbas estatais e suspensões de contratos, os trabalhadores entraram em greve geral. A alta inflação de aproximadamente 50% ao ano e a variação cambial que vem desvalorizando o peso argentino nos últimos anos, não foram contidas pela gestão de Macri (2015-19), que com um alto índice de reprovação foi sucedido por Alberto Fernández (Frente de Todos) nas eleições do mesmo ano.



Fig.8 Manifestantes durante os protestos contra Mauricio Macri

Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/internacional/noticia/2019-05/trabalhadores-paralisam-argentina-com-grande-greve-contra-macri>

¹⁵ Coalizão política criada para participar nas eleições nacionais de 2019 e liderada por Macri. É uma ampliação da aliança *Mudemos*, que ganhou as eleições em 2015.

No Brasil, a população se divide entre apoio e objeção à gestão bolsonarista. Em meados de 2020, com reprovação de 44%¹⁶ em plena pandemia da COVID-19, o presidente enfrentou protestos na Esplanada em Brasília onde um número inferior de manifestantes sinalizava sua reprovação sobretudo às medidas referentes à saúde. Até o momento daqueles protestos, o número de mortos se aproximava dos cinquenta mil. Em contrapartida, seus apoiadores saíram em sua defesa com cartazes que pediam por intervenção militar e a volta do AI-5. Em paralelo aos protestos, um grupo conhecido como “300 do Brasil”, que seguia a linha da extrema-direita, teve parte de sua liderança detida em virtude de atos antidemocráticos em favor de Bolsonaro. Segundo publicação no Jornal Folha de São Paulo e o Ministério Público Federal (MPF), o grupo “vinha organizando e captando recursos financeiros para ações que se enquadram na Lei de Segurança Nacional, que define crimes contra a ordem política e social”.¹⁷

Não é de hoje que se nota o cunho antidemocrático no discurso de Bolsonaro, que encoraja seus seguidores a reproduzi-lo. Desafiando a constituição que diz defender, o então deputado, na votação do *impeachment* de Dilma Roussef (Partido dos Trabalhadores), mencionou em tom de homenagem o chef do Doi-CODI (Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna) e torturador Carlos Alberto Brilhante Ustra, acusado de homicídios, ocultação de cadáver e violação dos direitos humanos pela Comissão da Verdade que investiga os crimes cometidos no período da ditadura:

“Nesse dia de glória para o povo brasileiro tem um nome que entrará para a história nessa data, pela forma como conduziu os trabalhos nessa casa. Parabéns, presidente Eduardo Cunha. Perderam em 1964. Perderam agora em 2016. Pela família e pela inocência das crianças em sala de aula que o PT nunca teve, contra o comunismo, pela nossa liberdade, contra o Foro de São Paulo, pela memória do coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, o pavor de Dilma Rousseff, pelo Exército de Caxias, pelas nossas Forças Armadas, por um Brasil acima de tudo e por Deus acima de todos, o meu voto é sim.”¹⁸

Para além de seu flerte com o fascismo, há também um diálogo proeminente com a gestão estadunidense passada, representada por Donald Trump, conhecido por rechaçar imigrantes e por seus discursos duvidosos que reforçam a ideia de que os EUA estão sob constante ameaça terrorista. Portanto, a admiração do presidente brasileiro, além de soar unilateral, reafirma mais uma camada de seu saudosismo em relação aos anos de chumbo.

¹⁶ Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/06/26/bolsonaro-tem-reprovacao-de-44percent-e-aprovacao-de-32percent-diz-datafolha.ghtml> Acesso em:05/03/2022.

¹⁷ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2020/06/alexandre-de-moraes-prorroga-prisao-de-sara-winter-lider-de-grupo-de-extrema-direita.shtml> Acesso em:05/03/2022.

¹⁸ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2LC_v4J3waU Acesso em:05/03/2022.

Sabe-se da influência norte-americana nos Golpes militares do Cone Sul e sabe-se também que sem esta influência não teria sido possível o êxito na implementação desses regimes.

Impulsionada pelo contexto da Guerra Fria (1947-1991), e da separação dos blocos socialista e capitalista, respectivamente representados por URSS e EUA, a preocupação dos estadunidenses era evitar uma possível interferência soviética em países vizinhos. Então, a proposta criada a partir da Aliança Para o Progresso (APOP), lançada com John Kennedy, já previa reformas sociais e treinamento militar a fim de frear o avanço socialista, além de ser um contraponto à Política Externa Independente (PEI), formulada na breve estadia de Jânio Quadros, antecessor de Jango na presidência do Brasil.

A PEI aspirava ampliar o mercado externo para produtos nacionais, estreitar relações comerciais, inclusive com o bloco soviético, coexistência pacífica, não-intervenção e desarmamento. Ou seja, uma ideia anti-imperialista que interferia diretamente nos interesses econômicos dos Estados Unidos naquele período. Em 1961 a proposta político-econômica de Jango tendia ao desenvolvimento interno e à independência. Assim, dadas as dificuldades em implementar a APOP,

“a política externa estadunidense rapidamente abandonaria o essencial do plano reformista do início da administração Kennedy para centrar-se na contenção do comunismo (...) Assim, “Em cinco anos de operação da Aliança para o Progresso, nove golpes militares foram deflagrados contra governos civis na região. No caso do Brasil, essa guinada traduziu-se no reforço da base militar, do Coronel Vernon Walters, em julho de 1962.” (RAPOPORT & LAUFER).

Na gestão de Salvador Allende, eleito pela frente de esquerda chilena Unidade Popular, coalizão formada pelo Partido Socialista Chileno, Partido Comunista Chileno e Partido Social Democrata, cujo projeto se denominava “via chilena para o socialismo”, buscava-se a implantação de revolução por vias pacíficas. Allende iniciou um processo de reforma agrária no Chile, que impedia o surgimento de novos latifúndios, nacionalizou bancos e as minas de cobre, pondo fim ao monopólio de empresas estrangeiras e tornando o Estado o maior acionista do país. Com isto, os EUA, ainda inseridos no contexto da Guerra do Vietnã e com a influência já abalada na América Central pela revolução Cubana, davam início ao processo de bloqueio econômico que visava impedir a gestão de Allende.

Assim, em 1970, o então presidente estadunidense Richard Nixon juntamente com Henry Kissinger, Conselheiro Nacional de Segurança, respaldados pela CIA (Agência de Inteligência Central), davam início ao Projeto *Fubelt*, contatando os opositores de Allende a

fim de desestabilizar a economia do país. Uma das consequências do cenário da crise foi a greve dos caminhoneiros que se deu em outubro de 1972, financiada por empresas chilenas e também pela CIA. O então Comandante-chefe do Exército Carlos Prats propôs o decreto de Estado de Sítio, acatado por Allende e negado pelo Congresso majoritariamente de direita. Sob este cenário, Prats se demite dando lugar ao General Pinochet, que em setembro de 1973 lidera o bombardeio ao palácio de *La Moneda* levando à morte de Allende e ao início da ditadura chilena.

(NLF MR Case No. 89-38
Document No. # 10)

16
17 September 1970

MEMORANDUM FOR THE RECORD

SUBJECT: Genesis of Project FUBELT

1. On this date the Director called a meeting in connection with the Chilean situation. Present in addition to the Director were General Cushman, DDCI; Col. White, ExDir-Compt; Thomas Karamessines, DDP; Cord Meyer, ADDP; William V. Broe, Chief WH Division; [REDACTED] Deputy Chief, WH Division, [REDACTED] Chief, Covert Action, WH Division; and [REDACTED] Chief, WH/4. 1.3(a)(4)

2. The Director told the group that President Nixon had decided that an Allende regime in Chile was not acceptable to the United States.. The President asked the Agency to prevent Allende from coming to power or to unseat him. The President authorized ten million dollars for this purpose, if needed. Further, The Agency is to carry out this mission without coordination with the Departments of State or Defense.

3. During the meeting it was decided that Mr. Thomas Karamessines, DDP, would have overall responsibility for this project. He would be assisted by a special task force set up for this purpose in the Western Hemisphere Division. [REDACTED] 1.3(a)(4)

4. Col. White was asked by the Director to make all necessary support arrangements in connection with the project.

5. The Director said he had been asked by Dr. Henry Kissinger, Assistant to the President for National Security Affairs,

Fig. 9. Memorando da CIA sobre Projeto Fubelt, 16 de setembro de 1970
Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2019/02/04/um-metodo-de-12-passos-para-conduzir-uma-mudanca-de-regime/>

Bem como no Brasil e no Chile, na Argentina o clima político da intervenção já se manifestava previamente. A questão que permeava o cenário pré-golpe envolvia o interesse norte-americano na exploração petrolífera e o viés considerado nacionalista do presidente vigente Arturo Illia, que apesar de não se opor ao capital estrangeiro, ia de encontro com os interesses econômicos do país. Embora houvesse um reconhecimento da embaixada dos EUA

em relação à pressão política sobre Illia, segundo Mario Rapport e Rubén Laufer, a diplomacia americana reiterava seu nacionalismo associando sua postura ao “esquerdismo”.

Além do fator econômico, outro determinante para a instabilidade na relação entre Argentina e EUA foi o posicionamento de Illia na tentativa de “salvaguardar a independência de decisão nacional – como sua reticência em subscrever as sanções a Cuba, em apoiar a guerra norte-americana contra o Vietnã ou em integrar tropas argentinas na Força interamericana (...)” (Rapport e Laufer, pg. 84). O posicionamento controverso do presidente argentino serviu de argumento para uma tomada de decisões que envolvia a CIA e alguns nomes importantes na articulação do golpe como o General aposentado e ex-presidente provisório Pedro E. Aramburu e o Comandante Chefe Juan Carlon Onganía, que assumiria a presidência nos primeiros anos da ditadura.

No caso argentino, e apesar de seu interesse, houve certa prudência por parte dos EUA em se manifestarem sobre o golpe. A ideia era de não reforçar a imagem intervencionista embasada na participação do ocorrido em 1964 no Brasil. O discurso então era de que o apoio viria mediante a certeza da estabilidade constitucional e política, gerando insatisfação na cúpula golpista liderada por Onganía. Para uma parcela representante dos norte-americanos, incluindo o consultor de segurança nacional do presidente Lyndon B. Johnson, W. Rostow, não havia justificativa para o golpe, porém já estava clara a participação do governo americano na articulação que previa a ação dos militares.

Sabe-se das motivações econômicas estadunidenses em voga no território latino e de seu protagonismo como patrocinador não apenas de eventos que resultariam em regimes antidemocráticos, como também sua interferência direta no treinamento das forças armadas ao longo dessa gestão. Entretanto, os apontamentos acima referem-se apenas ao penúltimo dos seis golpes de estado ocorridos na Argentina, e em seus primeiros sete anos de ditadura permanente.

Após quarenta e três anos da última intervenção, que derrubou Isabel Perón da presidência, dando lugar à junta militar formada por Jorge Rafael Videla (Exército), Emilio Massera (Marinha) e Orlando Agosti (Aeronáutica), em abril de 2019 os EUA abriram os arquivos comprobatórios de sua participação. Neste caso, por se tratar de um período conhecido pela violação dos direitos humanos, a entrega dos quarenta mil documentos¹⁹ em Washington

¹⁹ Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/04/12/internacional/1555090219_312485.html Acesso em:05/03/2022.

foi significativa não somente por colaborar com as investigações vigentes, mas do ponto de vista simbólico para os sobreviventes.

Algumas das inúmeras violações cometidas pelo Regime liderado por Videla incluía uma política sistemática que previa a adoção de recém-nascidos filhos de “subversivos” assassinados nos porões da ditadura. Não se sabe o número exato de sequestros ocorridos neste então, mas estima-se que aproximadamente quinhentas crianças tenham sido distribuídas entre militares e simpatizantes. Deste número expressivo, mais de cem dos sequestrados foram encontrados através da associação das *Abuelas de Plaza de Mayo (APM)*, fundada em 1977 pelas mães dos pais desaparecidos. Os raptos eram feitos a partir das prisões das militantes grávidas, partos clandestinos, falsificação de identidade e, por fim, adoções simuladas. Tal política de violações que se tornou mais conhecida em território argentino, até mesmo pela expressividade da APM e seu reconhecimento em escala mundial, foi recentemente descoberta no Brasil envolvendo aproximadamente dezenove casos de sequestros, sendo onze das vítimas ligadas à Guerrilha do Araguaia²⁰.



²⁰ Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/03/21/as-criancas-sequestradas-e-adotadas-ilegalmente-por-militares-durante-a-ditadura-brasileira.ghtml>

Fig 10. Protesto da APM em 1977. Disponível em:
<https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/maes-e-avos-da-praca-de-maio-as-vitimas-da-ditadura-militar-na-argentina.phtml>

Em meio aos casos de sequestro pouco conhecidos no Brasil, houve também a captura de crianças que teriam sido presas, torturadas e posteriormente exiladas. Há certa semelhança entre os países, entretanto, havia aqui uma crença de que os filhos dos militantes herdariam as características subversivas dos pais, portanto, o tratamento deferido a essas crianças foi de naturezas distintas. Enquanto a Argentina via nas adoções a possibilidade de formar cidadãos afetos à ideologia propagada pelo regime, no Brasil, as vítimas eram lidas como possíveis terroristas.

“— Tratavam-nos como se o comunismo fosse uma doença hereditária, sem cura. Como se fosse uma praga que pudesse se espalhar pela sociedade. Éramos um risco.”

Zuleide Aparecida do Nascimento, presa aos 4 anos de idade no Vale da Ribeira, onde sua família fazia parte da luta armada.²¹



Fig. 11 Zuleide (à esquerda) quando foi presa e fichada pelo Dops.

Disponível em: <http://anistiapolitica.org.br/abap3/2020/01/06/livro-reune-historias-de-criancas-presas-torturadas-ou-exiladas-durante-a-ditadura-no-brasil/>

²¹ Disponível em: <http://anistiapolitica.org.br/abap3/2020/01/06/livro-reune-historias-de-criancas-presas-torturadas-ou-exiladas-durante-a-ditadura-no-brasil/> Acesso em:05/03/2022.

As diversas faces da violência se apresentam de forma constante e ininterrupta frente à população latina. Seja na era colonial, no período ditatorial ou agora. Os países que atendem pela alcunha de “Terceiro Mundo” tendem a buscar nos algozes uma oportunidade de reaver o que lhes foi tirado à força. Sabemos da frequência com que cidadãos de países fronteiriços aos EUA partem, ainda, em busca do que se chama Sonho Americano. E é nesta empreitada que se manifesta a segregação e a ideia de que *somos* apenas peões no jogo de xadrez entre latinos e estadunidenses.

Em 2018, pelo menos cinco crianças guatemaltecas morreram ao serem separadas de seus pais na travessia para os EUA. Com o enrijecimento da polícia migratória sob as ordens de Donald Trump e a implementação da política de Tolerância Zero admitida para conter o fluxo migratório, sobretudo dos latino-americanos que tentam entrar ilegalmente no país, subiu o número de detenções e mortes. Presos sob custódia do governo *americano*, Wilmer Ramírez (2), Jackelin Caal (7), Felipe Gómez (8), Carlos Hernández (16) e Juan de Leóm Gutiérrez (16)²² morreram vítimas de maus-tratos em abrigos temporários e na ausência dos pais. Em estudo publicado pela ONU estima-se que se aproxime dos cem mil²³ o número de crianças detidas nos EUA em consequência da imigração ilegal.

O cineasta guatemalteco Jayro Bustamante nos convida à imersão neste mesmo tema através da apresentação de uma parte da cultura a que, pelo menos no Brasil, pouco temos acesso. *Ixcanul* (2015) leva os espectadores ao interior da Guatemala e nos coloca em contato com o idioma *Kaqchikel*, herança da civilização Maya. O roteiro se baseia na história de duas mulheres, mãe e filha, que se deparam com uma gravidez não-planejada e fruto de uma tentativa de escambo entre a protagonista e um personagem que promete levá-la consigo aos EUA em troca de sua virgindade. Ao longo do filme, apresentam-se camadas da violência alimentada por anos de opressão às mulheres guatemaltecas, silenciadas pelo Estado e pelos homens. O desfecho do filme, não apenas pela escolha do enquadramento que repete a primeira cena, ativa o *looping* e a ideia de repetição da história, uma vez que a criança é sequestrada pelo noivo da personagem principal e adotada por uma família estrangeira.

A crítica contida na obra de Bustamante faz pensar que o que nos resta é a aceitação. Enquanto mulheres e latinos neste recorte, mas pensemos que se enquadra em quaisquer minorias qualitativas. Alimentamos a ideia de que a salvação sempre parte do *outro*, mas que

²² Disponível em: <http://www.reginajosegalindo.com/missing-forever/> Acesso em:05/03/2022.

²³ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/mundo/numero-de-criancas-imigrantes-detidas-nos-eua-ultrapassa-100-mil-diz-onu-24087072> Acesso em:05/03/2022.

outro seria esse? Um *outro* que, na maioria das vezes, em virtude da compreensão de que somos separados em castas reforçam a ideia de que uns merecem apanhar enquanto outros devem bater:

“Nossa comarca no mundo, que hoje chamamos América Latina, foi precoce: especializou-se em perder desde os remotos tempos em que os europeus do Renascimento se aventuraram pelos mares e cravaram os dentes na garganta. Passaram-se os séculos e a América-Latina aprimorou suas funções. (...) a região continua trabalhando como serviçal, continua existindo para satisfazer as vontades alheias.” (GALEANO, 2015, p.17)



Fig. 12 - *Frame* de *Ixcánul*
Disponível em: <https://pragda.com/film/ixcanul-volcano/>

Galeano se refere aqui ao saque ocorrido na América Latina a partir da invasão dos europeus. Entretanto, podemos deslocar a mesma ideia se pensarmos em como essas relações de poder se manifestam na contemporaneidade. A supressão e violação dos Direitos Humanos em territórios onde há uma figura soberana – indivíduo ou grupo – é perceptível tanto pelo ponto de vista macro, quando falamos em escala continental, como pelo ponto de vista micro, citando aqui eventos semelhantes que ocorrem no âmbito municipal:

“Esses fatos são fatos educadores que vão formar as novas gerações. Caso não façamos isso, os Amarelos continuarão, porque tudo continua igual. As delegacias torturam, matam, sequestram e desaparecem com os corpos.”

Darci Miyaki, ex-militante da Ação Libertadora Nacional em depoimento à Comissão Nacional da Verdade²⁴

Podemos pensar na cultura de violência que estigmatiza o estado do Rio de Janeiro como ponto de partida para analisar essas manifestações e em como elas representam uma evolução e repetição de práticas que vêm sendo introjetadas há muito.

Ponderando sobre como essas relações se dão nos espaços em que frequento, seja no meu núcleo familiar ou na cidade do Rio de Janeiro, lugar onde cresci, tomarei como exemplo o que compreendo como experiências violentas determinadas pela separação geográfica, étnica e de classes. No tripé que sustenta essa percepção, há parte da minha experiência pessoal com a violência, bem como as que fui apenas ouvinte e/ou espectadora.

Sabe-se que há uma segregação geográfica no mapa da violência urbana afetando principalmente as áreas menos nobres da “Cidade Maravilhosa”. Segundo relatório publicado pela Polícia Civil em julho de 2020, há cerca de mil e quatrocentas favelas dominadas por criminosos no Estado. Entre traficantes e milicianos, que em contingente superam a Polícia Militar, estima-se em cinquenta e seis mil e seiscentos o número de criminosos em liberdade e quarenta e quatro mil o de policiais²⁵.

Sob este cenário, há um alto índice de mortes causadas por balas perdidas ou em operações, sobretudo entre crianças. Em 2019, segundo o relatório publicado pelo site Fogo Cruzado²⁶ que mapeia os índices de violência do Rio e de Recife, das mortes, identificam-se pelo menos dezenove menores de idade²⁷:

Wagner Anastácio, 17 anos

Dyogo Xavier Coutinho, 16 anos

Henrico de Jesus, 19 anos

Gabriel Pereira Alves, 18 anos

Margareth Teixeira, 17 anos

Kauê Ribeiro dos Santos, 11 anos

Rafael Dias Canoza, 15 anos

Ryan Silva, 17 anos

²⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QIFUHGktTU>) Acesso em:05/03/2022.

²⁵ Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2020/07/06/rj-tem-14-mil-favelas-dominadas-por-criminosos-aponta-relatorio.ghtml> Acesso em:05/03/2022.

²⁶ Disponível em: <https://fogocruzado.org.br/estatisticas/> Acesso em:05/03/2022.

²⁷ O total até outubro foi de 24 menores, entretanto não há identificação dos demais.

Agatha Moreira, 8 anos

Kelvin Cavalcante, 17 anos

Alan dos Santos Gomes, 14 anos

Vitor dos Santos Silva, 15 anos

Roger dos Santos Silva, 17 anos

Jenifer Silene Gomes, 11 anos

Ailton dos Santos Alves, 17 anos

Levi da Conceição Santos, 17 anos

Kaun Pimenta Peixoto

Kauã Vítor Nunes Rozário, 11 anos

Daniel Victor Oliveira, 16 anos

O filósofo Achille Mbembe, em seu ensaio sobre *necropolítica*, trata da soberania como um exercício do direito de matar. Podemos assim pensar primeiro nas áreas consideradas de maior risco iminente e em como a relação de poder se dá entre criminosos e esta parcela da população: “O poder (e não necessariamente o poder estatal) continuamente se refere à exceção, emergência e a uma noção ficcional do inimigo.”

Decerto que moradores de favelas e arredores estão mais suscetíveis a práticas violentas e ao risco de morte. E é preciso levar em conta o fator racial²⁸ que corrobora o fato, sobretudo em relação à truculência e despreparo policial frequentemente mencionados em casos como o dos menores citados acima. O que faz um profissional se intimidar com uma criança de oito anos a ponto de desferir-lhe um tiro de fuzil?

Em contrapartida, quais as condições de trabalho e treinamento desses profissionais? No mesmo ano das mortes acima, setenta e quatro agentes da polícia foram assassinados no Estado do Rio, que contabilizou sete mil e trezentos e sessenta e sete tiroteios e mil quinhentas e vinte uma mortes no total. Já em 2020, mesmo sob um contexto de pandemia e quarentena, o

²⁸ FBSP (Fórum Brasileiro de Segurança Pública), destaca que os negros foram as maiores vítimas de policiais — correspondem a 78,9% das 6.416 pessoas mortas por policiais em 2020. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2021/07/15/letalidade-policial-e-a-mais-alta-da-historia-negros-sao-78-dos-mortos.htm> ; Acesso em: 08/03/2022. Outras pesquisas podem ser acessadas em: <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2021/11/20/negros-tem-4-vezes-mais-chance-de-sofrer-violencia-policial-do-que-brancos-nas-abordagens.ghtml>; <https://www.redebrasilatual.com.br/cidadania/2021/04/segundo-pesquisa-78-dos-mortos-pela-policia-sao-negros/>; <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/mortes-negros-aco-es-policiais-brasil-vezes-maiore-brancos/>. Acesso em: 05/03/2022.

Estado contabilizou (até 13/08/2021) a marca de dois mil novecentos e quarenta e quatro tiroteios e quinhentas e setenta e quatro mortes.

Os números crescentes desumanizam as vítimas, no sentido de que quanto maior o número, mais impessoal se torna o crime. Tornam-se apenas estatística em um Estado violento, bem como ocorre na guerra. Não há nomes para todas as mortes que os relatórios comprovam, nem espaço no jornal para noticiar algo tão recorrente. Os dados que citei me fazem lembrar de um caso específico que ocorreu em 2014 na minha rua. Meu vizinho, policial, fora executado com mais de vinte tiros, a duas casas da minha, por volta das dezessete horas. As imagens foram registradas por câmeras de segurança e em seguida divulgadas em algumas páginas de jornais *online*²⁹. A captação e propagação dessas imagens me remeteu diretamente ao cinegrafista argentino Leonardo Henrichsen, morto em 1973, enquanto registrava a ação de militares chilenos às vésperas do golpe de Estado. Leonardo filmou seu assassinato, que posteriormente se tornaria uma das cenas da trilogia “A batalha do Chile”, do cineasta Patricio Guzmán. A escritora e fotógrafa estadunidense Susan Sontag propõe uma reflexão sobre o consumo das imagens de *guerra*:

“A frustração de não ser capaz de fazer nada a respeito daquilo que as imagens mostram pode se traduzir numa acusação contra a indecência de olhar tais imagens, ou das indecências existentes nas maneiras como tais imagens são disseminadas – ladeadas, como pode muito bem ocorrer, por publicidade de cremes emolientes, analgésicos e automóveis caríssimos. Se pudéssemos fazer algo a respeito daquilo que as imagens mostram, talvez não nos preocupássemos tanto com essas questões.” (SONTAG, 2003, pg. 97,98)

A reflexão de Sontag aponta para um aproveitar-se das imagens de dor não para colaborar com possíveis investigações, que cabem apenas aos profissionais competentes e não à massa de espectadores como no caso de uma publicação em jornal, mas para o consumo exacerbado dessas imagens, que levam à naturalização das mesmas:

“Uma imagem tem sua força drenada pela maneira como é usada, pelos lugares onde é vista e pela frequência com que é vista. Imagens mostradas na tevê são, por definição, imagens das quais, mais cedo ou mais tarde, as pessoas se cansam.” (SONTAG, 2003, pg. 88)

²⁹ Disponível em: https://odia.ig.com.br/_conteudo/noticia/rio-de-janeiro/2014-12-16/video-mostra-momento-em-que-policia-militar-e-executado-em-olaria.html Acesso em:05/03/2022.

Podemos transferir este pensamento para a vida cotidiana e refletir sobre as imagens que consumimos enquanto transeuntes que dividem espaço com diversas formas de violação que, talvez pela frequência, soam comuns ao dia-a-dia. Entretanto, mesmo “adaptados” ao cenário de violência, ele se dispõe ao longo do tempo como os *frames* se dispõem ao longo de um filme: um contamina o outro, e este contaminará o próximo construindo assim uma narrativa. Não necessariamente gerando um mesmo impacto em quem assiste, mas colaborando com a compreensão da história.

Um outro fenômeno de dominação a ser apontado como modelo de regime autocrático presente em áreas carentes pode ser observado com a formação das milícias, compostas prioritariamente por ex-agentes da polícia militar, do corpo de bombeiros, agentes penitenciários e policiais em exercício. A atividade desses grupos se dá de forma política e com um nível de articulação sofisticada se comparada a das comunidades gerenciadas pelo tráfico. Apesar da ascensão mais recente, os grupos de extermínio emergiram entre as décadas de 1970 e 1980 na comunidade de Rio das Pedras, Zona Oeste do RJ, e na Baixada Fluminense, onde permanecem em vigor até hoje.

Com o argumento de proteção comunitária, a atuação das milícias tem um tom mafioso e obtém lucro por extorsão e coação de moradores e comerciantes nas áreas afetadas através da cultura do medo e da extrema violência. Sabe-se que a expansão da organização paramilitar ocorre com maior êxito onde há maior vulnerabilidade social e ausência do poder público. Porém, há de se questionar também o envolvimento do próprio Estado na organização criminosa. Segundo afirma o filósofo Achille Mbembe:

“Na maioria dos lugares, o colapso das instituições políticas formais sob a pressão da violência tende a conduzir à formação de economias de milícia. Máquinas de guerra (nesse caso, milícias ou movimentos rebeldes) tornam-se rapidamente mecanismos predadores altamente organizados, que taxam os territórios e as populações que os ocupam e se baseiam numa variedade de redes transacionais e diásporas que os provêm com apoio material e financeiro.” (MBEMBE, 2016, pg. 141)

O que Mbembe denomina “máquinas de guerra”, faz jus ao apelido. Apesar da soberania das facções criminosas, é a milícia quem lidera o número de homicídios e desaparecimentos *à la* Ditadura. Vale dizer também que o primeiro semestre de 2019 foi

marcado por oitocentos e oitenta e uma mortes atribuídas à PMERJ³⁰, nenhuma em área dominada por essas organizações, o que confirma a ausência do poder público nessas regiões.

A estrutura de (in)segurança pública que paira sobre o Rio de Janeiro foi tema dos filmes *Tropa de Elite* (2007) e *Tropa de Elite 2 – O inimigo agora é outro* (2010). A estética de violência apresentada pelo diretor e roteirista José Padilha foi facilmente aderida pelo grande público, muitas vezes gerando certa divergência entre a intenção e a percepção dos espectadores – como em qualquer obra de arte. A representação de personagens icônicos como Capitão Nascimento (Wagner Moura), a meu ver, miram no “realismo” e acertam na dicotomia das interpretações de acordo com o posicionamento político de quem assiste. Ironicamente, e ainda que o filme aponte a truculência, a tortura e a morte sem uso de metáforas, prioritariamente voltadas aos corpos considerados mais executáveis pelo Estado – leia-se pretos, pobres e favelados, criminosos ou policiais – há um quê de empatia com o protagonista. A divisão entre a suposta guerra da Polícia Militar com o tráfico e com a milícia – suposta, pois o filme aponta também para negociações entre a instituição e as organizações criminosas – inserem o público em uma realidade distante de quem não vive à margem da sociedade, nem é refém da violência em seu último grau.

A instituição que tem como *slogan* “Servir e Proteger” entra em combate com aparatos de guerra sem levar em conta o escudo humano invisível que é atingido por todos os lados de uma batalha sem propósito e sem vencedores. O conflito entre “proteger” e “entrar pela favela e deixar corpos no chão”³¹ se faz presente cotidianamente deixando vítimas fatais de lados que parecem opostos, mas não são se pensarmos em âmbito menos superficial do que o vértice polícia versus bandido.

Segundo o Fórum de Segurança Pública que traça o perfil de policiais assassinados por criminosos, em 2018 a porcentagem de agentes negros em relação às demais etnias é de 51,7%³², sendo 96,9% homens e com idade entre trinta e trinta e nove anos. Meu pai, André Luiz dos Santos, trinta e nove anos, Terceiro Sargento da PMERJ, foi morto no dia 15 de abril de 2010, com um tiro no pescoço. Há versões conflitantes sobre sua morte e durante minha

³⁰ Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2019/08/20/policias-mataram-881-pessoas-em-6-meses-no-rj-nenhuma-em-area-de-milicia.htm> Acesso em:05/03/2022.

³¹ Referência ao grito de guerra do Batalhão de Operações Especiais (BOPE) da Polícia Militar. Disponível em: <http://g1.globo.com/globo-news/noticia/2013/05/tropa-do-bope-canta-grito-de-guerra-que-faz-apologia-violencia.html> Acesso em:05/03/2022.

³² Publicado no anuário de segurança pública de 2019.

pesquisa encontrei duas publicações que divergem entre si e das muitas versões que ouvi na última década.³³

Meus avós paternos, com os quais tive uma convivência estreita ao longo da infância, moravam um andar acima de mim. Passei boa parte dos meus primeiros anos de vida subindo as escadas que davam acesso à sua casa para visitá-los. Vinte e um anos após a morte do meu avô, eu e minha avó dividimos o mesmo espaço por três meses. Até hoje ela se informa pelo rádio, e foi pelo rádio que meu tio soube da morte do irmão. Meu pai não virou mártir, nem sua imagem se tornaria um símbolo de resistência contra a violência de estado a que tantas famílias são submetidas quando vivem dependentes de subempregos e lotadas em áreas de risco. Meu pai escreveu um livro de poesias e o traduziu para o espanhol. Não li, pois o livro se perdeu com sua morte. Não sei sobre o que suas poesias falavam, tampouco sei o que ele e meu avô pensavam sobre a nossa condição de vulnerabilidade social. Condição que eu mesma só compreendi na fase adulta. Nas palavras de Saramago: é preciso sair da ilha para ver a ilha. É preciso contraste. Minha família paterna não tem artistas, pós-graduandos, professores, intelectuais, cineastas, cinéfilos, leitores assíduos, músicos, frequentadores de museus ou estudantes. Na casa não havia livros. Compartilhamos nossas histórias apenas entre nós. Falamos o mesmo idioma. O idioma dos traumas causados pela violência sem punição. Policiais matam e morrem todos os dias, efeito do despreparo e da herança histórica que coloca os pobres para duelarem entre si como se não fizessem parte de um mesmo grupo. O embate com a violência não se explica através de filmes, fotografias e obras de arte. Ao contrário, o excesso de exposição nos “imuniza”. A sobrecarga de imagens nos acostuma a conviver com as atrocidades. E talvez por isso as coisas se repitam: a ditadura, o genocídio, a guerra, as mortes, entre outros nomes e nomenclaturas que designam um estado de violência extrema, afinal, são os outros que morrem e quem morre não depõe. Susan Sontag ao falar do contexto da guerra afirma que:

“Nós” – esse “nós” é qualquer um que nunca passou por nada parecido com o que eles sofreram – não compreendemos. Nós não percebemos. Não podemos, na verdade, imaginar o que é isso. Não podemos imaginar como é pavorosa, como é aterradora a guerra, e como ela se torna normal.” (SONTAG, 2003, pg. 104)

Mas devíamos. É preciso (re)pensar o que compreendemos como guerra e de que forma podemos evitá-la.

³³ Em matéria publicada do dia 16.04.2010 <https://tnonline.uol.com.br/noticias/geral/,18746,16,04,pm-e-morto-com-tiro-no-pescoco-no-rio-de-janeiro> e levantamento de policiais mortos em 2010 <https://robertatrindade.wordpress.com/estatistica2010/> .

Capítulo I - ARGENTINA

De los hornos a los lápices

*No debiera arrancarse a la gente de su tierra o país,
no a la fuerza.*

*La gente queda dolorida, la tierra queda dolorida.
Nacemos y nos cortan el cordón umbilical. Nos destierran
y nadie nos corta la memoria, la lengua, los calores. Tenemos que
aprender a vivir como el clavel del aire, propiamente del aire.*

*Soy una planta monstruosa. Mis raíces están a miles de
kilómetros de mí y no nos ata un tallo, nos separan dos mares
y un océano. El sol me mira cuando ellas respiran en la noche,
duelen de noche bajo el sol.*

(Roma, 14 de mayo 1980)

Bajo la lluvia ajena – Juan Gelman

Enquanto parte dos países do cone sul via pela primeira vez o rosto do fascismo, nossos vizinhos argentinos cambaleavam entre um cair e levantar de uma sucessão de golpes que começara em 1930 e se consolidaria de forma mais veemente na década de 1970.

Os sete anos em que a última ditadura se manteve, na realidade, foram a consolidação da sexta tentativa de rompimento com a já frágil democracia do país. E levando em conta os eventos que entram em convergência com o recorte geográfico que mencionarei posteriormente, devo me ater ao golpe mais recente.

No entanto, vale ressaltar que, dos seis golpes, os quatro primeiros estabeleceram ditaduras provisórias, enquanto nas últimas entraria em vigor permanente.

Do cenário que se estabelecera no curto intervalo democrático entre o fim da penúltima ditadura, findada três anos antes, a tríplice tragédia escorada na crise institucional, na economia devastada e na violência política marcaram o primeiro ano da junta militar encabeçada por Jorge Rafael Videla que depôs a então presidente Isabelita Perón.

Assim, na madrugada do dia 24 de março de 1976 as Forças Armadas ocuparam o Congresso Nacional dando início então a ditadura mais sangrenta que o país havia experimentado.

Os índices de violência, já notórios antes mesmo da posse de Videla, registravam a assustadora marca de um assassinato político a cada cinco horas. Sendo que entre dezembro e janeiro o número de vítimas passaria de duzentos. Com a abstenção das autoridades, grupos paramilitares exerciam com liberdade uma pequena amostra do que estaria por vir.

O terrorismo de Estado pré-ditatorial conta também com a campanha militar que ficou conhecida como *Operativo Independencia*, desenvolvida em Tucumán, Noroeste do país, entre fevereiro de 1975 e dezembro de 1977.

Diferente dos grupos paramilitares, que agiam de forma menos sistemática, a campanha funcionava embasada no desaparecimento forçado e visando um sistema de centros clandestinos que permaneceriam em vigor durante todo o governo militar. Pode-se dizer que o *Operativo* institucionalizara parcialmente o terrorismo de Estado.

Havia um interesse em controlar a população, porém, mais do que isso, a finalidade principal era frear a frente de guerrilha rural *Compañía de Monte “Ramón Rosa Jiménez”*, criada pelo *Partido Revolucionario de los Trabajadores-Ejército Revolucionario del Pueblo (PRT-ERP)* no embate contrarrevolucionário. A “operação” fora dividida em fases, onde a primeira propunha principalmente uma patrulha de monitoramento de povoados que pudessem colaborar com esses guerrilheiros³⁴.

1. ³⁴ É possível encontrar a lista completa das fases e metas do *Operativo Independencia* em Archivo de la Cámara Federal de Apelaciones de la ciudad de Buenos Aires (en adelante, CFA), “Causa 13”, Comando General del Ejército argentino, directiva 333/75, “Para las operaciones contra la subversión en Tucumán”, p. 2 y 3 (En adelante, “Dir. 333/75”). ;



Fig. 13 - Militares leem jornal militar noticiando o Golpe. Disponível em: <http://temas.folha.uol.com.br/40-anos-do-golpe-militar-na-argentina/24-de-marco-de-1976/ditadura-deixou-como-legado-o-consenso-sobre-democracia.shtml>. Acesso em:05/03/2022.

No que se refere à produção cinematográfica, é imprescindível comentar o que foi feito em exílio no decorrer dos sete anos e no pós-ditadura, onde se fazia necessário dar voz aos remanescentes sufocados por suas memórias e perdas.

O caráter humanitário do que veio depois das obras que compunham o cinema de combate do *Cine Liberación* — que não foi o único, porém mais conhecido dos movimentos do cinema político — nos convida a conhecer histórias individuais que colaboravam com a construção de uma memória social e coletiva, bem como da identidade argentina.

Das barbáries datadas na gestão do General Videla, sem dúvida a mais marcante e que reverbera até hoje, é o desaparecimento dos filhos de presos políticos que acarretariam a criação da Associação das Mães da Praça de Maio, que em uma busca incansável por seus filhos e netos, se reúnem semanalmente nos arredores da Casa Rosada.

Nessa leva humanitária que percebemos no cinema, pouco tempo depois da retomada da democracia, o diretor Luiz Puenzo lançou *A história oficial* (1985), primeiro latino-americano a receber o Oscar de melhor filme estrangeiro. O filme retrata através de um recorte familiar uma história que se conecta diretamente à saga dessas mães e avós.

Em uma escolha brilhante, Puenzo tem como protagonista uma professora de história alienada da situação política de seu país. Com uma narrativa que se inicia em 14 de março de 1983, ano da restauração democrática, a professora tenta ensinar aos alunos algo que desconhecia:

“Compreender a história é preparar-se para compreender o mundo. Nenhuma nação sobrevive sem memória, e a história é a memória do povo.”

Há pouco espaço em um longa-metragem para retratar todas as camadas que podem ser destrinchadas em um relato sobre a ditadura, no entanto, é possível identificar ainda que de forma não-literal diversas críticas do diretor aos que compactuaram direta ou indiretamente com o regime.

Do autoritarismo vigente, representado pela fala da protagonista em sala de aula à negligência de uma vertente da Igreja Católica, ciente dessas transações que envolviam processos ilegais de adoção, o filme abordará um processo de “desalienação” da professora que, ao ouvir um impactante relato de tortura de uma amiga recém-chegada do exílio entra em conflito com sua própria história.

Há um apontamento para a negação e resistência, sobretudo dessas classes mais abastadas, sobre qualquer tipo de violação ocorrida na “guerra suja”.

Segundo dados oficiais do CONADEP (Comisión Nacional sobre da Desaparición de Personas) estima-se que entre sete mil e quinhentas e oito mil oitocentas e setenta e cinco pessoas desapareceram. Já no levantamento da Associação das Mães da Praça de Maio, o número chegaria perto de trinta mil.

Levando em conta que, como dito no filme, a história é contada pelos vencedores, podemos questionar essa afirmação partindo de dois pontos: 1) Quem conta essa história e 2) Quem de fato são os vencedores.

Não há como apagar da memória dos sobreviventes as marcas da tortura, sobretudo da psicológica, tampouco é possível reaver a vida dessas milhares de pessoas. Entretanto, cabe a nós — que temos a pretensão de manter a memória viva, seja como produtores de arte ou no ambiente acadêmico — incentivarmos a propagação da história com o intuito de não a repetir.

O cinema argentino, que se difere em abordagem dos demais que irei comentar, se destaca pelas escolhas que se encontram em um lugar mais lúdico. É interessante pensar por

esse aspecto uma vez que em obras como *Garagem Olimpo* (1999) de Marco Becáis, *A noite dos lápis* (1986) de Hector Oliveira e *Crônica de uma fuga* (2005) de Israel Adrian Caetano, há uma representação clara da violência. Porém, o que interpretei como lúdico habita a forma e não o recorte. Proponho uma análise sob meu ponto de vista enquanto espectadora e não como crítica.

Está claro que nem o cinema nem qualquer obra de arte seja capaz de alcançar uma sessão de tortura, por mais mimética que a cena possa parecer. Ou como afirmaria Beatriz Sarlo de forma mais radical:

“Os que não foram assassinados não podem falar plenamente do campo de concentração; falam então porque outros morreram, e em seu lugar. Não conheceram a função última do campo, cuja lógica, portanto não se operou por completo neles. Não há pureza na vítima que tem condições de dizer “fui vítima”.” (SARLO,2007, p.34)

Vale lembrar que apesar da referência ser aos campos nazistas, temos exemplos bem mais próximos para comentar mais adiante.

Sugiro deslocarmos um pouco a afirmação da escritora argentina para um contexto artístico que permite pensarmos sobre a impossibilidade de um cineasta-artista que, ainda que tenha presenciado um regime autocrata, não poderia descrevê-lo em sua máxima potência. Afinal, o ápice (para Sarlo) estaria na morte.

Porém, há muitas formas de se matar sob um contexto em que a vítima se vê em uma vulnerabilidade extrema. Ora, um preso político sobrevivente não poderia testemunhar em serviço do esclarecimento das gerações futuras ou até mesmo dos alienados que desconheciam o que se passava nos porões da ditadura?

Se há alguém capacitado para fazê-lo, este alguém é o sobrevivente.

O que é passível de questionamento aqui é até que ponto o cinema é capaz de colaborar com essa construção. As denúncias, muitas vezes feitas através de metáforas, nem sempre vão dissuadir um cidadão certo de que “era melhor na ditadura” — máxima comum entre os alienados ou extremistas que, de duas uma, ou não fazem ideia do que é viver sob a tensão da violência iminente ou de certa forma participam desse processo.

Entretanto, se pensarmos nas imagens produzidas pelo cinema, as que são capazes tanto de reaver a memória de alguém que esteve inserido no contexto, como também as passíveis de

uma projeção para quem acessou a história anos depois, há de se levar em conta uma certa dependência do público em relação a essas produções.

O cinema detém uma licença poética que permite, por exemplo, revisitar histórias de pessoas desaparecidas. Sendo assim, é capaz de mesclar a memória real com uma imagem projetada em quem assiste.

Um longa argentino capaz de ilustrar esta reflexão é *La noche de los lápices*, que mencionei acima.

A narrativa retrata a história verídica de sete adolescentes sequestrados pela ditadura³⁵, dos quais apenas um sobreviveu e relatou o episódio. O motivo das prisões foi uma manifestação na província de La Plata, em setembro de 1976, que exigia passagens de ônibus mais baratas.

O filme concentra-se mais nas experiências individuais de cada um dos jovens do que no contexto político como um todo. Há também uma representação da tortura e da busca dos familiares pelas vítimas, todas desaparecidas a exceção de Pablo Díaz.

María Clara Ciocchini, María Claudia Falcone, Claudio de Acha, Daniel Racero, Horacio Ungaro e Francisco López Muntaner tiveram sua história relatada através do único testemunho possível: o do sobrevivente. Então, se o filme se concentra nessa experiência individual, como seria possível ser verdade se a própria vítima não pode mais falar por si?

Trata-se muito mais da tentativa de criar uma atmosfera que se aproxime da experiência da tortura, já que para a morte não há justiça.

Se até hoje os argentinos saem às ruas para lembrar de um dos muitos episódios, onde se contabilizam centenas de adolescentes desaparecidos, é graças à possibilidade de testemunhar. E isso inclui também a fala dos familiares.

³⁵ Segundo o filme, apenas Pablo Díaz teria sobrevivido, mas de acordo com outras fontes de pesquisa, além dele, teriam sido mais três jovens: Gustavo Calotti, Patricia Miranta e Emilce Moler.



Fig. 14: *La noche de los lápices* (1986)

Percorrendo ainda o trajeto cinematográfico que pretende colaborar com essa memória, um contraponto do que o espectador mais assíduo está habituado a encontrar nessas narrativas é o documentário, que eu classificaria como um ensaio da diretora argentina Albertina Carri. *Los rubios* (2003) passeia por escolhas linguísticas distintas para reconstituir parte da bibliografia da autora através da história de seus pais — membros da organização guerrilheira *Los Montoneros*.

Em 24 de setembro de 1977, quando Carri tinha quatro anos de idade, Ana Maria Caruso e Roberto Carri foram sequestrados e levados ao centro de detenção clandestino *El Vesubio*, apelidado de Sheraton pelos presos. Onde estima-se que tenham passado cerca de duas mil e quinhentas pessoas.

Mesclando documentário, ficção e animação em *stop-motion* com bonecos de *Playmobil*, a diretora tenta reconstruir a memória de seus familiares através de entrevistas e conjecturas criadas por sua própria memória. Marianne Hirsch, professora da Universidade de Columbia nos Estados Unidos, dirá que a *Pós-memória* “descreve a relação entre a geração posterior àqueles que testemunharam traumas culturais e coletivos e as experiências daqueles

que vieram antes”³⁶ (p.106). Assim, Carri, lança mão de uma abordagem indireta para recontar parte de uma história que nem ela mesma conhece.

Para Timothy Corrigan, autor do livro *Filme-ensaio: Desde Montaigne até depois de Marker* (2015), o gênero em questão permite a criação de dispositivos estéticos, ou “antiestéticos” a depender do ponto de vista do espectador, e assim, como em *Los rubios*:

“A meio caminho da ficção e da não-ficção, das reportagens jornalísticas e da autobiografia confessional, dos documentários e do cinema experimental, eles são, primeiro, práticas que desfazem e refazem a forma cinematográfica, perspectivas visuais, geografias públicas, organizações temporais e noções de verdade e juízo na complexidade da experiência. (CORRIGAN, 2015. p. 9-10)

Não só pelas escolhas visuais de Carri em seu retrato cinematográfico, mas pelo tom que se compõe a narrativa, *Los rubios* se destaca das demais obras (das mais conhecidas) que se produzem a partir da (pós)memória dos filhos e netos das vítimas das ditaduras sul-americanas. A reflexão proposta pela diretora não tem a pretensão de uma comoção piegas, mas de uma amostra do que foi o período através de um recorte familiar.

Vale destacar que o filme é cunhado sob a memória dessa geração posterior, o que significa, de certa forma, uma “transmissão” da experiência traumática. Carri, bem como outros filhos de desaparecidos trabalham em prol de um possível esclarecimento. Afinal, o que se passou com os desaparecidos?

Enquanto estudiosos que detém alguma distância, é mais fácil supor o desfecho dessas violações, entretanto, além de cineastas, estamos falando de vítimas afetadas diretamente pela violência do Estado e que partem de uma experiência pessoal para falar da história do país. E que no geral, independente da escolha estilística, procuram resposta para uma mesma pergunta.

³⁶ Tradução Nossa.

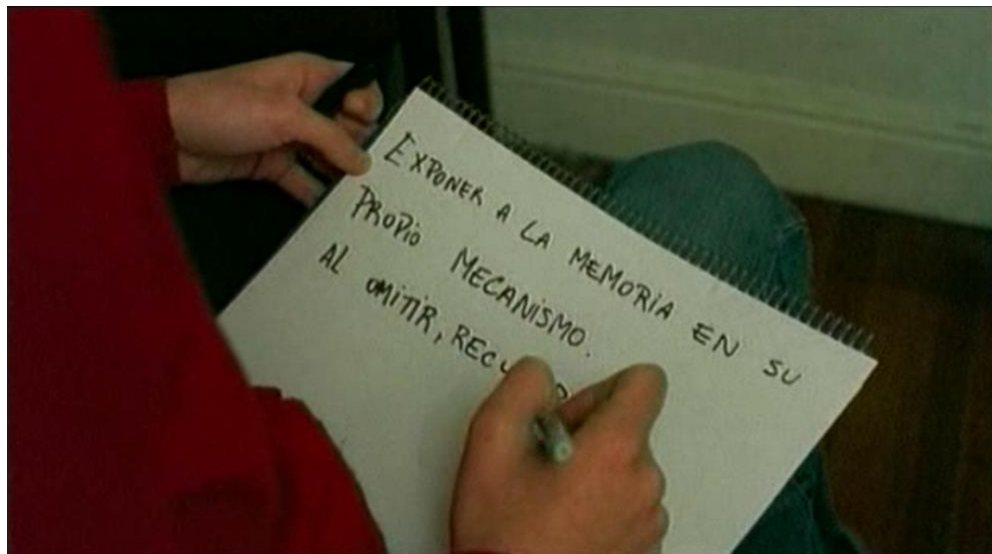


Fig. 15: *Los rubios* (2003)

“Los prisioneros estaban alojados sobre el suelo mayormente en celdas angostas semejantes a nichos mortuorios. No les estaba permitido levantarse y tenían que llevar puestas todo el tiempo una especie de capucha que les cubría completamente la cabeza. Estar vendado día y noche y aislado del resto de la población se llamaba tabicamiento. Estas situaciones producían una hipotrofia muscular y una desorientación espacio-temporal severa. Una vez al día eran conducidos a las instalaciones sanitarias, a veces individualmente y otras por grupos y en fila, caminando encapuchados - es decir, sin poder ver - y apoyando las manos sobre el hombro del que iba delante. A veces ante la solicitud de ser conducidos al baño, los guardianes dejaban esperar a las víctimas durante horas, lo que los obligaba a hacer sus necesidades en latas que quedaban días enteros en las celdas antes de ser retiradas. Bajo cometarios cínicos de los guardianes, los prisioneros eran llevados a las duchas. Estas situaciones eran aprovechadas para la violación y el acoso sexual.”³⁷

O trecho acima revela parte dos procedimentos do campo clandestino *El Vesubio*, local onde os pais de Albertina Carri ficaram detidos. Vale mencionar que o mesmo centro de

³⁷ Disponível em: <http://www.elisabeth-kaesemann-stiftung.com/proyectos.html>)

detenção foi cenário de outras histórias marcantes na biografia argentina. Foi o caso da socióloga alemã Elisabeth Kaesemann, morta pelas costas com tiros de curta distância, como comprovaria a autópsia realizada por médicos legistas de Tubinga, na Alemanha.

Após dois meses de encarceramento, Kaesemann e outros quinze presos foram tirados do campo e levados à Monte Grande, em Buenos Aires, em 24 de maio de 1977 para serem executados. Dias depois tiveram seus nomes divulgados em jornais como guerrilheiros mortos em confronto com o exército.

Cerca de trinta anos após a execução, a condenação do ex-general Hector Gamen (84), do ex-coronel Hugo Pascarelli (81) e de outros cinco guardas prisionais, pôs fim ao caso.

Pilar Calveiro, ex-detenta dos campos de concentração argentinos e escritora, pensa a questão do poder como mecanismo de repressão:

“Não há poder sem repressão, mas, mais do que isso, é possível afirmar que a repressão é de fato a alma do poder. As formas que ele adota revelam sua mais profunda intimidade, uma intimidade que, precisamente por ser capaz de escancarar o poder, torná-lo óbvio, se mantém secreta, oculta, negada.” (CALVEIRO, 2013, p.37)

Então, proponho questionarmos as diversas formas de poder que se manifestam sob o contexto político analisado. Há, naturalmente, o que se detém sobre o direito à vida, ou seja, na relação entre torturador versus torturado. E, se pensarmos em maior escala, a detenção do saber. Se as pessoas não sobrevivem para contar suas experiências, a violência deixa de ser literal e passa para o campo subjetivo/simbólico.

Quem detém o saber, detém o poder de definir quem terá acesso à história, bem como quem detém os dispositivos de tortura detém também a vida dos prisioneiros.

A repressão política pressupõe um tipo de controle, variando de acordo com quem detém qual poder. Ou seja, é possível notar diversas modalidades repressivas de acordo com a “índole do poder”³⁸(Calveiro, p.38). Não por acaso, a criação desses campos de concentração se dá antes mesmo do golpe, durante o governo peronista.

Inclui-se aqui também o desaparecimento de opositores do governo democrático. Pouco tempo depois da morte em 1974 de Juan Domingo Perón, também militar e presidente

³⁸ Segundo a autora, a forma como o poder é concebido, “a maneira como incorpora, refuncionaliza, e o lugar em que pretende alocar aquilo que lhe escapa, aquilo que não considera constitutivo.” (p.38)

por três mandatos³⁹, grupos paramilitares como o Comando Libertadores de América e a Aliança Anticomunista Argentina, ambos de extrema-direita, se encarregavam do assassinato de partidários do então governo, artistas, estudantes e quaisquer grupos passíveis dessa interpretação contrária.

Há um número considerável na estimativa de presos nesses campos: entre quinze e vinte mil pessoas, das quais aproximadamente 90% teriam sido assassinadas. Cerca de trezentos e quarenta campos estavam em vigor entre os anos de 1976 e 1982. O número de mortes é impreciso, mas factível. A questão maior aqui é sobre a função desses desaparecimentos. Um corpo não é capaz de testemunhar. E nesse mecanismo, como se observou na história de Elisabeth Kaesemann, os presos eram deslocados, o que impedia um testemunho mais contundente dos demais.

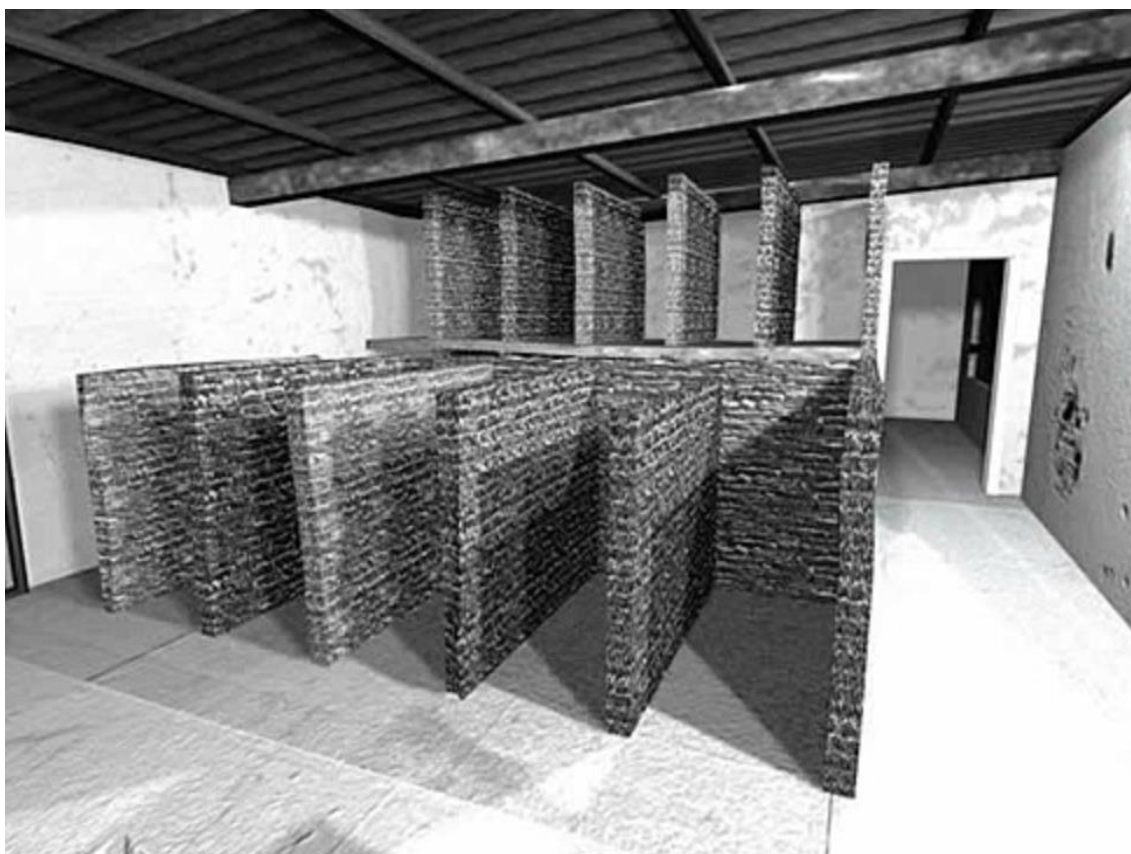


Fig. 16: Reconstrução virtual de uma das salas de detenção. Foto: *Memoria Abierta*

³⁹ de 1946 a 1952, de 1952 a 1955 e de 1973 a 1974.

Ao partirmos dos relatos dos sobreviventes, o que fica claro é um processo de desumanização já habitual quando pretende-se eliminar um opositor: retiram-se os nomes, limitam-se as experiências sensoriais, o convívio com a tortura é latente, seja ela em si mesmo ou no outro. Vive-se na linha tênue entre a autopreservação e a delação, e por fim, a culpa. O que determina quem e por que deve viver?

O sujeito sobrevivente adquire uma responsabilidade social de contar a história coletiva, acessando um trauma que é pessoal. A tortura impacta individualmente e é variável. Ao sobrevivente dos centros de detenção resta também voltar à um cotidiano que se torna impossível a quem se manteve no limite entre vida e morte durante algum tempo.



Fig. 17: Infância Clandestina (2011)

O drama *Infância Clandestina*, dirigido por Benjamín Ávila e produzido por Luis Puenzo, se passa no ano de 1979 e é um relato sensível das memórias do diretor. Com uma abordagem comovente, a ditadura é lembrada pelos olhos de Juan (Teo Gutierrez Moreno), um

garoto de onze anos que acompanha sua família de guerrilheiros entre o esconderijo e a articulação política.

De sua história pessoal, o diretor inspira-se no período de exílio em que transitou por Cuba, México e Brasil, retornando à Argentina no ano em que começa o filme e em que sua mãe desaparece. Ávila foi deixado na porta da casa da avó, enquanto seu irmão é sequestrado e levado para adoção.

Na ficção, acompanha-se o amadurecimento do protagonista através de uma breve e inocente história de amor, bem como de sua compreensão do lugar que seus pais ocupam e o momento histórico de seu país. O longa passeia pela relação dicotômica entre o medo e o afeto, seja ele nas relações familiares ou não, propondo um olhar humanizado e sensível acerca dos militantes da época, o que foge um pouco do lugar-comum das narrativas espelhadas nesse recorte.

Obrigado a mudar de nome e a trocar de escola, Juan, agora Ernesto, é convidado pela professora a hastear a bandeira argentina e se nega. Durante uma aula de história, ela questiona os alunos sobre as benesses da vinda de Cristóvão Colombo para as Américas e conclui:

“Los españoles trajeron la civilización a América.”

Assim, Ávila aborda dois tópicos relevantes na história sul-americana que dialogam quando pretendemos compreender os porquês da repetição. A forma como a colonização é lida está diretamente ligada ao posicionamento político de alguns personagens. Porém, é um detalhe coadjuvante na trama.

Retomando a questão da memória dos filhos de desaparecidos, pilar narrativo de diversos filmes argentinos, podemos compreendê-la como uma extensão da memória familiar. É possível notar também um entrecruzamento de narrativas ao compararmos os filmes que já citei anteriormente.

Infância Clandestina, apesar de mais recente, é uma prévia d’*A história oficial* e de *Los Rubios*, uma vez que o sequestro seguido da adoção desses bebês está intimamente ligado ao desaparecimento de seus pais.

Na vida real, precisamente em 3 de novembro de 1995, fundou-se a organização H.I.J.O.S. (*Hijos y hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio*) a fim de reivindicar uma reconstrução mais justa da história. Desde então, a fundação se organiza em manifestações e discursos que relembram o golpe de 1976, com um ativismo complementar ao das Avós da Praça de Maio.

A organização acredita que o número de vítimas seja estimado em trinta mil, entre desaparecidos, sequestrados e mortos, além de reforçar a ideia de que a Junta Militar e seu golpe de Estado teriam cometido crime de genocídio contra o povo argentino.

Sobre a relevância das instituições que visam a denúncia, o professor da Universidade de Buenos Aires, Hugo Vezzetti afirma que são necessárias, que se deve reconhecer sua importância e entende a memória como uma função reparatória sobre os crimes. No entanto, Vezzetti questiona: *¿Hasta qué punto las medidas de justicia retroactiva son necesarias y convenientes para la construcción y protección de las nuevas democracias?* (VEZZETTI, 2002, p.25).

O que o autor dirá sobretudo, é da ordem de um compromisso entre o que se constrói no presente em termos culturais e políticos a fim de que o passado não se repita, portanto, além de construir a memória, deve-se fazê-lo sob diversos aspectos:

“Si hasta entonces casi únicamente se había relatado el horror de la masacre, con un centro puesto en los campos de concentración y exterminio, en la nueva producción, necesariamente sesgada, se trataría de recordar a las víctimas como militantes, luchadores activos por una causa” (VEZZETTI, 2002, p.30)



Fig. 18: *Abuelas de Plaza de Mayo*. Fonte: <https://www.rfi.fr/es/americas/20170823-la-identidad-la-gran-deuda-de-la-dictadura-argentina>

É sabido que, por surpreendente que seja, regimes autoritários são capazes de dividir opiniões entre a população. E nada como um evento esportivo de grande porte para desviar o olhar dos mais alienados e dispersar o foco da política.

Sob este aspecto, o ano de 1978 foi de grande relevância para o regime. Entre uma saída pela tangente do período mais efusivo no combate ao que se chamava de “terrorismo subversivo” e a mira na “nova sociedade argentina”, estava uma Copa do Mundo. E como já havia ocorrido em 1970 no Brasil presidido por Médici, a Argentina comandada pela Junta de Videla, Agosti e Massera teve êxito tanto na competição quanto na cortina de fumaça que provocara nos crimes que ocorriam simultaneamente.

A proximidade era tanta que a final contra a seleção holandesa ocorreu no *Estadio Monumental de Nuñez*, casa do River Plate, separado por uma caminhada de cerca de vinte minutos do campo de concentração da ESMA - Escola Superior de Mecânica da Armada.

O futebol, mais que um esporte, era compreendido como um elemento chave na construção de uma identidade nacional onde os jogadores entram em campo para representar toda a nação. E os militares dotados dessa consciência, em seu primeiro comunicado à frente

do país, lotado de proibições, permitiram que a disputa contra a Polônia fosse transmitida em meio ao cenário caótico do primeiro dia de militarismo em vigor⁴⁰.

A política gritava, mas era abafada pela voz do locutor Fernando Niembro, que narrou os gols do ponta-direita René e do centroavante Leopoldo na vitória da equipe comandada por César Luis Menotti. Todos na seleção “campeã” de dois anos depois.

Assim, a importância dos meios de comunicação, que colaboram para a potencialização de um sentimento nacionalista frente ao período mais doloroso do chamado “Processo de reorganização nacional”, entra em voga como uma das ferramentas mais controversas no decorrer da guerra suja. Uma vez que a censura é uma medida fundamental para a manutenção da alienação do povo, é compreensível que os detentores da informação façam uso da mídia para jogar o jogo perverso da manipulação.

E a população carente de boas novas entra com facilidade no circo montado.

Para combater o que os militares denominaram “campanha antiargentina”, o governo contratou a empresa norte-americana *Burson-Marsteller* que ficou responsável pela publicidade pró-governo.

Em contrapartida, há quem veja o evento como um pontapé inicial para denunciar o terrorismo de Estado. Com o COBA - Comitê de Boicote à Copa, criado um ano antes por militantes franceses a fim de impedir que o país sediasse a competição, havia uma controvérsia que impossibilitou o andamento do boicote: seria mais interessante que jornalistas estrangeiros estivessem presentes para que houvesse então uma possível abertura do debate internacional sobre direitos humanos que contemplasse a Argentina. E assim foi feito.

⁴⁰ Disponível em: <https://futebolatino.lance.com.br/o-dia-em-que-o-futebol-foi-permitido-na-argentina-durante-o-golpe-de-1976/> Acesso em:05/03/2022.



Fig. 19 - Cartaz do Comitê de Boicote à Copa

Para a historiadora Livia Gonçalves Magalhães “a Copa de 78 é um momento de grande alívio para os desaparecidos. Eles saíam da rotina do cativo, podiam ver os jogos e tinham contato com o que acontecia fora das prisões, quando os narradores comentavam sobre os acontecimentos nas cidades-sede. Era um momento para escapar daquela tortura”⁴¹. E, uma vez que no mesmo ano tanto a CIDH - Comissão Interamericana de Direitos Humanos quanto a OEA - Organização dos Estados Americanos, através de denúncias principalmente dos familiares dos desaparecidos, visitaram o país, ratificaram a ideia de que o saldo havia sido positivo.

De fato, foi a primeira vez que a voz da população pôde ser ouvida desde o golpe.

Porém, há um outro ponto de vista a ser discutido: o da investida exitosa dos militares.

⁴¹ Disponível em: <https://operamundi.uol.com.br/politica-e-economia/35624/copa-do-mundo-de-1978-ajudou-a-divulgar-crimes-da-ditadura-da-argentina> Acesso em:05/03/2022.

Dos depoimentos mais lúcidos acerca do título de 1978, o da socióloga e sobrevivente da ESMA Gaciela Daleo⁴² relembra o sadismo dos militares ao levarem os presos para um passeio pela cidade logo após o último jogo da competição. Ao relatar o episódio, Graciela descreve a sensação diante da irrelevância de um possível grito de socorro enquanto o delírio coletivo tomava conta de milhares de compatriotas.

Naquele recorte em que a certeza da soberania e da impunidade era grande, a socióloga acredita que, ao contrário do que o gesto pudesse sugerir, não havia da parte dos opositores uma trégua ou um momento de comemoração partilhada entre malfeitores e vítimas, mas uma ratificação desse poder. Em suas palavras: *Si ellos ganaron, nosotros perdimos*.



Fig. 20 - General Videla com a taça da vitória.

O maior centro de tortura e extermínio que se tem notícia sob o recorte geográfico argentino, a ESMA, assim era chamada por receber em sua maioria jovens que ingressavam na escola como aspirantes navais. Com idade média de quinze anos e a possibilidade de adquirir formação em diversas especialidades, os estudantes desconheciam a função mais obscura do local.

De início, é de suma importância ratificar mais uma camada das incoerências de um governo que se propunha a reorganizar o país: transformar um local que, em princípio, deveria

⁴² O depoimento pode ser assistido na série documental Memórias do chumbo: o futebol nos tempos do Condor (Dir: Lúcio de Castro) - Argentina disponível gratuitamente em: https://www.youtube.com/watch?v=cCb_UjiskbA Acesso em:05/03/2022.

promover a cidadania e propagar o conhecimento em um campo de concentração mostra mais um lado indecente do que foram os sete anos da última ditadura.

No ano de 1924, no bairro de Nuñez, foram cedidos dezessete hectares à Armada para a instalação da escola de suboficiais, assim, foram construídas na área os edifícios *Cuatro Columnas*, *Escuela Superior de Guerra Naval* e o *Casino de Oficiales* — sendo o último o mais relevante para o nosso assunto e onde se estima que tenham passado cerca de cinco mil detentos. No total, o complexo é formado por vinte e nove edifícios ocupados pelas Forças Armadas.

Intitulado como o mais emblemático dos campos de tortura, a ESMA carrega histórias macabras, um alto número de desaparecimentos que permanecem sem desfecho, dezenas de partos realizados em um dos cubículos das instalações, e um caso conhecido por sua particularidade: Patricia Marcuzzo deu à luz a Sebastián enquanto estava detida. Sob mais uma camada de sadismo, as gestantes eram obrigadas a escrever cartas que jamais teriam sido entregues aos seus familiares. Exceto na história de Patricia.

Em 20 de abril de 1978, cinco dias após o parto, em Mar del Plata, onde vivia sua família, foi entregue junto à Sebastián a carta de sua mãe. As quarenta e sete linhas escritas seriam no futuro uma das poucas provas de próprio punho a serem resgatadas das mãos de um desaparecido.

Com um tom esperançoso, a carta não fazia jus ao que se passava. O que leva a crer que a omissão da realidade possa ter colaborado para o encontro entre o bebê e a avó materna:

“Querida Mamá. Hoy después de tanto tiempo sin saber de mi recibís noticias mías por la presente. Lamento mucho no haberte escrito antes, pero me fue imposible pues me encontraba fuera del país realizando unos trabajos. Este es mi niño. Se llama SEBASTIAN, lo tuve en una clínica en Buenos Aires. (...)”

querida Maria:

hey despues de tanto tiempo sin
 saber de mi recibí noticias tuyas por
 la prensa. Lo siento mucho no pude
 ir escrito antes, pero me fue imposible
 por un encuentro fuera del país.
 realizo un trabajo.

Yo soy un médico, se llama Sebastián.
 Trabajo en una clínica en los Andes
 pero 3,000 kg peso con fuerza. Yo me
 encuentro muy bien en perfecto estado
 de salud, es por lo que me siento un
 amigo amigo más que me hace de
 ganchada por no poder hacerlo ya
 en este momento, pero quiero que
 este tranquilo pues estoy muy bien y
 ya me voy a comunicar nuevamente
 con vos.

del mismo peso el 15 de Abril. gracias
 que lo anotaron en. sea lo que sea
 en salud y la salud. yo lo sé desde
 hasta ahora, respetando en primer
 lugar con salud y salud. ahora volverá

se trata
 de 1/2
 4/100
 1/2
 1/2

Fig. 21 - Primeira página da carta de Patricia Marcuzzo, hoje exposta no ex-centro clandestino e atual museu da ESMA.

A captura dos “subversivos”, posteriormente tratados como “cargas” no processo de desaparecimento dos corpos, ficava a cargo das *patotas*⁴³ responsáveis pela primeira etapa dos sequestros e que, no geral, não participavam das sessões de tortura.

A ideia era fragmentar as funções de forma que os responsáveis se esquivassem de um possível senso de responsabilidade. Assim, passavam-se as ordens de cima para baixo de modo que o exercício da função fosse compreendido como um cumprimento do dever respaldado pela hierarquia militar.

⁴³ Em castellano a palavra *patota* tem um significado mais pejorativo do que em português, que poderia ser traduzido como “bando”, como no livro de Pilar Calveiro.

“Entrávamos, chutávamos as mesas, puxávamos alguém pelos cabelos, jogávamos dentro do carro e já era. O que vocês não entendem é que a polícia faz isso normalmente e ninguém acha errado.”

(VILARIÑO, 1984, apud Calveiro, 2013, p.46)

O dispositivo desaparecedor de pessoas (Calveiro) operava na etapa final da captura de duas formas: vendando, amordaçando, transportando os prisioneiros para fora dos campos e, após fuzilamento, incinerando ou enterrando os cadáveres. Ou, dopando-os e lançando-os ainda vivos ao mar no que ficou conhecido como “voos da morte”.

Para Calveiro, a analogia com os campos nazistas ou stalinistas não eram fruto de uma inspiração “mas pela semelhança entre os poderes totalizantes e, nesse sentido, também pela semelhança entre as formas de castigo, repressão e normalização” (2013, p.50).

Havia, na gestão anterior ao governo de Perón, com os militares da GOU - *Grupo de Oficiales Unidos*, do qual o ex-presidente participara como secretário de trabalho e previsão, certa simpatia com o Terceiro Reich, mas o fato é tratado mais como uma coincidência infeliz do que como um fator relevante para a criação dos campos portenhos.

Assim, a fragmentação das funções era uma estratégia do regime para aliviar a culpa dos responsáveis pela ação como um todo, bem como ocorreu na estrutura do regime nazista. Muitos dos guardas nem viam os rostos das vítimas, que chegavam nos campos já em situação de vulnerabilidade física e sem possibilidade de reação.

A prática da tortura, já habitual antes da instauração da última ditadura, era o primeiro passo a partir da chegada dos prisioneiros. A ideia era arrancar o máximo de informações possíveis dos capturados, e para isso, um dos métodos mais recorrentes era a aplicação de choques elétricos com *picana*. O instrumento criado inicialmente para o manejo de gados teria sido introduzido nos interrogatórios por Leopoldo “Polo” Lugones, comissário de polícia durante o governo do também militar José Félix Uriburu, entre 1930 e 1932.

No cinema, a tentativa mais recente de retratar a captura e tortura dos militantes de esquerda pode ser vista no longa-metragem do diretor Adrián Caetano *Crônica de uma fuga* (2006), que relata o sequestro e prisão do ex-jogador de futebol Claudio Tamburrini no centro de detenção clandestino dirigido pela Força Aérea Argentina *Mansión Seré*.

O microuniverso criado por Caetano aponta para uma crítica ao comportamento dos guerrilheiros, apresentando um ambiente de intrigas e delações ao longo de um processo de idealização de fuga. O diretor deixa clara a responsabilidade dos militares, mas cria um contraponto que permite enxergar um lado humano dos prisioneiros que, submetidos aos diversos métodos de desumanização, se veem coagidos a entregar seus companheiros.

Na vida real, a fuga bem-sucedida provocou a transferência dos demais detentos e em seguida a casa foi incendiada de forma que as evidências de irregularidade pudessem ser destruídas. Além dos relatos de tortura baseados na biografia de Tamburrini, o filme levanta, em menor escala, a questão do exílio e da vida que se segue pós-prisão.



Fig. 22 - Crônica de uma fuga (2006)

Exilar-se na Europa ou mesmo na América Latina, em países onde a ditadura caminhava para uma reta final, era uma prática comum entre os que conseguiam escapar da repressão argentina.

Na década de 1960, com a deposição do ex-presidente Arturo Illia, a penúltima ditadura chefiada pelos generais Juan Carlos Onganía, Roberto Marcelo Levingston e Alejandro Agustín Lanusse (respectivos presidentes entre 1966 e 1973), promoveu uma primeira leva de exilados. Já no início da década de 1970, motivados pelas ações repressivas da *Triple A*, em vigor ainda no governo de María Estela Martínez de Perón, uma segunda leva de argentinos escolheu o Brasil como asilo político. Naquele então presidido pelo general Ernesto Geisel, que prometia

um processo de abertura à democracia — que só aconteceria de fato em 1985 com a eleição indireta de Tancredo Neves e José Sarney.

Para além do distanciamento cultural, ainda que alguns tenham optado por países fronteiriços, o exílio pressupõe um retorno complexo para esses cidadãos. Estima-se um número um tanto quanto absurdo entre os quinze mil e cem mil exilados⁴⁴ que, por escolha ou pela falta dela, saíram da Argentina.

O processo para a retomada de uma vida deixada para trás implica um embate com a nova realidade do país de origem, que nem sempre é amistosa.

Podemos pensar nos estudantes que abandonaram suas carreiras e na tentativa de retorno viram-se mais velhos e estagnados com menor possibilidade de inserção no mercado de trabalho. Afinal, nem todos os exilados eram filhos da classe média e é preciso revogar a associação de exílio com férias ou intercâmbio.

Vale lembrar que parte deles compunham a chamada “lista negra”⁴⁵ do governo, como ocorrera também no Brasil, o que dificultava ainda mais essa ressocialização.

Há um conservadorismo presente em parte das classes dominantes que não se dissolve do dia para a noite. Ainda que a democracia tenha sido restituída, pensemos então que uma parcela dos que deixaram o país eram lidos como inimigos do Estado, subversivos, e conseqüentemente criminosos.

A violência estrutural imposta pela ditadura provocava além de uma atmosfera de terror consciente, uma ruptura com a transparência no repasse de informações que possibilitariam um maior conhecimento do cenário político da época.

Sob este aspecto, o cinema político pretendia ser um contraponto.

Em meados dos anos 1960, precisamente em 1966 — primeiro do general Onganía como presidente — Fernando Solanas, Octavio Getino fundaram o *Cine Liberación*. Gerardo Vallejo se une ao grupo em 1967.

Convencidos da necessidade urgente de uma conscientização coletiva, os artistas de esquerda viam no cinema um potencial de alcance de massas. Assim, transformando a arte em

⁴⁴ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/ft2307200001.htm> Acesso em: 01/04/2022.

⁴⁵ Nota da autora: O termo “lista negra” hoje é apontado como uma expressão inadequada e potencialmente racista, no entanto, é a forma como diversos autores se referem à lista de inimigos do estado, inclusive em castelhano. Portanto, optei por preservar o termo, entre aspas, como uma referência ao termo original.

um meio de militância. Propuseram a criação do “terceiro cinema”, uma categoria que contemplava a estética e a temática latino-americana e, através dessa nova abordagem, visavam uma maior aderência do grande público.

O movimento era contrário à ideia de um cinema de entretenimento, e via a produção estadunidense (principalmente) como mais uma ferramenta imperialista e colonizadora. Portanto, a ideia não era massificar os filmes de modo que obtivessem uma grande audiência, mas sim alcançar um público que não acessava o cinema de arte ou mesmo os *blockbusters*. As produções do *Cine Liberación* tinham como objetivo principal alcançar um público carente de consciência política.

Contrário ao neocolonialismo, o termo foi citado no manifesto *Hacia un tercer cine* no final da década de 1960 publicado na revista de cinema *Tricontinental*. A ideia era criar uma oposição ao que Solanas e Getino consideravam o “Primeiro Cinema”, modelo Hollywoodiano que ratificava ideias burguesas e capitalistas direcionadas a um público passivo. Já o “Segundo Cinema”, que contempla o cinema europeu, também vai de encontro ao método norte-americano, mas é voltado ao diretor do filme.

A ideia de Solanas e Getino se opunha aos demais modelos de cinema uma vez que buscava um encontro com as massas sem a utilização exacerbada da comercialização. Havia um ideal de exibição clandestina a fim de evitar uma possível censura, fazendo do movimento um “cinema de subversão” que buscava um lugar de “homem-ator-cúmplice” para o espectador. Ou seja, um lugar ativo, maior que o de observador apenas:

“O terceiro cinema é, a nosso ver, o cinema que reconhece nessa luta a mais gigantesca manifestação cultural, científica e artística do nosso tempo, a grande possibilidade de construir uma personalidade libertada a partir de cada povo - numa palavra, a descolonização da cultura.”⁴⁶

⁴⁶ Getino, Octavio; Solanas, Fernando (1969). *Hacia un Tercer Cine* (em direção a um terceiro cinema) (PDF) . *Tricontinental* : 107-132 . Acesso em: 9 de abril de 2016 .



Fig. 23 - Sessão de exibição do filme *La hora de los hornos*.

Solanas, falecido em novembro de 2020 em decorrência do novo coronavírus, entre outras obras que passeiam pela trajetória política latina, dirigiu ao lado de Octavio Getino o documentário *La hora de los hornos*, lançado durante a penúltima ditadura argentina (1966-1973) no ano de 1968, e que segue atemporal no que diz respeito à nossa biografia.

O filme-tese de Solanas traça um panorama que faz compreender a história como peça fundamental na construção cultural que permite um cenário de instabilidade constante em seu país.

Através de um repertório que abrange história e política, o filme conta com recursos documentais que colocam *La hora de los hornos* em um lugar de referência não só audiovisual como também teórica, não só cinematográfica como histórica.

Na primeira parte, denominada “Neocolonialismo e violência”, Solanas convida o espectador ao aprofundamento do que se entende pelo gesto violento. De início, antes mesmo da subdivisão dos capítulos, há imagens de conflito e truculência militar. No entanto, ao contrário do que o primeiro subtítulo sugere, o diretor aponta para a ordem subjetiva da violência de Estado. Trabalhadores batendo ponto nas fábricas e agricultores em subcondições, vivendo sem saneamento, eletricidade e água, preenchem a camada mais violenta que se dá na primeira hora.

Declaradamente uma chamada à revolução, num tempo em que se questionava a função do cinema enquanto ferramenta política, Solanas e Getino optaram por romper relações com o imperialismo norte-americano não só pelo viés ideológico presente nas quatro horas do documentário, como também na linguagem.

Ao final do primeiro terço, um plano fixo com a imagem do revolucionário marxista Ernesto “Che” Guevara, fuzilado no ano anterior à estreia do filme, apontava para algo além da crítica.

Na Argentina comandada por Juan Carlos Onganía, a exibição precisou ser feita de forma clandestina, assim como foram a produção e a edição, ratificando a ideia dos diretores de que a busca pela liberdade era uma necessidade naquele então.

Amparados pelo psiquiatra e filósofo martinicano Frantz Fanon, filósofo francês Sartre, revolucionário e líder político cubano Fidel e outros nomes potentes na retórica, o filme se resguarda através dessas falas combinadas com imagens da população argentina, seja sob condições de adversidade ou de uma oligarquia intelectual-burguesa.

É importante apontar também para a reflexão identitária argentina a que o filme se propõe, onde os autores recorrem a planos que fazem lembrar uma mistura de autorretratos pictóricos e as imagens de guerra mencionadas por Susan Sontag. São inúmeras as feições captadas ao longo do ensaio, entre sorrisos radiantes de personagens norte-americanos e o rosto doído de crianças famintas, trabalhadores, religiosos, políticos e um coletivo que facilita a compreensão da cultura política do lugar.

Entre as afirmações “a América Latina é um continente em guerra” e “é falsa a história que nos ensinaram”, a proposta inicial é mostrar os porquês e como chegamos até “aqui”.

Fala-se na questão do neocolonialismo pela dominação externa através do que os diretores chamarão “colonização pedagógica” e “violência cultural”, colaboradores para a alienação da população e da permanência do sentimento de colônia. Assim, o filme aponta para um projeto de despolitização dos latino-americanos.

Passando para o *Acto para la liberación*, os impactos negativos do imperialismo se estendem a outros continentes, há um apontamento para a questão da luta de classes, uma crítica a um viés da esquerda e um novo panorama político, tanto em âmbito mundial quanto ao Peronismo vigente no interregno ditatorial.

O filme-ato é cercado de imperativos, estabelecendo de antemão um acordo entre as partes envolvidas, diretores e espectadores, que a essa altura estão cientes do cunho ideológico, crítico e quase panfletário:

“Importa volver al pasado para extraer conclusiones críticas que fortalezcan la lucha presente: solo corrigen sus errores, solo gana o pierden batallas, aquellos que están dentro de ellas. Las limitaciones de un movimiento nacional solo pueden superarse desde su seno y a través de la lucha por la liberación nacional y social.”

Se o intuito era uma convocatória, esta foi feita pontuando de forma ascendente o Peronismo, os movimentos populares, a queda de Perón e por fim, a resistência. E se há resistência, a queda não é uma derrota.

Se de início a violência — em princípio simbólica — era lida como uma das falhas mais cruéis do Estado, no último e mais curto terço do filme — *Violencia y Liberación* — é justificada e assegurada como uma ferramenta de combate contra esse Estado violador. Pensamento ratificado pelas palavras de Frantz Fanon — presente em toda obra:

“Solo la violencia ejercida por el pueblo, violencia aclarada y organizada por la dirección, permite a las masas a descifrar la realidad social, le da la clave de esta. Sin esa lucha, sin ese conocimiento en la praxis, no hay sino carnaval y estribillos.”

Em paralelo a chamada guerra colonial, há uma sequência de imagens de violência literal, como na abertura do primeiro ato, como um indicativo conflitante entre as mazelas do povo e o povo enquanto combatente.

“A tortura é individual, a morte é coletiva (...).”

Assim, o longa-metragem militante de Solanas e Getino inaugura no cinema político argentino um direcionamento do espectador ao embate. Para ambos, influenciados pelo pensamento de Fanon, Scalabrini Ortiz, Arregui, entre outros citados ao longo do documentário, apenas assistir e ter conhecimento é um lugar confortável e acovardado. A todo momento é apontada a saída do questionamento e do ativismo como uma opção mais eficaz na luta por um projeto nacional que contemple de forma ampla os argentinos.



Fig. 24 - *La hora de los hornos*.

Pensar sobre a função do espectador, abre caminhos para uma reflexão que parte também da função do artista e de sua obra. Nem sempre um filme terá a pretensão de ser político a ponto de persuadir quem assiste. Nem todos os diretores estão dispostos a exibir declaradamente um posicionamento que, a depender do contexto, colocará em risco sua liberdade e até sua vida. Hierarquizar o espectador, em certo ponto, atribui mais responsabilidade a quem faz o filme.

Está claro que a frase de Fanon que aparece no início de *los hornos* não se refere ao apreciador do cinema, mas vale dizer que sua fala permite a compreensão de que todos, incluindo quem faz e quem assiste, são responsáveis à medida que não se posicionam.

Revisitar imagens de guerra a fim de gerar um esclarecimento pode ser uma saída pouco metafórica dos documentários da época, vide *A Batalha do Chile* e o assassinato de Leonardo Henrichsen⁴⁷. No entanto, há de se considerar a individualidade do observador.

Para o filósofo e historiador francês Georges Didi-Huberman as imagens carecem de um “saber olhar” (2017, p.61), sendo inesgotáveis de significado à medida que compreendemos seu nível de profundidade. Ao visitar *Auschwitz-Birkenau*, um tema tão explorado quanto se fez possível e ratificado como um “lugar de memória”, Didi-Huberman afirma que:

“(…) nunca poderemos dizer: não há nada para ver. Para saber desconfiar do que vemos, devemos saber mais, ver, apesar de tudo. (...) as coisas começam a nos olhar a partir de seus espaços soterrados e tempos esboroados. (...) gostaríamos de acreditar naquilo que vemos em primeiro lugar, ou seja, que a morte foi embora, que os mortos não estão mais aqui. Mas é justamente o contrário que pouco a pouco descobrimos. A destruição dos seres não significa que eles foram para outro lugar. Eles estão aqui, decerto: aqui, nas flores dos campos, aqui, na seiva das bétulas, aqui, neste pequeno lago onde repousam as cinzas de milhares de mortos.”

(DIDI-HUBERMAN, 2017. P. 61-62)

Não é muito diferente do que se pode observar na filmografia argentina que comentei até aqui. Os subtemas levados ao cinema nada mais são do que os pontos de vista de cada diretor sobre aquele período. É factual que em sua maioria são sobreviventes, filhos, netos ou civis que testemunharam de perto o “processo”, como costuma-se dizer nos livros de história. Porém, entre outras coisas, os pensamentos de Didi-Huberman e Fanon somados à convocatória de Solanas e Getino propõem uma saída do estado de anestesia.

Quando nos acostumamos com a violência do Estado e, em algum grau, quando sua representação é excessiva, tendemos a banalizá-la. Sendo assim, de que forma sair da literalidade pode ser também um convite à reflexão e ao ativismo?

Quando atribuímos tal característica a uma obra, na maioria das vezes, o intuito é de rechaçá-la. Se nas artes visuais separamos em categorias o que é ou não digno de estar em museus e galerias, no cinema temos uma divisão similar. Os documentários políticos - e aqui refiro-me aos que se autodeclaram desta maneira - supomos, são assistidos por espectadores

⁴⁷ Ver capítulo 3.

que já concordam com o tema a ser abordado. Lembremos da distribuição de *La hora de los hornos*.

Em contrapartida à abordagem panfletária que mencionei acima, pode-se levar em conta dois filmes que tratarão do exílio através de narrativas distintas, porém ambos com uma forma menos “agressiva” do que se observa na literalidade do documentário de Solanas e Getino, ou na ficção de Hector Oliveira ou Israel Adrian Caetano: *Made in Argentina* (1987), do diretor Juan José Jusid e o mais recente *Kamchatka* (2002) do diretor Marcelo Piñeyro, sendo o segundo mais ancorado em metáforas do que o primeiro.

Filmado nas cidades de Buenos Aires e Nova York, *Made in Argentina*, além do título sugestivo, foi inspirado na peça teatral homônima ao livro da escritora e roteirista Nelly Fernández Tiscornia *Made in Lanús*. O longa de Jusid fora pensado para vir a ser o primeiro testemunho da transição democrática e do cenário ainda instável da Argentina na década de 1980. O filme também retoma a questão acerca da permanência ou da fuga.

Na narrativa principal, um casal de argentinos exilados há dez anos se divide entre um marido que cogita a possibilidade de retorno e uma esposa ainda ressentida com a política. No entanto, apesar do exílio como questão principal, *Made in Argentina* trata a questão identitária como um dos impactos negativos sofridos por quem foi obrigado a deixar o país de origem: diálogos em inglês, as filhas argentinas que se comunicam no mesmo idioma, o contraste cultural entre os personagens principais e a família que permaneceu em Buenos Aires. Além disso, a controversa escolha dos Estados Unidos como refúgio.

Apesar de sua relevância, a versão cinematográfica de Jusid não teve a mesma aderência que sua versão teatral. Cerca de quatrocentos mil espectadores não foram o suficiente para cobrir o orçamento da produção.

Ao contrário de *Kamchatka*, sucesso argentino indicado ao Oscar, que conta com as atuações de Ricardo Darín e Cecília Roth. O diretor também recorre ao recorte familiar para narrar o exílio, desta vez, o caminho até ele.

Após o Golpe Militar, a família encontra refúgio em uma casa isolada nos arredores da capital, onde o ponto de partida para falar da política local é a relação entre pais e filhos. As partidas de *TEG*⁴⁸ que metaforizam a resistência, os movimentos revolucionários e o

⁴⁸ Jogo de tabuleiro conhecido como *WAR* no Brasil.

amadurecimento do primogênito do casal, a abordagem silenciosa que coloca os militares como uma ameaça iminente que aparece mais no imaginário do espectador do que no próprio filme e o pano de fundo familiar que aponta para uma crítica ao governo militar através de uma família de revolucionários ajudam a compor um cenário humanizado em um contexto desumanizador.

Para a professora Ana Laura Lunisch, da Universidade de Buenos Aires, alguns filmes argentinos sobre o período *“optaron por la opacidad en los niveles concernientes a la narración y a la puesta en escena, producto del empleo de prácticas alegóricas y metafóricas de muy diversa índole, ejerciéndose en el nivel semántico el cuestionamiento oblicuo aunque eficaz del gobierno dictatorial (LUNISCH, 2011).”*.



Fig. 25 - Kamchatka.

À parte das narrativas ficcionais e em relação a outro grupo de vítimas - as que não foram “contempladas” pelo exílio - a criação da CONADEP⁴⁹ pelo governo argentino em 1983, tinha como objetivo investigar os crimes que ocorreram durante o regime, sobretudo o desaparecimento de milhares de cidadãos. Movimento que se deu a partir da transição democrática que começa a ser possível com o fracasso do exército argentino na Guerra das Malvinas.

Havia nas Malvinas, como na Copa de 78, uma intenção de fomentar o sentimento patriótico e nacionalista da população argentina, já saturada da imagem das forças armadas. No mesmo ano de 1983 completariam 150 anos de espoliação britânica, o que aponta para um

⁴⁹ *La Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*

embate muito anterior aos processos ditatoriais em que o país fora submetido, e viria a calhar como um apoio da população.

Assim, o antigo desejo de recuperação das ilhas entrou na agenda política do país durante a gestão do General Roberto Eduardo Viola, efetivando-se sob o mandato do General Leopoldo Galtieri, quando se decidiu pela invasão do território:

“A ocupação das ilhas surgiu como uma alternativa tentadora, pois satisfazia objetivos “nacionais” de longo prazo e era simultaneamente muito promissora no curto prazo: proporcionaria um grande capital político - concretizaria a unidade nacional e a do próprio regime, permitindo restabelecer com pouco esforço sua posição dominante perdida. Utilizar-se-ia a força, o que indiscutivelmente legitimaria as Forças Armadas ao demonstrar como eram imprescindíveis à Nação, porém não seria necessário combater, já que as ilhas seriam tomadas pela força, mas para negociar.” (NOVARO & PALERMO, 2007, p. 541)

No entanto, a estratégia improvisada somada à assimetria entre as forças de ambos os lados reduziu o efetivo argentino a uma retirada vexatória - não para os combatentes, mas para o alto escalão - após setenta e quatro dias, com uma baixa de mil e duzentos homens entre mortos, feridos e torturados⁵⁰. Galtieri, por sua vez, dotado de uma incongruência típica dos ditadores, durou pouco tempo no poder e caiu, mas não antes convocar os argentinos às ruas em uma tentativa infundada de reaver o apoio popular.

Por um lado, o conflito inflou o sentimento de honra escorado na tentativa, como foi passado para as gerações futuras. Por outro, as mortes apontaram para mais uma tragédia anunciada onde não seria possível chegar ao êxito argentino. Ao contrário, o Estado optou, na onda do entusiasmo futebolístico de 1978, por um ato impulsivo que ratificava a negligência da junta em relação aos cidadãos. Para olhar com algum otimismo, o último conflito foi decisivo para a volta da Argentina à democracia.

⁵⁰ Documentos descobertos em 2015 apontam para torturas sofridas pelos combatentes de baixa patente. Os abusos teriam sido desferidos pelos superiores. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/09/150915_malvinas_documentos_tg Acesso em: 07/10/2021.



Fig. 26 - Seleção argentina reclama as Malvinas contrariando determinação da FIFA no amistoso contra a Eslovênia em 7 de junho de 2014. Disponível em: <https://www.futebolportenho.com.br/2-de-abril-as-malvinas-e-o-futebol/>

Dos crimes cometidos pela junta militar entre os anos de 1976 e 1983, restou aos argentinos a rebarba do terrorismo de estado perceptível na manutenção e construção da memória social. Uma memória contaminada pelo controle da verdade imposto pela censura.

Para Vezetti, a preservação da memória e a busca pela verdade são, além de uma forma de resistência, um marco trágico a medida em que a questão do desaparecimento não é passível de ser solucionada:

“La memoria contemporánea de los argentinos, entonces, contiene esa tragedia como un núcleo ineludible, el exterminio rutinario de miles de compatriotas y, sobre todo, esa condena adicional de no saber lo que pasó con ellos y de la imposibilidad de honrar sus restos. Es preciso insistir sobre la crueldad e inhumanidad extrema del procedimiento: los desaparecidos han sido asesinados dos veces.” (VEZETTI, 2001, p.5)

Portanto, de alguma forma a memória opera como um elemento de manutenção da democracia. Em contrapartida, é insuficiente para que seja um ponto de partida para se fazer justiça. Assim, os processos que culminam na tentativa do *Nunca Más* vêm atrelados à uma função de reparar, ainda que minimamente, os danos causados pela violência. No entanto, à medida que compreendemos que para se instaurar a ditadura foi preciso comprometimento entre as partes envolvidas, para repará-la o caminho deveria ser o mesmo.

No caso argentino, se avaliarmos como a história é contada, seja no cinema ou nos livros - ambos matérias-primas desta pesquisa - a preservação da memória muito tem a ver com

a busca por respostas sobre o desaparecimento de militantes e, por extensão, seus filhos sequestrados e levados à adoção. Uma busca que permeia boa parte das narrativas que, de alguma forma, criam suas memórias.

BRASIL

De Cabra marcado para morrer à Boca do lixo

“1.

*Aqui jaz um século
onde houve duas ou três guerras
mundiais e milhares
de outras pequenas
e igualmente bestiais.*

2.

*Aqui jaz um século
onde se acreditou
que estar à esquerda
ou à direita
eram questões centrais.*

3.

*Aqui jaz um século
que quase se esvaiu
na nuvem atômica.
Salvaram-no o acaso
e os pacifistas
com sua homeopática
atitude
-nux vômica. (...)*

5.

*Aqui jaz um século
que se abismou
com as estrelas
nas telas
e que o suicídio
de supernovas
contemplou.
Um século filmado
que o vento levou. (...)*”

Affonso Romano de Sant’Anna, Epitáfio para o Século XX, 1997

No final da década de 1980, a tão esperada abertura política chegou às vias de fato para o alívio dos militantes de esquerda, presos políticos, civis, exilados e por que não dizer de uma parcela dos militares?

Na atual conjuntura, com o Brasil novamente sob um governo fascista e enamorado do passado controverso da ditadura, cabe uma reflexão acerca do que nos trouxe de volta ao olho do furacão e dos porquês diários de uma população saudosa de um período marcado por violência, pobreza extrema e desigualdades.

Valendo-me do cinema como fonte de esclarecimento, partirei da consequência e não da causa para comentar fragmentos perceptíveis hoje, heranças das ditaduras pelas quais passamos: militar, escravocrata e colonial.

É perceptível, levando em conta a gestão bolsonarista que rege o Brasil desde o ano de 2018, o dualismo entre o descontentamento acompanhado da tensão provocada pelo medo de voltarmos ao passado e a figura que o escritor e professor de filosofia Renato Lessa nomeou *Homo bolsonarus*: a nova-velha espécie do fascista, que tem como princípio a liberdade, não a de ir e vir cerceada nos regimes ditatoriais de direita exaltados pelo presidente, mas a de garimpar terras indígenas, a do desmatamento, a do porte de armas, das *fake news* e a do nepotismo.

A estrutura e mobilização que favoreceu o Golpe de 1964 está longe de ser a mesma. Não há apoio e investimento estadunidense, não há polarização decorrente da Guerra Fria, não há uma onda de golpistas militares efetivamente no poder nos países fronteiriços. De qualquer modo, o Brasil parece ter se consolidado em um estado permanente de descontentamento, o que propicia a ascensão de uma figura heroica e salvadora da pátria - como vimos repetir-se ao longo da história com Mussolini, Hitler, Vargas, Bolsonaro e afins.

O mesmo fenômeno é notável se minimizarmos o recorte: pensemos no papel das milícias e do tráfico em áreas esquecidas pelo estado, por exemplo. Pensemos nas relações entre patrões e empregadas domésticas no Brasil: evidente herança escravocrata e exploratória, onde o oprimido se vê forçado à gratidão pelo mínimo, quase como uma reprodução prática do “rouba mas faz”.

As heranças que colhemos atualmente abrem todas as frentes de questionamento e receio acerca de estarmos ou não à beira de um novo “golpe de 64”, mas é preciso racionalizar sobre a própria história. E antes de tudo, nomear os bois de forma razoável.

É possível, e defendo a hipótese, que a ausência de referências verossímeis e da devida importância ao fato - contado como ocorreu - causem ambas as reações: a do saudosismo dos “cidadãos de bem” e a do medo de seus opositores.

O que a história comprova é a incongruência de ambos com a realidade. Reduzir um planejamento feito a níveis continentais a uma reação pontual remove dos verdadeiros culpados a responsabilidade por todas as mortes, crimes, e arbitrariedades cometidas.

Para compreender o que houve no Brasil e o retrogosto permanente quase seis décadas pós-golpe, é preciso antes saber mais da própria história.

O mandato presidencial de João Goulart, ex-ministro do trabalho responsável por dobrar o salário mínimo no governo de Getúlio Vargas, propunha reformas de base envolvendo educação - inserção do método Paulo Freire, redução e desigualdades sociais, (re)legalização do Partido Comunista (PCB) e direito ao voto para analfabetos e militares de baixa patente, que passaram a apoiá-lo. Ou seja, um governo populista que mexeu no vespeiro das sempre intocáveis classes média e alta.

Em 13 de março de 1964, Jango realiza um comício para cerca de 150 mil pessoas, e anuncia a reforma agrária e a nacionalização de refinarias de petróleo que não estavam sob controle da Petrobras - evento perfeito para desagradar a elite social, o alto comando do exército e a UDN (União Democrática Nacional) liderada pelo jornalista e opositor ferrenho do governo Carlos Lacerda.

Convencidos de que encabeçariam a deposição de Jango, em 19 de março a igreja católica e os anticomunistas saem na primeira Marcha da Família com Deus pela Liberdade. O discurso se dizia em favor da democracia, ainda que para isso fosse preciso remover antidemocraticamente um presidente eleito. Em contrapartida, marinheiros de baixa-patente organizaram em favor de Jango e de suas reformas de base a Revolta dos Marinheiros.

O clima parecia insustentável e, a fim de evitar uma possível guerra civil, Jango sai “voluntariamente” da presidência buscando exílio no Uruguai - que viveria seu próprio golpe nove anos depois. O ex-presidente morre em seguida e há uma especulação de que tenha sido uma morte encomendada pelos militares, mas nada foi comprovado.

Voltando às motivações que levaram uma parcela da população a caminhar em direção ao autoritarismo, vale destacar em princípio o incômodo causado por uma possível redução de desigualdades que talvez e a longo prazo pudesse representar um descolamento de relações contemporâneas espelhadas na Casa-Grande.

Se pensarmos em ditadura como um conceito que surge com o militarismo, mas que abre frentes para qualquer relação autoritária, teremos uma sensação de que estamos em uma desde a chegada das naus portuguesas. E é de fato aí que se ratifica a relação comumente assistida entre opressores e oprimidos, quem fala e quem escuta, quem manda e quem obedece sem questionar. Ou seja, uma ditadura.

A diretora e roteirista Anna Muylaert roteirizou o longa-metragem dirigido por Cao Hamburger *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006), que fala abertamente do regime militar e da relação com o exílio. No entanto, penso que é em *Que horas ela volta?* (2015) que Muylaert contribui para um maior esclarecimento de uma questão fundamental para compreendermos como o passado interfere de forma negativa no presente: apontando para uma relação de poder em uma narrativa que se passa atualmente, que ilustra claramente o descontentamento perceptível na sociedade de classes onde a ascensão do pobre representa o mal-estar burguês - ponto chave para a mobilização contra Jango semanas antes do golpe de Estado.



Fig. 27 - *Que horas ela volta?* (2015) Anna Muylaert

A ficção aborda inúmeras questões problematizáveis como a falta de oportunidades que leva ao êxodo nordestino para o centro-sul em busca de emprego, a exploração velada dos patrões, a subserviência imposta às classes sociais mais baixas, o espanto e a revolta causados por um possível ingresso da filha da empregada à universidade.

Val (Regina Casé) precisa renunciar a presença física na criação de sua filha Jéssica (Camila Márdila) a fim de sustentá-la. Para isso, trabalha como empregada doméstica na casa de uma família da alta sociedade paulistana, local onde mora e foi responsável pela criação do filho único do casal.

Há uma separação implícita na fala lugar-comum de quem explora, mas não se reconhece nesse lugar de exploração: “ela é praticamente da família”. Um argumento saturado

diante da realidade apresentada ao espectador sob contrastes de luz e locação, câmeras estáticas e por diversas vezes a perspectiva da cozinha em relação ao dia a dia dos patrões.

O filme é um espelhamento da herança escravocrata e trará ao espectador um debate sobre meritocracia como uma de suas consequentes improbabilidades. A filha da empregada ser dotada de maior capacidade a ponto de, sem estar exposta à mesma qualidade de vida, passar no vestibular enquanto o filho dos patrões reprova é uma exceção e não uma regra. Não por uma questão de competência, mas de oportunidades.

A clareza de Jéssica ao não se colocar abaixo dos patrões e aceitar usufruir de tudo que um hóspede teria direito marca o início do rompimento com uma provável repetição.

Para pensarmos fora do campo da ficção, em 2016 durante manifestações que pediam a abertura do processo de *impeachment* da ex-presidenta Dilma Rouseff – também militante contra a ditadura militar – eleita com esmagadora maioria de votos na região nordeste do país, foi divulgada a seguinte imagem:



Fig. 28

O cidadão autointitulado “de bem” que vociferava contra o governo petista, e em prol da família e do estado, nada mais é do que o híbrido da família fictícia criada por Anna Muylaert

e os manifestantes da Marcha da Família com Deus que precedeu o golpe de 1964. Em ambas as manifestações, o interessante é olhar de fora e perceber que nesse tabuleiro de xadrez a classe média pode não ser o peão, mas não passa de um bispo achando que é rei.

É comum aos saudosos da ditadura argumentar com o Milagre Econômico da era do General Emílio Garrastazu Médici. E basta a sensação de estar mais acima, ainda que não no topo, para fazer com que a classe média compre o discurso de uma ascensão social quase impossível diante dos dados reais do que foi a economia da época – bem como o que se observa hoje.

A questão é: quem desfruta do “milagre”?

De fato, houve algum desenvolvimento do ponto de vista econômico, porém não-sustentável e menos ainda equânime. O Brasil no ano do golpe tinha o 64º PIB mundial e em menos de dez anos ocupou a posição de décima economia do planeta. O que acontece é que o crescimento se deu às custas do arrocho salarial e do crescimento exponencial da concentração de renda. Em sequência aos anos de chumbo, a nova república mergulhou no caos econômico dando a falsa impressão de que o que estava antes era melhor. Para o historiador Marcos Napolitano:

“Nenhum historiador sério, mesmo mais à direita, questiona que o desenvolvimentismo sem democracia imposto pela ditadura militar teve um alto custo social. O salário mínimo teve uma perda real de 25% entre 1964 e 1966 e 15% entre 1967 e 1973. (...) Já foi dito que não se faz omelete sem quebrar os ovos. Neste caso, os ovos eram os trabalhadores mais pobres e desqualificados que garantiam a mão de obra barata no campo e na cidade.” (NAPOLITANO, 2020, p.149)

Do ponto de vista político, o interesse da classe empresarial que buscava desfrutar das benesses econômicas promovidas pelos militares, interferiu e subsidiou diretamente o movimento repressivo que promoveu prisões arbitrárias e sobretudo torturas.

Assim, é pouco provável que um filme nacional que narre algum recorte da ditadura não aborde a tortura em algum momento. Falando de tortura e de seu patrocínio empresarial, destaco duas obras fundamentais para mencionar o tema: *Cidadão Boilesen* (2009), do Diretor Chaim Lirewski e *Pra frente, Brasil* (1982), do Diretor Roberto Farias.

O primeiro, documentário que traça o perfil do empresário dinamarquês Henning Boilesen, levou quinze anos para ser concluído tamanha sua importância na história. O diretor opta por dividir o “cidadão” em duas situações: de interação social e de sadismo. Acusado de

ser um dos financiadores da OBAN (Operação Bandeirante), inaugurada em 1969 em São Paulo com o intuito de investigar e reprimir guerrilheiros de esquerda, e de captar fundos para o mesmo fim com outros empresários, Boilesen ficou conhecido por gostar de presenciar sessões de tortura.

No fim, o presidente do grupo Ultra acabou fuzilado por guerrilheiros do MRT (Movimento Revolucionário Tiradentes) e da ALN (Ação Libertadora Nacional).



Fig. 29 - *Cidadão Boilesen* (2009)

Já a ficção de Roberto Farias aborda uma série de consequências dessa influência exercida por homens como Boilesen. O tema central do filme não é somente a participação dos empresários nas torturas, de forma direta ou indireta, mas aponta uma reflexão do todo.

O ufanismo gerado pela Copa de 1970, escolha perfeita para acrescentar mais uma camada à narrativa, a tortura e a falta de interação política sendo revertida quando um ente desaparece ao ser confundido com um “subversivo” marcam a trama principal do filme. Um dos mais conhecidos e completos a abordarem o período, foi lançado com a ditadura ainda em vigor e censurado em seguida.

Há pouco no cinema nacional que proporcione tão bem ao espectador a possibilidade de revisitar o período. O exílio, os assassinatos, os excessos e os crimes apagados pelo habitual pão e circo são o mais próximo que o cinema nacional consegue chegar do que foi sem ratificar o saturado personagem universitário filho da burguesia envolvido em movimentos sociais. De certa forma, Jofre (Reginaldo Faria) está mais próximo do que era o cidadão comum sem maiores envolvimento políticos e é isso que torna o filme brilhante. Não há como não estar envolvido. Sob um governo autoritário todos serão comprometidos de alguma forma, seja pela violência, pelos impactos econômicos negativos ou pelas rebarbas que certamente vão aparecer e movimentar o cenário político que virá em seguida.



Fig. 30 - *Pra frente, Brasil* (1982)

Para a psicóloga e escritora Maria Rita Kehl, que avalia a tortura como um sintoma social:

“No Brasil, os opositores do regime militar que sobreviveram à tortura, embora circulem normalmente entre nós, vivem em um universo à parte não apenas em função da radicalidade da dor e da despersonalização que experimentaram, mas também porque as práticas infames dos torturadores nunca foram reconhecidas e reparadas publicamente. A sensação de *irrealidade* que acomete aqueles que passaram por formas extremas de sofrimento – como no caso dos egressos de campos de concentração – fica então como que *confirmada* pela indiferença dos que se recusam a testemunhar o trauma.”

(KEHL, 2010, p.126)

Kehl afirma ainda que “não há reação mais nefasta diante de um trauma do que a política do silêncio e do esquecimento”. O contraponto que pretendo propor vai além dessa política do esquecimento. Um dos problemas que enfrentamos no Brasil é a distorção parcial do que houve de fato. É claro e público que uma parcela da população é ciente e, ainda assim, a favor da tortura, por exemplo. No entanto, é preciso considerar a informação que chega às massas.

O jornal Folha de São Paulo, em um editorial equivocado publicado em 2009⁵¹, referiu-se aos anos que precederam o AI-5 como uma “ditabranda”. Talvez usando um parâmetro de comparação com as demais ditaduras da América do Sul, onde o Brasil declarou oficialmente um número inferior de mortos em relação aos demais.

Comumente separados em *sorbonne* e linha-dura, cinco ditadores passaram pela presidência entre 1964 e 1985 – respectivamente: Castelo Branco, Costa e Silva, Médici, Geisel e Figueiredo. Dos quais, o segundo e o terceiro são considerados de linha-dura e os demais *sorbonne* – marcam momentos diferentes do regime. Porém, quando se pretende comentar a tríade censura, repressão e tortura é preciso levar em conta que além dos militares, havia uma colaboração fortíssima e direta dos civis.

Para evitar a propagação dessa e de outras falácias, basta lembrar os propósitos que culminaram no golpe de Estado e as medidas tomadas assim que o primeiro general foi empossado: cassação de opositores, inclusive militares, líderes políticos ou sindicais, intelectuais, camponeses ou qualquer grupo que se aproximasse de um ideal socialista e posteriormente artistas de esquerda. O argumento era combater a subversão e o comunismo, e na realidade os primeiros anos foram menos focados em reprimir a opinião pública contrária – se pensarmos no que viria a seguir – mas, é preciso ter em mente que em uma ditadura, todos os anos são de chumbo. O que acontece é que o embate com grupos minoritários fica subexposto. A morte de um camponês ou de um indígena interessava menos. Não fosse assim, teríamos mais referências do tipo no cinema.

O Centro Popular de Cultura (CPC), fundado na década de 1960 e associado à União Nacional dos Estudantes, foi criado por intelectuais de esquerda da época com o intuito de popularizar a cultura revolucionária. Por extensão, isso englobaria essas narrativas fora do circuito.

⁵¹ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaofz1702200901.htm> Acesso em: 27/10/2021.

Entre suas produções mais emblemáticas estão *Cinco Vezes Favela*, compilado de cinco curta-metragens dirigidos por membros do CPC e *Couro de Gato*, premiado filme de Joaquim Pedro de Andrade. Em ambos os casos, o foco era destacar problemas sociais.

Cabra marcado para morrer (1984), obra-prima de Eduardo Coutinho, expõe um cotidiano menos acessível ao cidadão comum. Ao descobrir o assassinato político do líder camponês João Pedro Teixeira, a mando de latifundiários no interior da Paraíba, Coutinho dá início às filmagens do que deveria ser uma encenação no mesmo ano do Golpe de Estado. Interrompida durante os primeiros anos pós-golpe, e com o material parcialmente perdido, o longa-metragem é retomado dezessete anos depois e em formato documental.

Elizabeth Teixeira, viúva de João e mãe de onze filhos, de alguma forma passa a ser central no filme por sua história entre as duas gravações, vivendo na clandestinidade enquanto sua família é dissipada pelo país.



Fig. 31 - *Cabra marcado para morrer* (1984)

O que difere *Cabra* dos demais documentários da época está além do recorte temático. A abordagem do diretor, priorizando tomadas das entrevistas e respeitando a integridade social do entrevistado, proporcionam uma sensação de verdade e inserção na narrativa. Coutinho inseriu-se no tema não como um protagonista, mas como um mediador que prefere a ética à

estetização – sem renunciar à estética. É das poucas obras brasileiras em que a ditadura se impôs dentro e fora do *set*.

Nas palavras do jornalista e crítico de cinema Carlos Alberto Mattos, seus filmes são “sobre encontros do documentarista com determinadas individualidades”.

A estética semelhante à do neo-realismo italiano do pós-guerra, reforçada pela escolha do elenco marca a tentativa de aproximar o espectador daquela realidade. Escolher denunciar e discutir desigualdades torna o filme atemporal e na relação entre o diretor e os atores/entrevistados/camponeses há uma intenção clara em reativar suas memórias. As construídas na primeira gravação.

Cabra Marcado para morrer pode ser pensado em dois atos, não pela obviedade circunstancial da divisão temporal que separa as gravações, até por não ter sido uma escolha e sim uma imposição, mas, por uma notável reviravolta política que interferiu diretamente na vida daqueles personagens e nas abordagens da segunda parte.

No primeiro momento, como pede uma obra de ficção, ainda que Coutinho tenha optado por manter seus personagens sendo representados pelos camponeses da Liga, os diálogos propostos foram produzidos sob uma perspectiva externa. O que torna inevitável a reprodução de um “tipo” pré-concebido por um roteirista que não vive a realidade que pretende retratar.

Para Alcides Freire Ramos, professor da Universidade Federal de Uberlândia e pesquisador do diálogo entre história e cinema, o filme *“tratava-se de uma construção discursiva feita por um intelectual/roteirista/cineasta que se colocava como o polo indutor e pensante. Cabra marcado para morrer foi um filme concebido e realizado de fora para dentro, só que não se assumindo como tal. O fato de o intelectual falar pelo outro era mascarado, escondido, pelo recurso à proposta estética neo-realista.”*

De fato, não há como evitar tal interferência e menos ainda o conflito de realidades. É claro que um filme feito por um intelectual partirá de um ponto de vista intelectualizado. Vale pensar para onde a narrativa aponta, e por uma infelicidade histórica fica perceptível a distinção de método entre uma gravação e outra.



Fig. 32- *Cabra marcado para morrer* (1984)

“Assim, quando retornamos a uma cidade onde estivemos anteriormente, aquilo que percebemos nos ajuda a reconstruir um quadro em que muitas partes estavam esquecidas. Se o que vemos hoje tivesse que tomar lugar dentro do quadro de nossas lembranças antigas, inversamente essas lembranças se adaptariam ao conjunto de nossas percepções atuais. Tudo se passa como se confrontássemos vários depoimentos. É porque concordam no essencial, apesar de algumas divergências, que podemos reconstruir um conjunto de lembranças de modo a reconhecê-lo.” (HALBWACHS, 1990, p.25)

Reconhecer um estado de coisas se torna mais fácil à medida que os problemas questionados na primeira parte das filmagens, ou seja, na década de 1960, permaneceram na retomada do filme quase vinte anos depois. O banco de imagens dos dois atos permite um processo de rememoração das mazelas dos camponeses, em um primeiro momento, e posteriormente em como isso se estendeu para todos os envolvidos no filme.

Para os espectadores mais recentes (levemos em conta que essa análise data de trinta e sete anos após a finalização) o que se propicia é uma materialização e, por consequência, uma sensação de memória vivida a partir da memória e da experiência do outro.



Fig. 33- *Que bom te ver viva* (1989)

Seguindo a linha que mescla ficção e documentário, a cineasta e ex-militante da Dissidência Comunista da Guanabara (DI-GB) e do Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8), Lúcia Murat foi presa aos vinte e dois anos em março de 1971 no DOI-Codi (Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna) – órgão de inteligência e repressão subordinado ao Exército – e faz de boa parte de sua produção cinematográfica um relicário de suas memórias e experiências nos tempos da repressão.

Personagem mais comum entre o que se pode acessar no cinema nacional sobre o tema, Murat tende a retratá-los inseridos na elite intelectual e social remanescentes das prisões, dos sequestros e da tortura – uma autorreferência evidente. Sobretudo em filmes como *Uma longa viagem* (2011), *A memória que me contam* (2012) e *Que bom te ver viva* (1989). Dos quais comentarei o mais antigo.

Que bom te ver viva relata através de depoimentos e interações os traumas de diversas militantes que, como Lúcia, foram torturadas física e psicologicamente durante a ditadura militar. As oito ex-prisioneiras políticas orientam a narrativa para a questão da violência de gênero e do papel das mulheres na luta armada, enquanto o monólogo interpretado por Irene Ravache, que dialoga diretamente com os espectadores, aponta para os questionamentos e para os traumas remanescentes.

De certa forma, o filme costura uma colcha de retalhos das memórias de cada entrevistada através de uma abordagem menos literal do que a habitual quando se busca descrever a tortura. As personagens são apresentadas com um lado humanizado, de quem tem uma vida além da militância política, gerando mais identificação em quem assiste.

As diversas perspectivas desconstróem a figura estigmatizada que quer se criar do ex-torturado. Para o sociólogo francês Maurice Halbwachs:

“(…) se a memória coletiva tira sua força e sua duração do fato de ter por suporte um conjunto de homens, não obstante eles são indivíduos que se lembram, enquanto membros do grupo. Dessa massa de lembranças comuns, e que se apoiam (sic) uma sobre a outra, não são as mesmas que aparecerão com mais intensidade para cada um deles. Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho em outros meios. (HALBWACHS, 1990, p.51)

No entanto, deve se levar em conta que os impactos e a leitura tanto da repressão quanto da tortura passam pelo crivo ideológico e pessoal de cada indivíduo. Podemos falar na memória daquele coletivo de mulheres, através de suas experiências individuais, mas na própria narrativa há a apresentação de um conflito à medida em que o monólogo tem um tom quase oposto ao dos depoimentos.

Como disse anteriormente, há uma perspectiva autorreferente na história da autora – responsável por um dos depoimentos mais impactantes nas audiências da Comissão Nacional da Verdade:

“(…) De um momento para outro eu estava nua, apanhando no chão. Logo em seguida me levantaram no pau-de-arara e começaram com os choques. Amarraram a ponta de um dos fios em um dedo do meu pé enquanto a outra ficava passeando: nos seios, na vagina e na boca. (...) Isso durou horas. Eu não sei quantas horas, mas eu acho que deve ter passado mais de dez horas. De tempos em tempos me baixavam do pau-de-arara. Lembro que um médico entrou e me examinou. Aparentemente fui considerada capaz de resistir, pois a tortura continuou. Eu ficava nua com um capuz na cabeça, uma

corda enrolada no pescoço passando pelas costas até as mãos, que estavam amarradas atrás da cintura. Enquanto o torturador ficava mexendo nos meus seios, na minha vagina, penetrando com o dedo na vagina, eu ficava impossibilitada de me defender, pois se eu movimentasse meus braços para me proteger, eu me enforcava. E instintivamente eu voltava atrás. Puseram baratas passeando pelo meu corpo, colocaram uma barata na minha vagina. (...) A tortura era uma prática da ditadura, e nós sabíamos disso pelo relato dos que tinham sido presos, mas nenhuma descrição seria comparável ao que eu vinha (sic) a enfrentar. Não porque tenha sido mais torturada do que os outros, mas porque eu acho que o horror é indescritível. (...)”⁵²

Os processos que pretendem formular a memória no que se refere à regimes autoritários conhecidos por suas práticas de assassinato e tortura tendem a ser polarizados. Portanto, priorizar narrativas que partam de discursos minoritários facilita uma rememoração mais democrática do passado. Para a Professora Kátia da Costa Bezerra, da Universidade do Arizona nos Estados Unidos, o espectador de *Que bom te ver viva*: “Depara-se, em última instância, com um rememorar em que as mulheres deixam de ser receptoras passivas e passam a ser vistas como agentes ativamente envolvidos no processo de elaboração de significados.” (2014, p.43)

Bem como pode ser visto na obra literária da escritora ucraniana Svetlana Alexijevich *A guerra não tem rosto de mulher*. O livro quase cinematográfico lembra e muito a intenção de Lúcia Murat em *Que bom te ver viva*. Em ambos os casos, além do protagonismo feminino, e de uma perspectiva pouco usual quando se fala de uma guerra, a pergunta “como sobrevivemos?” ecoa nos espectadores de ambos diante dos relatos de extrema violência.

Através do capítulo final, Svetlana parece responder às questões do monólogo de Irene Ravache: “De repente me deu uma vontade enorme de viver...” é o título que encerra o livro no qual constata que a verdade da guerra é insuportável, mas que sempre há um depois:

“Eu sempre espero por nossa festa do Dia da Vitória. Espero por ela e tenho medo dela. Passo algumas semanas juntando roupa

⁵² Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=jT_h3kNRgcY&t=11s Acesso em 28/10/2021.

especialmente para isso (...). Quando nos encontramos, não tem lenço que chegue: são assim nossos encontros do front. Um mar de lágrimas... (...) Sabe o que pensávamos na guerra? Sonhávamos: "Bom, rapazes, se sairmos vivos... Como serão felizes as pessoas depois da guerra! Como será feliz, como será bonita a vida. Essas pessoas que tanto sofreram vão ter pena umas das outras. Vão amar. Serão outras pessoas". (...) "

TAMARA STIEPÁNOVNA UMNIÁGUINA,

TERCEIRO-SARGENTO DA GUARDA,

ENFERMEIRA-INSTRUTORA

ALEXIJEVICH, 2016, p. 389)

Trabalhando com moradores da Baixada Fluminense, no estado do Rio de Janeiro, uma das entrevistadas no longa-metragem correlaciona as formas de violência no local com a tortura desferida aos presos políticos. O contato com a violência constante leva ao caminho da naturalização, o que é preocupante quando se recorre à transmissão oral para que *Nunca mais*. Em certa instância, o filme propõe uma reflexão de que o Brasil retém uma cultura de violência permanente, a despeito da democracia que acreditamos usufruir atualmente.

Acontece que no Brasil, viver em um local onde não se conviva com o estado permanente de violência é um privilégio. Assim, se a democracia pressupõe igualdade e liberdade, logo, podemos pensar no direito como antítese do privilégio, que sempre será referente à uma esfera privada.

Para uma reflexão a partir do filme, há dados de trinta e dois anos após sua captação⁵³:

⁵³ Disponível em: <https://www.metropoles.com/brasil/baixada-fluminense-teve-630-tiroteios-este-ano-e-11-a-mais-de-mortos> ; <https://odia.ig.com.br/rio-de-janeiro/2021/07/6185406-baixada-fluminense-tem-em-media-tres-tiroteios-diariamente-e-duas-chacinas-por-mes.html> ; <https://sitedabaixada.com.br/seguranca-publica/2021/06/25/baixada-fluminense-representa-quase-25-dos-casos-de-violencia-contr-a-mulher-no-rio-de-janeiro/> . Acesso em: 04/11/2021.



Baixada Fluminense teve 630 tiroteios este ano e 11% a mais de mortos

Para comparação, considerou-se o mesmo período em 2020. Segundo a plataforma Fogo Cruzado, Belford Roxo é apontada como cidade mais violenta

Bruno Menezes
11/07/2021 12:23, atualizado 11/07/2021 14:21

Baixada Fluminense representa quase 25% dos casos de violência contra a mulher no Rio de Janeiro

De acordo com estudo, mulheres negras, de 30 a 59 anos e com baixa escolaridade representam o perfil das vítimas.

Yasmin Leal, Rafaela Lohana and Larissa Medeiros © 25/6/2021, 9:50

Fig. 34

No ano de 2020, a milícia – um exemplo de regime autoritário semelhante ao da ditadura – já havia se tornado a organização criminosa mais responsável pelo número de homicídios na área da Baixada Fluminense superando o tráfico de drogas, a que se costuma atribuir grande responsabilidade pelos altos índices de violência urbana no estado do Rio de Janeiro⁵⁴.

Se pensamos na tortura como um dos motes centrais da ditadura que se deu após o Golpe de 1964, em consonância com a realidade atual, podemos compreender os porquês de uma possível naturalização e, talvez, incompreensão da gravidade do problema. À parte da questão da memória, há um convívio diário com a violência que permite que uma determinada classe, a mais marginalizada, muitas vezes opte por não teorizar o que já aprende na marra todos os dias. Não há como propor um debate entre a realidade dessas pessoas e a pouca disponibilidade de histórias muitas vezes inacessíveis.

⁵⁴ Disponível em: <https://extra.globo.com/casos-de-policia/milicia-ultrapassa-traffic-ja-responde-pela-maior-parte-dos-homicidios-na-baixada-fluminense-24551752.html> . Acesso em: 04/11/2021.

Em contrapartida, há quem ignore por opção. Se em abril de 2020 havia protestos pelo Brasil pedindo concomitantemente a volta do AI-5 e mais liberdade de expressão⁵⁵ – comumente confundida com discurso de ódio – fica nítido que tais manifestantes desconhecem as premissas do decreto implementado pelo General Artur da Costa e Silva – segundo presidente na linha sucessória dos militares. Ou quem sabe, relativizem a violência, uma vez que a repressão era voltada aos militantes de esquerda, universitários e avessos ao regime:

“A Lei de Segurança Nacional (Decreto-Lei 898/69), que Hitler, Mussolini, Franco, Salazar e provavelmente Stálin assinariam, passou a ser aplicada tanto para os que recorreriam à luta armada quanto para os defensores de um movimento pacífico para a redemocratização ou para os adeptos do socialismo democrático.

De 1968 a 1976, São Paulo seria o principal centro das ações mais radicais, através da Operação Bandeirantes (Oban), classificada por militares de estágio mais violento da repressão e laboratório para a criação dos Destacamentos de Operações de Informações (Doi) e Conselho de Defesa Interna (Codi). Até 1976, quando haveria o massacre da Lapa – contra militantes do Comitê Central do PC do B –, a capital paulista seria o reduto dos radicais frios e dispostos a punir com sofrimento e morte os homens e mulheres da esquerda. Não importava a idade. O jornalista Ivan Seixas foi parar nos porões da Oban com 16 anos. A prática de violência contra presos políticos já havia se tornado freqüente (sic) antes, sob a inspiração de radicais como o brigadeiro Burnier, mas logo o AI-5 estimulou ainda mais a violência, na medida em que instalou no país o terrorismo de Estado.” (CONTREIRAS, 2010, p. 165)

Sabendo que hoje a principal herdeira da máquina repressiva é a Polícia Militar, que seu método afeta em devastadora maioria a população preta e mais pobre, e considerando que os manifestantes pró-governo tendem a se afastar desse grupo, pedir a volta de um decreto repressivo não chega a ser surpreendente.

⁵⁵ Disponível em: <https://hashtag.blogfolha.uol.com.br/2020/04/19/internet-reage-com-incredulidade-a-ato-pro-ai-5-que-pede-liberdade-de-expressao/>. Acesso em: 04/11/2021.



Fig. 35

Da produção cinematográfica brasileira que retrata a ditadura são poucos os filmes de narrativa “ficcional” que não simulam o terrorismo de Estado mencionado por Contreiras.

Desde *Zuzu Angel* (2006), do diretor Sérgio Rezende, que relata a biografia da estilista de classe média alta que teve o filho preso, torturado e morto pelos militares⁵⁶ – um relato próximo do fiel na abordagem de outros tópicos perceptíveis no regime, passando por *O que é isso, companheiro?* (1997) de Bruno Barreto – uma versão mais romantizada da guerrilha

⁵⁶ Stuart Angel Jones, membro do MR-8 (Movimento Revolucionário Oito de Outubro).

urbana e da própria tortura. O mais recente *Marighella* (2019), estreia de Wagner Moura como diretor, censurado em plena democracia, e fiel ao recorte biográfico já habitual em nossas produções, também não poupa o espectador das sessões de tortura na tela.



Fig. 36 - *Batismo de Sangue* (2006)

É importante lembrar que entre os tópicos guerrilha e tortura há uma forte interferência da Igreja Católica – seja na negligência como mostra *Zuzu Angel* (2006), ou no engajamento contra o regime como veremos em *Batismo de Sangue* (2006), de Helvécio Ratton.

Inspirado no livro homônimo de Frei Betto, o filme se passa em São Paulo na efervescência da repressão, quando um convento de frades dominicanos decide apoiar o grupo Ação Libertadora Nacional, liderado por Carlos Marighella.

Além de personagens reais, como o próprio Frei Betto, Marighella, Sérgio Fleury – delegado e um dos torturadores mais conhecidos do período – e Frei Tito, *Batismo de Sangue* trata da perseguição literal e não-literal que permanece pós-tortura e durante o exílio (como vimos também em *Que bom te ver viva*).

Do ponto de vista da abordagem, o diretor pesa a mão em tudo o que pode ser entendido como violento. Das sessões de tortura, prisão e uma cena rápida que insinua o estupro de uma

das presas coadjuvantes. Sem metáforas, ratifica os métodos mais escusos, porém mais próximos da realidade:

“Nos anos 1970, tornou-se um verdadeiro risco a atividade de padres, pastores, bispos e cardeais. Os dominicanos de São Paulo e algumas freiras foram submetidos a tortura. O que parece ter sofrido mais o impacto da tortura foi o frei Tito, que acabaria se suicidando na França, segundo o bispo de Volta Redonda, dom Waldir Calheiros. O próprio Calheiros, ao falar de frei Tito, reconhece que é difícil prever a reação emocional do ser humano quando submetido a um sofrimento intenso, e ele pode não resistir à falta de interesse pela vida.” (CONTREIRAS, 2010, p. 150)

Assim, o processo pós-traumático que culminou no suicídio de Frei Tito durante seu exílio, como a delação dos dominicanos que levam à emboscada de Marighella, reforçam a ideia de que o torturador tem em mãos o domínio do corpo e da vida das vítimas enquanto dura a sessão, bem como quando o torturado sobrevive. As encenações dos delírios de Frei Tito sendo perseguido pela imagem de Fleury, que o torturou pessoalmente, concordam com o que temos disponíveis em outros tantos depoimentos:

“(...) Os presos políticos sofriam choques elétricos, afogamentos, espancamentos, torturas sexuais. (...) Vi em uma recepção o coronel Brilhante Ustra, que havia sido torturador na Oban. Não me conformei em ver um ex-torturador representando o Brasil no exterior. Foi toda aquela violência que acabou matando Wlado (Wladimir Herzog, em 1975) e Manoel Freire Filho (em 1976). Lembro que um dia me levaram a uma sala para fazer uma gravação para a TV. Queriam que eu fizesse uma autocrítica, que havia errado ao entrar para a luta armada contra a ditadura, e me recusei. Era terrível toda aquela coisa da Oban. Éramos submetidos a interrogatórios intermináveis, a espancamentos, tortura mental.”

Bete Mendes, atriz. (apud CONTREIRAS, 2010, p.175)

Bete Mendes afirma em outro depoimento ter sido perseguida por torturadores e denunciadores.⁵⁷ Alega ainda ter sido julgada não por um crime, mas por seu comportamento e por delações feitas sob tortura. A atriz comenta a ausência de julgamento para os crimes cometidos pelo regime, efeito colateral da Lei da Anistia, sancionada pelo último ditador João Batista Figueiredo em 28 de agosto de 1979 sob forte apelo popular.

A lei, apesar de prever a liberação dos presos políticos e o retorno dos exilados, ainda é motivo de questionamento, uma vez que viola a legislação internacional dos direitos humanos ao beneficiar também os torturadores⁵⁸.

Antônia Mara Vieira Loguercio, ex-presa política e anistiada, afirma que “Nunca se teve no Brasil, e este foi o problema, correlação de forças suficiente para punir os militares”⁵⁹:

“A Argentina, primeiro lugar, puniu os seus torturadores - o país derrubou a diligência que perdoava violações cometidas por agentes do Estado em dezembro de 1983, por meio da lei 23.040 - , tempo depois a prisão de Pinochet, em 1998, por causa do juiz espanhol Baltazar Garzón. Na Espanha e em Portugal, também acho que eles não puniram suficientemente os salazaristas e os franquistas, mas pelo menos alguma coisa fizeram, fizeram um julgamento, assim como os nazistas. E aqui não. Aí entra bastante da nossa história, a proclamação da nossa independência foi por um português, a Proclamação da República foi por um monarquista. De qualquer forma, nunca foi só por eles né, é preciso levar sempre em consideração o quanto de luta teve.”

⁵⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ws5wBgv-MC0> . Acesso em 05/11/2021.

⁵⁸ A anistia é o esquecimento oficial de acontecimentos passados, que institucionaliza uma espécie de perdão. [...]. Mas perguntamos, o fato de ter havido anistia significa que os fatos objeto da anistia foram realmente esquecidos? [...] A história mostra que não. A história molda e subverte a memória coletiva, numa relação de permanente tensão. A memória é fonte da história, mas também instrumento de resistência. (THIESEN, 2013, p. 257).

⁵⁹ Disponível em: <https://www.brasildefatores.com.br/2019/08/29/mara-nunca-se-teve-correlacao-de-forcas-suficiente-para-punir-os-militares> . Acesso em 12/11/2021



Fig. 37

No que diz respeito à luta pelo retorno da democracia mencionada por Loguercio, há filmes específicos sobre o tema, mas há de se considerar que a abordagem biográfica mais comum no cinema nacional, prioriza uma narrativa que propõe um ponto de partida individual pelo todo, e não o contrário como pressupõe a luta armada.

Nos anos 1960, André Bazin, através de sua tese sobre o realismo, coloca o cinema como uma ferramenta de investigação científica, partindo da ideia de que um acontecimento histórico é passível de diversas abordagens, e ao escolher uma delas, consequentemente exclui-se as demais. Assim, através das diversas formas de representação, é possível chegar ao reconhecimento do acontecimento em questão.

Para a socióloga Cristiane Freitas Gutfreind, nas ficções e nos documentários sobre a ditadura, é possível identificar pelo menos três pontos de convergência: a violência, as imagens de opressão que se destacam a partir do encarceramento e do exílio e o uso da narração individual e/ou política, muito comum nessas biografias. Para Gutfreind:

“Os filmes políticos podem testemunhar sobre o passado, provocar um efeito, uma reflexão sobre o passado, provocar um efeito, uma reflexão sobre o tempo atual, construir uma crítica explicitamente histórica e também podem provocar uma identificação ao acontecimento histórico pela dramatização da reconstituição do fato. Em suma, os realizadores questionam os problemas impostos pelo passado e /ou sua relação com o presente, fazem uma reconstrução

pela via do imaginário que permite compreender a história e a tornar inteligível.” (GUTFREIND, 2018, p.162)

Pensando nisso, o que podemos observar contrapondo a ficção de Bruno Barreto que citei anteriormente: *O que é isso, companheiro?* com o documentário de Silvio Da-Rin *Hércules 56* (2007)? Ambos irão relatar o sequestro do embaixador dos Estados Unidos Charles Burke Elbrik, precursor no combate ao regime possibilitando finalmente a denúncia da violência sofrida pelos militantes nas prisões.

Como já mencionei, a ficção de Barreto, é uma visão quase romântica do tema em questão. O que foi uma saída inteligente para uma maior aderência de público. A escolha de um elenco robusto para interpretar os militantes da Dissidência da Guanabara (DI-GB)/MR-8 – Fernanda Torres, Pedro Cardoso, Cláudia Abreu, Selton Mello, Luiz Fernando Guimarães e Caio Junqueira – e as aparições mais breves como Fernanda Montenegro, Othon Bastos e Milton Gonçalves, equilibra uma possível rejeição de um público que consumiu apenas a versão possível e deturpada do que era o outro lado da moeda.

A versão documental do mesmo episódio, coloca de um lado os sequestradores reais, que narram a ação conjunta com a ALN, e de outro os beneficiados da troca. Sem romantismo ou recursos que favoreçam a aderência de espectadores menos interessados no tema, um relato fiel – para quem acredita na importância da história oral – e fundamental para um encontro real com o ativismo de esquerda.

O documentário humaniza os guerrilheiros que, através de seus depoimentos, apontam para a descriminalização do movimento que propunha assaltos, sequestros e luta armada. Nas palavras do jornalista Flávio Tavares, um dos quinze presos políticos trocados pelo embaixador:

“O preso político não é um culpado. Ele não se sente culpado. Ele é uma vítima do sistema, do terror que ele, preso político, quer destruir.”

A “ficção” homônima ao livro de Fernando Gabeira, lançado em plena anistia, é marcado por uma sofisticação estética que o aproxima mais da experiência norte-americana de Barreto do que da vida real. O protagonismo do embaixador em contraponto com um vilão do

lado guerrilheiro – interpretado por Matheus Nachtergaele – gerou uma recepção controversa entre os personagens reais da história que leram a obra como indulgente à ditadura.

O fato é que o que pode ser lido como estetização da violência – perceptível nas cenas de tortura bem mais amenas do que a realidade narrada pelos sobreviventes – rendeu ao diretor uma indicação ao Oscar de melhor filme estrangeiro.

A narrativa se concentra em um evento muito específico e deixa passar muito do contexto – o contrário do que vemos em *Zuzu Angel*, que transita pelas duas frentes – no entanto, é um dos poucos que menciona a participação dos civis enquanto delatores.



Fig. 38 - *O que é isso, companheiro?*



Fig. 39 - Foto original dos militantes liberados pela ação do MR-8 com a Dissidência Comunista da Guanabara

Através das escolhas fílmicas, sobretudo das que conseguem maior aderência do grande público, podemos ver que fica evidente no recorte nacional a questão das classes. Quase se sobrepondo ao tema central, uma vez que essa separação fica evidente em quase todas as narrativas.

Para construir um senso coletivo de memória é preciso que haja uma identificação do grupo em relação ao que é apresentado. No entanto, o cinema nacional transita entre cineastas de classe média/alta e personagens que representam essas mesmas classes. Para quem pertence às camadas mais baixas, a divisão fica evidente. Proporcionalmente, ainda há poucos filmes que contemplem a vida real. Que considere o pobre sem exotizá-lo, as histórias da dona de casa que ia ao mercado pela manhã comprar suprimentos, mas se fosse à tarde, o preço seria outro. Há quase nada que contemple histórias de pessoas que acreditavam viver bem sob a ditadura por não ter consciência da sua invisibilidade.

Há algum tempo, nas décadas de 1960 e 1970, com o surgimento do Cinema Marginal ou Cinema de Invenção (Jairo Ferreira) houve um embate cultural necessário com a ditadura e com as impossibilidades impostas pela censura. Embate que começou com o Cinema Novo, mas perdeu força à medida em que cedeu à pressão industrial. Com a ascensão da *Boca do lixo*, que surge em meio à repressão, é possível vislumbrar a escolha de narrativas aderentes que partam de um ponto de vista menos voltado ao erudito. Partia-se do micro, mas falava-se de realidades a que o cidadão comum poderia viver.

Muito pela geografia em que se inseria, a *Boca do lixo* enquanto um movimento cinematográfico, aderiu bem mais as classes populares do que em comparação ao Cinema Novo que, de certa forma e apesar da motivação de sua fundação, ainda era autorreferente na branquitude e na aristocracia intelectual.

Não se pode negar a relevância dos movimentos que optaram por resistir de alguma forma no passado, ou hoje, quando vemos a política em pauta através de cineastas de classe média. No entanto, a representatividade e identificação são pilares para uma ideia de coletividade. E no Brasil, a identidade que reconhecemos no topo é a dos aristocratas, dos barões, dos intelectuais, dos senhores de engenho, dos brancos, dos acadêmicos, das dondocas e, atualmente, dos paneleiros - que batucam para ambos os lados.

O cinema nacional é rico em conteúdo, a questão é que reflete a visão de quem o produz. Assim como a nossa memória, alicerçada em uma parcialidade historiográfica pautada em privilégios.

Capítulo III – CHILE

Das Batalhas ao Não

*Yo no me callo
Perdone el ciudadano esperanzado
mi recuerdo de acciones miserables,
que levantan los hombres del pasado.
Yo predico un amor inexorable.
Y no me importa perro ni persona:
sólo el pueblo es en mí considerable:
sólo la Patria a mí me condiciona.
Pueblo y Patria manejan mi cuidado:
Patria y pueblo destinan mis deberes
y si logran matar lo levantado
por el pueblo, es mi Patria la que muere.
Es ése mi temor y mi agonía.
Por eso en el combate nadie espere
que se quede sin voz mi poesía.*

(Neruda, 1980)

Há alguns anos desde que vi a trilogia de Patricio Guzmán pela primeira vez. Creio ter sido na mesma época em que conheci o cinema chileno e comecei a me interessar pela cultura do país. Lembro-me de ter assistido às três partes em uma tacada e ter me apaixonado pela simultaneidade entre captação e história. A abertura da trilogia com o bombardeio do *Palácio de La Moneda* teria sido meu primeiro contato com o diretor que anos mais tarde eu assistiria em Santiago, na *cineteca* do mesmo palácio, para relembrar os horrores da ditadura que permeia suas obras mais importantes. Guzmán e seu cinema-verdade traçam um panorama pré-golpe, precisamente seis meses antes, quando ainda havia um resquício de democracia e o embate entre Unidade Popular e os partidos Democrata Cristão e Nacional.

A escolha dos personagens entrevistados no primeiro filme da trilogia salienta uma forte divergência política entre os cidadãos chilenos, ainda mais demarcada pelas dicotomias sociais evidentes em cada depoimento. No entanto, o que chama a atenção é que, apesar do desejo por uma tomada de poder da oposição, a via democrática é uma saída em comum entre os eleitores de ambos os lados. Até a página dois.

Percebe-se, como na maioria dos processos que flertam com o totalitarismo ou o fascismo, um discurso que se apresenta de forma crescente, tendencioso ao golpe. *La Batalla de Chile* foi construído através das ideias de uma população insatisfeita e de indagações acerca do futuro político de um país que mergulharia no que seria uma das ditaduras mais cruéis do cone sul.

O cenário é de guerra e o bombardeio do palácio presidencial pela força aérea era algo impensável se tratando do histórico democrático do Chile. O interessante na abordagem de

Guzmán são os embates discursivos que se seguem logo após essa abertura. Há uma guerra ideológica que se articula bem antes do desfecho de 11 de setembro que, no filme, se inicia a partir das manifestações durante as eleições parlamentares de 1973.

As tomadas que seguem manifestantes da UP⁶⁰, feitas com câmera na mão, dão ao espectador mais uma vez a sensação de fazer parte da cena. Além disso, a presença da equipe de produção se opõe veementemente às captações das entrevistas com eleitores da direita. Há um certo afastamento na segunda abordagem, quando Guzmán se faz de repórter jornalístico para coletar seus depoimentos e de início não tem uma recepção tão calorosa. Assim, para denunciar o que estava se passando no Chile, o filme adota um posicionamento muito claro em favor da democracia sem deixar de ouvir a voz de quem colaborou para que ela fosse destituída.

Há um contraponto entre a utopia dos manifestantes pró-Allende e a agressividade já evidente na fala de seus opositores. Socialistas ou não, era preciso reconhecer que Allende direcionou seu governo em prol dos trabalhadores e com isso deu dignidade aos mais pobres. Apesar da ascensão econômica do Chile, a alta burguesia não se viu contemplada nesses termos e como a democracia permitia, foi às ruas empunhando suas panelas — e na sequência, como veremos, outras armas mais letais.



Fig. 40 - Palácio de La Moneda, 11 de setembro de 1973. Disponível em: <https://esquerdaonline.com.br/2020/09/11/cid-benjamin-o-dia-11-de-setembro-de-1973-foi-um-dos-mais-tristes-da-minha-vida-chile/>

⁶⁰ A Unidade Popular era a coalizão partidária esquerdista formada para a eleição presidencial do Chile em 1970, e que ficou no poder entre 1970 e 1973, tendo como presidente Salvador Allende. A UP pretendia chegar ao socialismo por via democrática, não fosse a sua destituição durante o golpe militar de 1973.

“Tienen la fuerza, podrán avasallarnos, pero no se detienen los procesos sociales ni con el crimen ni con la fuerza. La historia es nuestra y la hacen los pueblos.”

Foi com esta fala que Salvador Allende se despediu de seus eleitores momentos antes de apertar contra si o gatilho da AK-47 que ganhara de Fidel. Seu último discurso não previa os dezessete longos anos de autoritarismo que estavam por vir sob o comando de Pinochet, nomeado comandante em chefe do Exército, e que em conluio com o governo estadunidense entrou para a história como responsável por essas páginas sangrentas.

Patricio Guzmán afirma em seu documentário *Salvador Allende*, lançado em 2004, que “A aparição da memória não é nem fácil, nem voluntária. É sempre perturbadora.”. E partindo dessa premissa, conta-nos a trajetória do ex-presidente através também de suas memórias.

Quando gravamos um documentário, de certa forma imprimimos um pouco de nossa perspectiva sobre o assunto. Ao reconstruir a história política e pessoal de Allende, Guzmán relembra o exílio, seu retorno ao Chile e a preocupação em resguardar o que havia filmado de sua trilogia, ciente de que o que havia produzido seria importante para a memória de seu país.

Em 2014, o cineasta Miguel Littín remontou em detalhes as últimas horas do líder chileno. Em *Allende en su laberinto*, evidencia a traição de Pinochet, a altivez do presidente eleito democraticamente e o emblemático discurso de despedida que abre e fecha a produção. Allende, lembrado como um líder que governou para o povo e se dirigiu a ele até seu último dia de vida, quebra a quarta parede da linguagem cinematográfica e se volta, pela última vez, aos espectadores de sua trajetória.

Para lembrar o processo que culminou no Golpe de 1973, é preciso retomar à sua história. O ex-presidente, médico por formação e com uma longa carreira política que antecedeu sua vitória na quarta tentativa à presidência, tetraneto de guerrilheiros da guerra de Independência, propunha ideias que geravam esperança em quem acreditava em uma política autorreferente que priorizasse o crescimento interno do país e da América do Sul. Uma política socialista que ia de encontro aos interesses norte-americanos.

A escritora chilena Patricia Verdugo definiu muito claramente a ideia que os EUA tinham acerca do território latino: “A América Latina, para os Estados Unidos, é o quintal que deve provê-los de boas colheitas - matérias primas e negócios - e que também serve para acumular lixo. Um quintal bem cercado, com fios de choque elétrico, para espantar estranhos.” (VERDUGO, 2003, p. 19).

Neste caso, Verdugo se refere às consequências da Guerra Fria, entre URSS e EUA, em que ambos disputavam seus quinhões nas zonas de maior influência do planeta.

O lixo mencionado pela escritora pode ser lido como a influência do país em um processo de destruição, documentado e comprovado anos depois através da exposição da Comissão *Church*⁶¹, onde a mão norte-americana pesou sobre a cabeça do cone sul, e especialmente neste capítulo, do Chile.

Para Verdugo, Allende teria assinado sua sentença de morte no mesmo dia em que fora eleito democraticamente presidente. O que a história nos conta abertamente é a literalidade dessa sentença, mas é preciso levar em conta também as medidas em relação ao seu projeto socialista.

O plano que envolvia injeção de milhões de dólares tinha como objetivo destruir a economia chilena e a imagem do então presidente sem medir consequências. Incluindo uma interferência pesada na propagação de notícias sobre o “colapso econômico” que espalhariam o terror na classe média. A ordem do presidente Richard Nixon, a frente dos EUA, de “fazer a economia chilena uivar de dor” pondo a culpa no governo, parecia ter dado certo.

Assim, em março de 1970, reuniu-se em Washington o chamado *Comitê 40*, responsável pelas sucessivas sabotagens ao governo de Allende. O informe *Church* revela que a *CIA* teria usado o que ficara conhecido como “propaganda negra”, que consistia em “material falsamente atribuído a um grupo” a fim de gerar uma divisão entre comunistas e socialistas.

Segundo Verdugo, “Pagavam-se jornalistas, financiavam-se programas de rádio, dava-se dinheiro a editorialistas e repórteres. Havia até equipes de pichadores e uma campanha de cartazes com tanques soviéticos entrando em Santiago. Anunciava-se o fim da religião católica, da vida familiar e até da pátria.” (2013, p.36).

⁶¹ Comissão de inquérito criada no âmbito do Senado dos Estados Unidos em 1975, sob a presidência do senador Frank Church (D-ID), com o objetivo de investigar atividades ilegais da Central Intelligence Agency (CIA), da Agência de Segurança Nacional (NSA) e da Agência Federal de Investigação (FBI).

No decorrer da conspiração, houve uma tentativa frustrada de aderir parte da cúpula militar em vigor. O então Comandante em chefe do Exército, General René Schneider Chereau, era taxativo ao separar as funções das forças armadas (sobretudo da que estava à frente) de assuntos políticos:

“O Exército é guardião de uma eleição normal, em que assume a Presidência da República quem for eleito pelo povo, em maioria absoluta; ou pelo Congresso Pleno, em caso de nenhum dos candidatos obter mais de 50% dos votos.”⁶²

Assim, ao respeitar seu critério prévio ao resultado que favorecia um governo de esquerda, o General democrata ia de encontro com seus pares e assinava ali sua sentença de morte, que ocorreria três dias após um atentado atribuído ao Projeto FUBELT⁶³. Agora o caminho estava livre para a execução do complô.

A trama em que o Brasil se envolvera, já afundado em uma ditadura de nove anos — seja através da aliança com os EUA, seja nas propagandas negativas sobre Allende — plantou na cabeça dos chilenos mais desavisados o fantasma do comunismo, com provas líquidas de um flerte entre o candidato da Unidade Popular e os guerrilheiros cubanos, ponta oposta aos imperialistas estadunidenses. O país passou então a ser visto como um novo foco de propagação desses ideais. E de fato, a simpatia declarada de Allende por líderes comunistas veio a calhar no argumento dos golpistas.

Na realidade o receio era mais por parte dos EUA, que temiam perder a hegemonia sobre o cone sul à medida em que havia uma possibilidade, ainda que remota, da instauração de um governo socialista autônomo nos moldes de Josip Broz Tito⁶⁴. Havia ainda, caso isso se tornasse uma realidade, a corrupção dos países fronteiriços, que aderindo o *modus operandi* chileno, ameaçariam os interesses norte-americanos.

Nixon sabia da influência do país sobre as forças armadas onde já se instalara o autoritarismo, no entanto, a instabilidade provocada pela vitória de Allende comprometia o sono

⁶² Tradução extraída de “Chile, 1973 - Como os EUA derrubaram Allende”; reproduzido pelo jornal La Nación, Santiago de Chile, 18 de agosto de 1995.

⁶³ Codnome da operação da CIA que visava evitar que Salvador Allende ascendesse ao poder antes de sua posse e promover um golpe militar no Chile.

⁶⁴ Ex-Presidente da República Socialista Federativa da Iugoslávia.

dos mentores do golpe. E é importante compreender que nesse tabuleiro de xadrez, os militares são apenas os peões.

Em relação à colaboração do Brasil que, apesar de ideologicamente oposto ao que prometia o governo socialista chileno, tinha a atenção de Allende, não cabe uma leitura de espanto, visto que o Chile era asilo político de boa parte dos dissidentes do Golpe de 1964.

Entretanto, a cordialidade da fala do presidente recém-eleito, pode ter sido um tiro no próprio pé. Para o jornalista Roberto Simon, “Allende parecia ter adotado uma velha “estratégia bifronte” do campo socialista: publicamente, solidarizava-se com as esquerdas, enquanto, através dos canais fechados da diplomacia, prometia respeito à soberania brasileira” (SIMON, 2021, p.81). Ao tentar manter relações com um Brasil ditatorial, e em paralelo a isso reatar os laços diplomáticos com Cuba e Coréia do Norte, a diplomacia de Allende não coube no cenário tortuoso e dicotômico em que era preciso construir alianças pertinentes e sólidas. Segundo Simon, “Para o governo Allende, receber os banidos era uma forma de demonstrar boa vontade com a ditadura brasileira. Para o governo Médici, uma tentativa de caracterizar o Chile como um aliado da subversão.” (SIMON, 2021, p.84)

Porém, a despeito do que seus opositores gostariam de atribuir ao seu mandato, o fato é que as relações com Cuba, por exemplo, que induzia um flerte com a luta armada, já haviam sido retomadas por seu antecessor Eduardo Frei Montalva com apoio popular e nada tinham a ver com essa associação.

Allende respeitava e demonstrava sua admiração pelos líderes comunistas, mas sua estratégia de transição para o socialismo era pacífica e democrática. Uma revolução com “vinho e empanadas”. Um método inédito na América Latina, reconhecido e elogiado por Fidel Castro um ano após a eleição de 1970, em sua primeira visita à América do Sul.

Portanto, se o temor era uma revolução espelhada na guerrilha de Cuba, o argumento era falho. Allende prometeu e cumpriu seu programa de governo de forma pacífica. Nacionalizou fábricas, empresas, bancos, cobre, salitre e carvão. Ao buscar a igualdade de classes, contrariou a burguesia chilena, que em março 1973 foi frustrada na primeira tentativa de depor o presidente. Com 43,4% dos votos, a Unidade Popular garante a permanência de Allende, mas quem vai às ruas comemorar uma vitória que não existiu são os opositores.

No próximo passo, em agosto do mesmo ano, cerca de quarenta mil caminhoneiros voltaram a promover paralisações — financiados pela *CIA* — retomando o que teriam começado em 1972. Na primeira greve, Allende contornou a situação nomeando o general

Carlos Prats como ministro do interior. Na segunda, com economia mal das pernas e ainda sem se recuperar dos estragos da primeira, os vinte e seis dias de greve foram fundamentais para sacramentar o estado de calamidade em que o país mergulhara nos meses precedentes à destituição.



Fig. 50 - Pablo Rodríguez Grez e militantes do grupo Patria y Libertad.

Disponível em: <https://interferencia.cl/articulos/historia-de-patria-y-libertad-2deg-parte-thieme-sale-disputar-las-calles-la-izquierda>

Uma das peças que compunham a engrenagem de articulação para o golpe de Estado foi o grupo neofascista de extrema direita *Frente Nacionalista Patria y Libertad*, fundado em 1970 por Pablo Rodríguez Grez, que retornaria à mídia nos anos 1990 como advogado de defesa de Pinochet. Com financiamento parcial da *CIA*, que segundo o informe *Church*, teria feito uma doação de trinta e oito mil e quinhentos dólares e posteriormente de outros sete mil, o grupo que dispersara em 1973 três dias após o golpe, ganhara com o tempo um caráter cada vez mais violento e terrorista, como alertou Guzmán no primeiro ato da Batalha do Chile.

Andres Wood, diretor de *Machuca* (2004), em sua obra mais recente *Aranha* (2019), aborda a trajetória do *PyL*⁶⁵ através de um triângulo amoroso entre os militantes fictícios Inés, Gerardo e Justo, em uma ficção que lança mão também de imagens de arquivo narradas em

⁶⁵ A Frente Nacionalista Patria y Libertad foi uma organização política neofascista que existiu no Chile entre 1970 e 1973, e que apoiou o golpe militar de Augusto Pinochet.

alemão. O desenrolar da narrativa de Wood aponta para um aviso de que os ideais do grupo fundado em 1970 ainda estão latentes e passíveis de repetição. Wood traça uma linha do tempo que vai do pré-golpe aos ecos que reverberam no país até hoje.

Os aplausos dos civis chilenos diante de um atropelamento/assassinato de um ladrão, cometido por um ex-militante extremista, chama a atenção do espectador para um “fazer justiça com as próprias mãos” usando a violência como um argumento para a prática de mais violência. Da vítima do assalto tirando a bolsa da mão de um corpo sem vida, à atribuição heroica ao assassino, o longa-metragem ressalta a confusão entre justiça e vingança.

Em meio a essas denúncias, constata-se que os extremistas de outrora ocupam uma posição de elite social e cultural no Chile. Estando no lado oposto ao dos exilados e torturados, gozaram dos privilégios de serem condescendentes com o legado de um facínora.

Coproduzido com Argentina e Brasil, o filme é um alerta de que não é preciso estar sob um regime fascista e intolerante para compactuar com seus ideais. No recorte contemporâneo o foco é nos imigrantes, bode expiatório que cai como uma luva para a desigualdade social presente no país.

Em *Machuca*, Wood apela para o enredo já batido das realidades díspares entre um menino pobre e um menino rico que se conhecem na escola e ficam amigos. No entanto, apesar do clichê, é inspirado na história verídica do projeto de integração⁶⁶ do sacerdote Gerardo Whelan, reitor do colégio católico de classe alta *Saint George* — no filme, *Saint Patrick*.

Datado no período de transição entre o governo de Allende e sua deposição, onde o cineasta faz uso mais uma vez de imagens de arquivo do período para consolidar a veracidade dos fatos, a entrada de alunos vindos de realidades opostas aos que costumava receber *Saint George* é o ponto de partida para a compreensão do cenário político da época.

Através da amizade entre Machuca, Gonzalo e Silvana, Wood leva o espectador a conhecer dois polos sociais distintos e como a abordagem de um governo truculento pode variar a depender da geografia e do poder aquisitivo local. Gonzalo, o menino rico é levado por seus amigos para um dia de trabalho em uma das sacadas mais brilhantes do filme. Os meninos

⁶⁶ Em 1968, após a criação do Programa Experimental (1965), começa a funcionar um sistema de bolsas para jovens marginalizados socialmente. Além da política de bolsas, quando Whelan foi nomeado reitor, passa a incorporar mulheres ao corpo discente. Com o projeto, o colégio passa a incorporar crianças pobres das chamadas “poblaciones”, o que contraria a aristocracia dominante entre os pais da maioria dos alunos.

pobres transitam em ambas as manifestações vendendo bandeiras e reproduzindo os gritos de guerra correspondentes a cada uma delas, exceto Silvana.

Da extrema pobreza da família de Machuca, à fala de seu pai ao conhecer Gonzalo, sentenciando o futuro de ambos, em que o primeiro passaria a vida a lavar banheiros enquanto o segundo assumiria a empresa do pai... Ou quando Gonzalo vai ao mercado negro para comprar leite condensado enquanto Silvana trabalha vendendo cigarros na fila gigantesca, o filme é orquestrado sempre com um *pas-de-deux* entre ricos e pobres: “*Para Chile el mejor es socialismo, pero para nosotros no*”⁶⁷.

Os pais de Machuca, como coadjuvantes que são, protagonizam as falas mais impactantes e dolorosas do longa. Em uma reunião de pais onde fica claro o fascismo de alguns, Juana — a mãe do personagem título — discursa sobre a importância de um sistema mais justo:

“(...) Yo me vine así a Santiago a los quince, porque no quería que mis hijos fueran los culpables de todo siempre. Pero parece que aquí en la ciudad es igual. Los culpables siempre somos los mismos. Así es como tiene que ser... Y a ustedes nadie va culpar por seguir con la misma historia. Yo me pregunto, nomás: ¿Cuándo se van hacer las cosas de otra manera? ¿Cuándo se van atrever a hacer algo distinto? Eso pensaba yo.”

Por fim, o conflito. O trio de amigos se vê em um confronto mais palatável para a inocência de quem é jovem demais pra notar a profundidade do que os separava. Quando vendia bandeirinhas na marcha da extrema direita, Gonzalo vê a mãe, batendo panela com senhoras da alta sociedade aos brados de “*comunistas desgraciados, cafiches del estado*”, enquanto o namorado da irmã veste o uniforme do Pyl. E este é apenas o início de seu choque.

Com o golpe instalado de fato, o exército expulsa o sacerdote da reitoria do colégio e Gonzalo experimenta pela primeira vez o sabor da truculência militar. Em seguida, o prato principal, quando vai até o bairro em que moram os amigos e assiste o assassinato a queimadura de Silvana. Apesar do susto, sua vida volta ao normal, agora com a sala de aula mais vazia.

⁶⁷ Fala do personagem Patrício, pai de Gonzalo em *Machuca*.

Em agosto de 2020 um grupo de professores da *Universidad Santa María*, em Valparaíso, sofreu ameaças de morte atribuídas ao grupo *Nuevo Frente Nacionalista Patria y Nación*:

"Queremos informales de antemano, que el día 07/09/2020, un grupo de Patria y Nación atacará con armas a su sede central, les advertimos, para que saquen a sus guardias, y trabajadores, ya que vamos a asesinar todos sus profesores, y junto con ello a toda su directiva (...) "esto es una muestra para que vean que estamos armados y tenemos varios miembros monitoreándolos, malditos hijos de puta, no tenemos miedo, su universidad laica fomenta el odio, los saqueos, y todo lo sucedido en Chile. Hay que recuperar nuestra nación de lacras y zánganos como ustedes. Los erradicaremos, limpiaremos Chile comenzando por ustedes, Chile cambió, y ustedes morirán".⁶⁸

Assim, sabe-se da existência de grupos semelhantes ao *PyL*, espelhados no modelo fascista europeu, hoje com atividades reduzidas, porém presentes como uma ameaça à democracia e à segurança de grupos potencialmente contrários às suas convicções.



Fig. 51 - Frame de "Aranha" (2019, Andres Wood)

⁶⁸ Disponível em: <https://www.cooperativa.cl/noticias/pais/region-de-valparaiso/limpiaremos-chile-comenzando-por-ustedes-usm-denuncia-amenazas-de/2020-08-30/105958.html> Acesso em: 27/08/2021

A Batalha do Chile II- O Golpe de Estado, lançado três anos após o bombardeio do palácio presidencial de *La Moneda* — e durante a ditadura — faz jus ao cenário de guerra assistido pela população chilena em 1973. O tiroteio, a fumaça e os helicópteros, bem como os discursos longos dos líderes operários, manifestantes e cidadãos comuns são essenciais para a imersão do espectador na atmosfera de tensão.

A iminência do ataque militar permeia toda a narrativa do documentário que, ao contrário do primeiro, tem um tom um pouco mais convencional. As imagens, a narração em *voz-off*, as entrevistas e sobretudo o estilo de montagem, dão à continuação, um viés jornalístico.

O avançar do filme é também o das tropas em direção ao poder. É possível sentir o cerco se fechando à medida em que Guzmán apresenta os conflitos nas ruas de Santiago. Os trabalhadores de esquerda creem que a revolução e o embate devem ser armados, o que contraria as ideias pacifistas de seu presidente, que em seu discurso combativo permanece íntegro e fiel aos seus princípios de campanha.

Para os trabalhadores que defendiam uma resposta armada, essa era a única saída justa no embate. Em uma das tomadas realizadas simultaneamente ao sobrevoo dos cemitérios de Santiago e das cenas de busca das Forças Armadas por armas no local, há uma sequência de três entrevistas em um bairro operário, onde três mulheres defendem o armamento da população e apontam para impossibilidade de defesa caso haja um ataque armado:

“Tendríamos que también tener como defendernos. Yo creo que ese es el pensamiento de todos aquí. Al menos aquí nadie tiene un arma prontamente, nadie. Y usted sabe que, con manos, con palos, no se puede hacer nada. Si vienen ellos con un arma de fuego, no se puede hacer nada.”

Como em *Machuca*, em *A Batalha do Chile* se pode ver o temor da classe trabalhadora em relação à abordagem onde se concentravam os maiores apoiadores da UP.

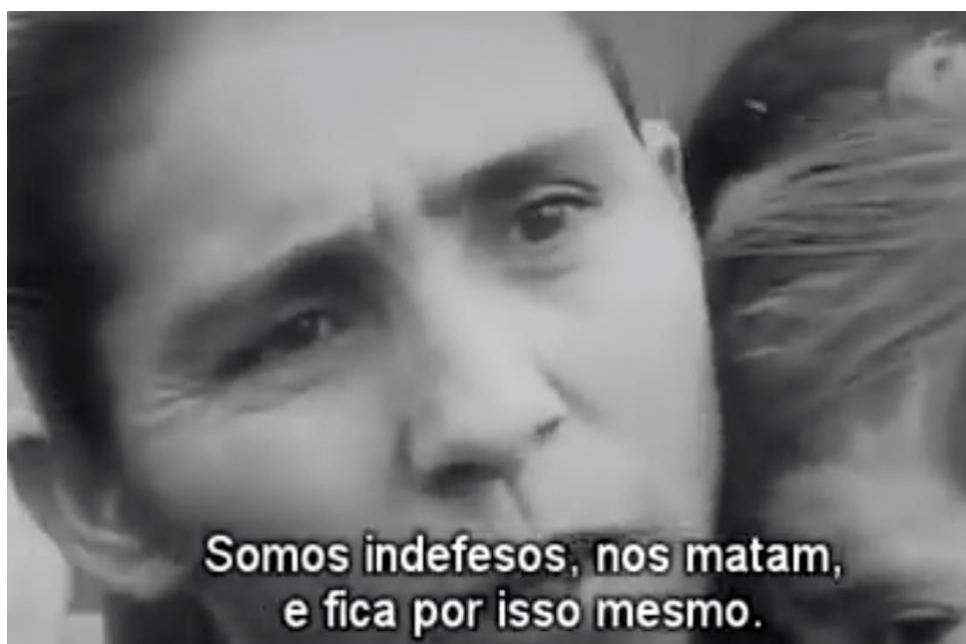


Fig. 52 - A Batalha do Chile II - O Golpe de Estado

Logo após uma outra sequência de discursos da esquerda, desta vez líderes de organizações populares e trabalhadores a frente dos cordões das fábricas, foi a vez da Igreja Católica se manifestar e lançar uma campanha nacional pedindo uma solução pacífica. Não funcionou. Pouco tempo depois a extrema-direita encomenda o assassinato do comandante Araya, um elo entre o governo e os oficiais da Marinha. Em seguida, foi a vez do General Carlos Prats, antecessor imediato de Pinochet no cargo.

Enquanto isso, as manifestações seguiam a todo o vapor nas ruas da capital chilena. Allende por sua vez pretendia apelar para um plebiscito com o intuito de dar ao povo a chance de tirá-lo do cargo de forma democrática. A data estaria marcada para 11 de setembro de 1973 e a resposta dos militares foi digna de um filme de guerra.

O bombardeio começa após a resposta negativa de Allende à proposta de renúncia ofertada pelos golpistas. Com três horas de ataque, o presidente “estende a bandeira branca” como um ato consciente das dimensões desproporcionais que o conflito tomara e pede que seus apoiadores saiam do palácio em fila, de modo que pudessem se salvar. Allende fica por último e se suicida cumprindo a promessa de não se render.

No fim do mesmo dia, apresentam-se os líderes do motim: General Augusto Pinochet, Almirante José Toribio Merino, General César Mendoza e General Gustavo Leigh para informar que há um novo governo à frente do país. A partir daí, seguem-se cenas de repressão e das inúmeras prisões que deram cabo da democracia mais longa da América Latina.



Fig. 53 - A Batalha do Chile - O Golpe de Estado / Primeiro pronunciamento dos militares após o golpe

Assim, o exército manteve sob controle os conflitos na região do palácio, porém, nos cinturões industriais e nas *poblaciones* era apenas o começo da resistência. Ao contrário do que as *fake news* da direita propagavam, os cubanos e as armas eram apenas fabulações. Trabalhadores podiam muito pouco no embate com as Forças Armadas, e poucas fábricas resistiram ao golpe.

Para o Professor de História Peter Winn, a população chilena acreditava em uma “*dictablanda*” que seria apenas um meio de tirar o governo socialista do Chile, devolvendo o poder aos civis em seguida:

“A visão geral era a de que os militares poriam um fim à violência civil, acalmariam o conflito social, restaurariam a estabilidade econômica e política e depois devolveriam o governo aos civis, como o ex-presidente democrata-cristão Eduardo Frei. (...) Eles não somente justificaram seu golpe como tendo salvo (*sic*) o país do comunismo, mas definiram sua tarefa como “extirpar o câncer comunista” da política e reverter os cinquenta anos anteriores da história chilena (...).” (WINN, 2010, pg. 181-182.)

Não foi o que aconteceu. No dia seguinte, a constituição chilena foi suspensa dando início a uma série de medidas nos moldes de uma ditadura latina: fecharam o Congresso, baniram partidos de esquerda e suspenderam os de centro e direita que haviam apoiado o golpe,

instauraram a censura da imprensa e dos meios de comunicação, proibiram eleições de qualquer natureza, reuniões com mais de três membros sem a presença da polícia, declararam estado de sítio e toque de recolher. Como afirmara Winn, “a democracia modelo da região, famosa por suas diferentes visões políticas e liberdade de expressão e de imprensa, da noite para o dia tornou-se uma ditadura militar e um Estado policial.”

Entretanto, sabe-se que não se impõe uma ditadura sem apoio e muito menos “da noite para o dia”.

O que sim ocorreu desta forma foi a implementação dos métodos de repressão. A ditadura do General Pinochet entrou para história como uma das mais longas e violentas do cone sul. Allende se suicidou tirando da boca dos golpistas o sabor de vê-lo como prisioneiro. No entanto, ao longo dos dezesseis anos do regime, estima-se que pelo menos vinte e oito mil pessoas teriam sido torturadas efetivamente, e mais de cem mil presas e interrogadas tendo sofrido algum tipo de tortura. A estimativa das mortes também é imprecisa, porém, após os levantamentos das Comissões da Verdade, a estimativa é de que sejam três mil cento e setenta e oito executados ou desaparecidos.

Ao contrário do que supunha uma parcela da população, após uma onda de privatizações que contemplaram estatais de governos anteriores ao de Allende, incluindo energia elétrica e telefonia, a junta militar, em menos de dois anos, permitiu uma inflação absurda de 100%, obrigando uma grande parcela dos trabalhadores a uma dieta de pão, chá e cebola. Uma vez que houve congelamento dos salários, 50% do poder de compra foi comprometido. Com a política de terror implementada pelo novo governo, os sindicalistas que garantiam os direitos da classe operária se viram impedidos de contestar as novas condições de trabalho. Na zona rural não foi diferente, a reforma agrária foi rapidamente revertida e as propriedades ocupadas foram devolvidas aos antigos donos.

Assim que houve a transição para a ditadura começa também uma caça aos subversivos estimulada pelo governo, que listava e divulgava nomes dos inimigos de Estado nas rádios chilenas, o que facilitava um esquema de denúncia anônima. Com isto, qualquer questão particular se tornava um motivo para entregar um desafeto que acabaria torturado, no mínimo.

Aos aliados de Allende, ministros sobretudo, coube o campo de concentração das ilhas *Dawson*, como contam as memórias de Sergio Bitar, ex-ministro da mineração, em sua autobiografia *Isla 10*. Anos depois, o cineasta Miguel Littín, em coprodução com Brasil e Venezuela, lançou *Dawson - Isla 10* (2009) baseando-se no livro para apresentar ao espectador

mais uma camada do que foi a ditadura. Depois de uma filmografia extensa sobre um determinado assunto fica mais difícil alcançar um ineditismo, no entanto, os campos de concentração ainda parecem distantes da realidade latina, sendo praticamente impossível não os associar ao extermínio dos judeus sob o comando de Adolf Hitler.

Littín, com um detalhismo ímpar, passeia por recursos documentais em uma ficção impecável na representação da realidade. De início, o filme se assemelha muito em cores e enquadramentos aos clássicos de guerra, remetendo diretamente aos campos que já vimos em inúmeras produções. A chegada de Bitar ao campo, e a representação com a câmera em primeira pessoa dão o tom de biografia necessário para quem não conhecia a história previamente. É possível ouvir a respiração ofegante do personagem. Assim, o espectador não só está em cena, como tem a sensação de ser o próprio protagonista.

Corte para a fala do soldado:

– ¡Quiero que sepan que ahora dejaron de ser civiles, pasan a ser confinados, prisioneros!

Em seguida, a de um oficial:

– ¡A partir de ahora ustedes ya no tienen nombre, no existen, no son nada! ¡No tienen pasado ni futuro!

E com isso é dada a largada no processo de desumanização. O diretor aponta para o contraste diversas vezes, e logo após serem rebatizados como *Isla* seguidos de uma numeração, o comandante se apresenta em outro cenário, pelo nome.

Como Neruda, que é lembrado no filme, Littín fez um ensaio poético sobre a guerra. Todas as escolhas levam a crer que há um desejo de que os espectadores entendam a magnitude do que foi feito. Imagens de arquivo reais mescladas com imagens de arquivo criadas em sua representação das últimas horas de Allende no palácio — *Allende en su laberinto* (2014) — são apresentadas como a memória de *Isla 10* (Benjamín Vicuña), como foi rebatizado Bitar. Os desenhos de *Isla 17* retratam os militares e a rotina dos prisioneiros, como no campo de *Theresienstadt*, na antiga Checoslováquia, conhecido por aprisionar artistas e intelectuais durante o regime Nazista.

Entre closes e super closes dos personagens, e a aproximação entre passado e presente típicos nas obras de Littín, há também uma perspectiva incomum em filmes que retratam o comportamento dos militares. Por diversas vezes é possível notar que o autor apresenta um

outro lado dos algozes, não com o intuito de amenizar o que foi feito, mas sempre lembrando que alguma parcela não estava de acordo, ou talvez mostrar algum resquício de humanidade.



Fig. 54 - *Dawson - Isla 10* (2009)

É incontestável a participação direta das Forças Armadas nas prisões políticas e nos assassinatos de civis, bem como de intelectuais e artistas como Pablo Neruda, que teve sua biografia filmada por Pablo Larraín, cineasta chileno que também abordará amplamente a história política do país, e Víctor Jara, preso, torturado e assassinado no *Estadio Chile*⁶⁹.

De uma família de camponeses, Jara foi um cantor, compositor, poeta, diretor de teatro e professor de extrema importância para seu país. Sua morte é até hoje considerada um dos crimes mais violentos da ditadura, e sua trajetória é celebrada como símbolo de resistência.

Assim como Littín apresenta uma versão humana dos militares em *Dawson - Ilha 10*, Bent-Jorgen Perlmutt, diretor de *ReMastered: Massacre no Estádio* (2019), reconstituiu a trajetória de Jara através de inúmeros depoimentos. Entre eles ex-companheiros sobreviventes, a viúva Joan, ex-militares e o principal acusado de seu assassinato Pedro Pablo Barrientos.

Em uma sequência de depoimentos conflitantes, o ex-recruta Jose Paredes afirma ter presenciado um tiro a queima roupa desferido por Barrientos em Víctor. Já na entrevista,

⁶⁹ Não confundir com Estádio Nacional.

emocionado, Paredes nega a primeira versão e afirma convicto o extremo oposto, entrando em conflito com ex-colegas que confirmaram a presença do acusado no local. Para além do que diz respeito ao caso de Jara, Paredes faz uma confissão acerca de seus próprios crimes e confirma sua participação em sessões de tortura, porém, sob ordens de seus superiores.

É mais comum a negação total da participação em torturas ou assassinatos quando há a possibilidade de assistir um depoimento militar em juízo ou fora dele. Porém, é pouco provável que não haja envolvimento de ninguém quando há sobreviventes compartilhando suas histórias de horror e um número expressivo de desaparecimentos e mortes. As evidências levam a crer que há não apenas um culpado, mas vários.

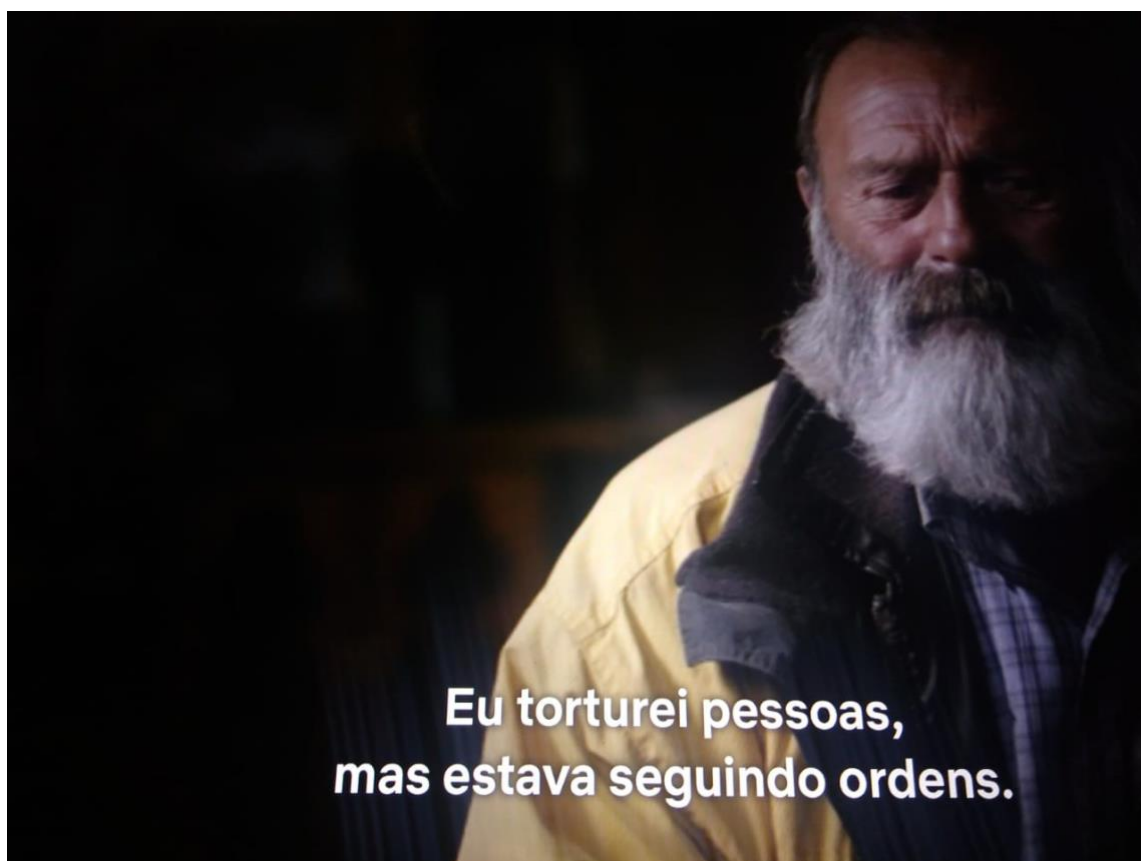


Fig. 55 - Jose Paredes em entrevista para a série *ReMastered: Massacre no Estádio* (2019)

Ainda na década de 1980, Barrientos pede asilo político aos Estados Unidos, o recôncavo mais óbvio dos investigados por crimes da ditadura, onde permanece e desfruta da liberdade a que um cidadão comum tem direito. Amparado pelo álibi de seus dois ex-guarda-

costas, foi julgado em tribunal estadunidense e condenado a pagar uma indenização de 28 milhões de dólares à família do cantor.

Em uma fala esclarecedora, Joan Jara faz uma reflexão sobre o desfecho da morte do marido e a importância em dar continuidade às investigações:

– Buscamos justiça há 44 anos. Não foi a minha tragédia, foi uma tragédia coletiva. E eu fui uma das que tiveram sorte de ver o marido morto. Diferente das pessoas que desapareceram.

(Fragmento extraído do filme citado acima)

A história de Jara se tornou um marco em virtude de sua relevância como artista e militante, porém, em proporção, foi apenas a ponta que aparecia do iceberg de mortes que viriam nos anos seguintes.

Ao adquirir fama como sede de tortura, o *Estadio Chile* - comumente confundido com o Estádio Nacional do Chile - posteriormente rebatizado de *Estadio Víctor Jara*, fez jus à última canção composta duas horas antes da morte de um dos maiores compositores chilenos:

“¡Qué espanto causa el rostro del fascismo!

Llevan a cabo sus planes con precisión artera

Sin importarles nada

La sangre para ellos son medallas

La matanza es un acto de heroísmo.”

Trecho da música Estadio Chile, de Víctor Jara.

Porém, é sobre o *Estadio Nacional* que recai o infeliz primeiro lugar no *ranking* das prisões. Estima-se que o número chegue a quarenta mil entre presos e torturados e a quatrocentas mortes. Número impossível de se precisar.

Inspirados pelo Brasil e sua cortina de fumaça futebolística de três anos antes, as Forças Armadas tinham planos para o futebol chileno. Porém, a inexperiência no ramo fez da ameaça de uma possível resistência um motivo para o embate de uma violência sem precedentes.

Palco da primeira final com participação chilena em uma Libertadores, com o *Colo-Colo*, o *Estadio Nacional* substituiu os gritos eufóricos dos oitenta mil presentes entre chilenos e argentinos, pela triste sinfonia do medo abafada pelos *Beatles* e *Rolling Stones*⁷⁰ durante as sessões de tortura.

Entre civis comuns e militantes considerados inimigos do Estado, as prisões foram massivas e sem amparo judicial. Como ocorrera em *Dawson*, a capital chilena, bem mais ao alcance dos olhos e ouvidos da população, foi transformada em um campo de concentração com muitos dos requisitos necessários para fazer jus à alcunha.

No entanto, faltava destreza e sobrava impulso nos militares, que migraram rapidamente da desumanização para as execuções. Havia muito sadismo, mas pouca habilidade em esconder os excessos, o que ficou aparente nas pilhas de corpos se formando nos corredores do *Nacional*.

Segundo parte dos relatos presentes no documentário *Estadio Nacional* (2002), dirigido por Carmen Luz Parot, a brutalidade chilena foi capaz de surpreender até mesmo os assessores brasileiros, dotados de certa expertise nas técnicas de tortura. Não se tratava mais de uma técnica para extrair informações relevantes para o novo governo — ainda que isso não justifique nada — mas da violência pura e sem razão de ser.

No mesmo documentário, primeiro a apresentar todo o processo que envolvia a história do estádio em ordem cronológica, um ex-oficial da Força Aérea, Capitão Jorge Silva, testemunha em favor dos sobreviventes:

— La sensación es que este era un campo de exterminio. Lamentablemente, estaba matando los prisioneros. El hecho que yo tuve que sacar dos personas, no sé quiénes fueron, no sé por qué los habían fusilado, y tampoco sé la cantidad de gente que otras

⁷⁰ As canções eram colocadas no último volume dos alto-falantes para abafar os gritos durante as sessões de tortura. Fonte: *Estadio Nacional* (2002) - Carmen Luz Parot.

personas tuvieron que sacar desde acá. No se sabe eso, no sabemos los nombres (...)

Uma outra questão relevante envolve o número de estrangeiros detidos no local: em torno de mil, entre eles Charles Horman, jornalista estadunidense capturado, torturado e assassinado ainda em setembro de 1973. A história de Horman foi relatada pelo diretor grego Costa-Gavras, conhecido por seus filmes de cunho político, em *Missing* (1982), que narra a sabatina da família do jornalista em sua busca. O filme apresenta sobretudo o medo dos estrangeiros mais adeptos ao modo de vida socialista, além de focar nos excessos promovidos pelo novo governo — entre eles o toque de recolher e os corpos espalhados pela cidade, que aparecem por diversas vezes ao longo da narrativa — Gavras cria um roteiro que possibilita cruzar a biografia de Horman com pontos específicos do processo de golpe, como a greve dos caminhoneiros mencionada rapidamente em uma das cenas.

Lançado em 1982, ainda no início da ditadura de Pinochet, nos créditos iniciais o diretor informa que nomes foram trocados a fim de proteger pessoas — que, apesar de “americanas”, poderiam ser machucadas, ao contrário do que o protagonista afirma em uma das cenas — e o próprio filme.

Ratificando a violência dos primeiros dias do pinochetismo exposta no longa-metragem de Gavras, o jornalista Maurício Brum, no livro *La cancha infame: a história da prisão política no estádio nacional*, afirma que:

“as primeiras semanas após o golpe foram aquelas em que mais se derramou sangue. Ainda com as fronteiras fechadas e sem observadores internacionais para as atrocidades que se cometiam, as manhãs eram recheadas de cadáveres nos bairros de periferia - e, às vezes, até mesmo alguns corpos inertes descendo pelo Rio Mapocho, o córrego formado pelo degelo dos Andes que atravessa o coração de Santiago. Apenas do Estádio Nacional, fala-se em quatrocentos executados só na primeira semana pós-golpe, que nunca teriam entrado nas contagens oficiais das vítimas.” (2007, p. 56)

As execuções excessivas cometidas pelos militares eram corriqueiramente atribuídas a possíveis tentativas de fuga desses inimigos do Estado que, em princípio, nem sempre tinham algum envolvimento político que justificasse uma detenção ou um interrogatório. O “Plano Z”, constante e massivamente mencionado nas coletivas de imprensa - e nas sessões de tortura -

consistia em um plano comunista para assassinar líderes militares e implantar uma ditadura esquerdista, e também não passava de uma invenção sem comprovação usada como justificativa para o massacre.

Às presas - de uma forma geral - eram desferidas torturas sexuais. Desconsiderando o quão jovens ou velhas pudessem ser, incluindo gestantes, como afirma Winn, em todos os casos investigados pela Comissão da Verdade Oficial de 2003 houve violência sexual. Desde choques elétricos a introdução de ratos e insetos em suas genitálias. Especificamente no *Estadio Nacional*, eram colocadas nas piscinas e nos vestiários - onde ficavam os homens. Segundo Brum, “numa tentativa infrutífera de acrescentar aos presos a acusação de estupradores” (2007, p. 37).

Entre os episódios mais macabros ocorridos nos poucos meses em que Santiago sediou o maior campo de concentração do Cone Sul, está a história do encapuzado que passava nos vestiários apontando e condenando seus escolhidos à morte. A história divide versões: há quem afirme que o delator seria mais um capacho da Junta, maltratado como qualquer prisioneiro do estádio, e há quem diga que era tratado com respeito pelos recrutas. Não se sabe ao certo a identidade do encapuzado, porém, em outubro de 1977, Juan Muñoz Alarcón, ex-militante socialista, assume o crime em depoimento⁷¹ a *Vicaría de la Solidaridad*⁷² e no dia 24 do mesmo mês é encontrado morto.

Ainda em 1973, precisamente um mês após o golpe, uma outra ação planejada com a finalidade de executar líderes da esquerda ficou conhecida como *Caravana da Morte*. O esquadrão, em vigor durante menos de um mês, enviado por Pinochet para aniquilar seus opositores, foi responsável pela morte de noventa pessoas - setenta e duas no Norte e dezoito no Sul do país.

Chefiada pelo General Sergio Arellano Stark, também conhecido como “*El Lobo*”, morto aos noventa e quatro anos sem jamais ter sido preso, foi um dos marcos de perversidade dos primeiros meses sob a ditadura, assim como ocorrera no *Estadio Nacional*.

Em entrevista ao canal chileno TVN, o ex-general Joaquín Lagos Osorio, militar que renunciou o posto durante a operação após presos serem executados sem o seu consentimento, afirma:

⁷¹ Disponível na íntegra em:

https://www.memoriaviva.com/criminales/criminales_m/munoz_alarcon_juan_rene.htm Acesso em: 27/08/2021

⁷² Instituição ligada à Igreja Católica criada em 1976 com o intuito de prestar assistências às vítimas da ditadura.

"Eu tinha vergonha de vê-los, pois tinham sido rasgados em pedaços. Então, eu queria reuni-los, pelo menos deixá-los em forma humana. Sim, seus olhos foram arrancados com facas, suas mandíbulas quebradas, suas pernas quebradas... No final, eles lhes deram golpes de graça. Eram impiedosos".⁷³

O depoimento do General está em consonância com a primeira frase que se lê, ainda na capa, da edição brasileira do livro "A caravana da morte", de Patrícia Verdugo: "Foi o sinal de que o terror passava a governar o Chile". E sim, logo nos primeiros meses o governo foi claro na apresentação dos novos tempos. Verdugo, em nota para os leitores brasileiros, faz menção à nossa infeliz contribuição na derrocada do Chile. Conosco os chilenos aprenderam a palavra *pau-de-arara* e para que ele servia em termos práticos.

Porém, antes mesmo do *rendez-vous* entre carrascos brasileiros e prisioneiros chilenos, o esquadrão da morte marcaria o país de forma tal que em um futuro não tão próximo seria uma peça-chave para levar o ditador à julgamento. O juiz Juan Guzmán Tapia, em janeiro de 2001 - 11 anos após a redemocratização chilena - abre então um processo responsabilizando-o por pelo menos setenta e cinco fuzilamentos. Em juízo, Pinochet negou as acusações.

A missão em si durou pouco, cerca de quinze dias. No entanto, ficou marcada como mais uma prova do sadismo da "nova política":

"Eles as fuzilavam por partes. Primeiro nas pernas, depois nos órgãos sexuais, depois o coração. Sequer havia tiro de misericórdia."⁷⁴ (Joaquín Lagos Osorio em entrevista para TVN)

Assim, concretizava-se a utilização de métodos escusos que se estenderiam por todo o período ditatorial. De certa forma, a junta militar chilena tinha o Brasil como um modelo de sucesso neste quesito. A inexperiência chilena no ramo do fascismo e dos governos antidemocráticos fez com que o país imergisse em uma onda de extrema violência, porém, sem a sofisticação que os torturadores brasileiros já adquiriram, como já foi dito. Além dos grupos de extrema direita, como o *PyL* nos moldes hitleristas, e dos esquadrões de extermínio comuns

⁷³ Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/caravana-da-morte-de-pinochet.phtml> Acesso em: 27/08/2021

⁷⁴ Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/Mundo/0,,AA1382104-5602,00-OS+HORRORES+DA+CARAVANA+DA+MORTE.html> Acesso em: 27/08/2021

em gestões fascistas, para fincar o pé no autoritarismo era necessário profissionalizar a caça aos comunistas. Em outras palavras, era preciso criar um serviço de inteligência especializado, e assim fundou-se a *Dirección de Inteligencia Nacional - Dina*, a polícia política chilena.

Logo após o golpe de Estado, o Chile ainda era debutante na arte de reprimir, mas a falta de traquejo durou pouco. Segundo afirma Roberto Simon, a primeira e quase imediata medida da junta pós-golpe foi a implementação de comissões de inquérito que visavam desmontar os mecanismos políticos opositores.

Se fosse nos dias de hoje, a *Dina* se assemelharia em estrutura às milícias da Zona Oeste Carioca:

“No final de 1973, a Dina ainda estava em construção, a recrutar agentes das três forças e do corpo de carabineiros, além de jovens da ultradireita que haviam lutado contra Allende. Nos anos seguintes, seu poder e independência dentro do aparato estatal chileno seriam incomparavelmente maiores que os do SNI⁷⁵. (...) Até ser formalmente extinta, em 1977, a agência esteve a cargo de um coronel, Manuel “Mamo” Contreras, e sob o controle direto de Pinochet. A despeito de protestos de membros da junta e do alto-comando militar, Pinochet e Contreras fariam da Dirección um poder paralelo, dono de empresas privadas — algumas delas, envolvidas com narcotráfico e outras atividades criminosas — e de um arquipélago de centros de tortura que produziria centenas ou milhares de mortos.” (SIMON,2021 p. 309)

Havia uma coligação entre Brasil e Chile de forma que a repressão de ambos os países pudesse contar com um repasse de informações que seriam fundamentais na elaboração de emboscadas para os subversivos. E com o passar do tempo, a parceria atingiria níveis mais profundos. Tanto que, em novembro de 1974, um grupo de 55 carabineiros veio ao Brasil para um intercâmbio, com o objetivo de trocar informações, criar um canal de cooperação mútua e o treinar esses agentes. Em resumo, o Brasil apadrinhou e orientou a criação deste aparato e acredita-se no envolvimento em operações dentro e fora do território chileno, inclusive no assassinato do general Carlos Prats, em Buenos Aires.

Lisette Orozco resgata uma história familiar entremeada aos anos de chumbo na tentativa de esclarecer uma acusação que veio a público no início dos anos 2000. No documentário *O pacto de Adriana* (2017), Orozco faz uma série de entrevistas com sua tia que,

⁷⁵ Serviço Nacional de Inteligência

além de dar nome ao longa-metragem, é acusada de ser uma das agentes da polícia secreta de Pinochet. Adriana Rivas, ou “La Chany” como é chamada por familiares e companheiros dos tempos da *Dina*, era idolatrada pela sobrinha cineasta durante a infância. Talvez por isso, a diretora tenha optado por um recurso comum na abordagem de um tema tão delicado ao partir de sua própria história para contar algo que diz respeito a todo o país.

Em 2007 Adriana foi condenada e presa por seu vínculo com a Dina. Em 2011 fugira do país acusada de participar do assassinato do líder comunista Victor Díaz. Ao negar todas as acusações, Rivas entra em um embate com ex-colegas que aparecem no filme através de telefonemas ministrados por sua sobrinha. Em um dado momento, a diretora e narradora em primeira pessoa da história afirma que para conhecê-la, referindo-se à Adriana, teria que entrar em seu mundo. E assim o fez. De manifestações pró-Pinochet ao resgate de imagens de arquivo familiares ou ao lado de militares, o filme é uma imersão no conflito de versões entre a ré e seus inquisidores, com Orozco entre ambos.

Já no início do filme, a conversa *online* indica a distância física entre tia e sobrinha. Imagens de arquivo da infância mostram uma família feliz e em sintonia. Os depoimentos da avó e da mãe reforçam o quanto Adriana era querida. A vontade de crer na inocência da tia, no entanto, não interfere na imparcialidade com que o tema é tratado pela diretora, que ao longo das entrevistas passa a questionar os deslizes e contradições na fala quando Adriana se sente ameaçada.

A possibilidade de extradição acuava Rivas que, ao passo que negava todas as acusações afirmando não estar presente em nenhuma sessão de tortura ou assassinato, ameaçava contar o que sabia caso fosse presa. O desenrolar do documentário funciona como uma desconstrução de mito, onde Orozco começa com o intuito de provar a inocência da tia e termina com a frustração da constatação de sua culpa.

O pacto de Adriana reforça a ideia de que o cinema documental está em aberto para ser construído durante o processo. Seja na linguagem, perceptivelmente menos elaborada no início do filme, seja na própria narrativa que muda junto com as convicções da diretora.

Podemos pensar no cinema como um fruto do tempo ideológico em que é produzido. E isso vale também para o local de onde ele sai. No caso do Chile há um apelo enorme para que a memória da ditadura seja preservada como algo nocivo à população. No que se refere aos documentários produzidos durante o regime há uma divisão mais clara, como nos filmes de

Guzmán. No entanto, ao assistirmos produções mais recentes temos a sensação de que seria uma meta inalcançável em um país tão marcado pela violação dos direitos humanos.



Fig. 56 - O Pacto de Adriana (2017)

A busca mais próxima por um desvio — e me refiro aqui apenas à linguagem — é na produção do cineasta Pablo Larraín, que abordará o mesmo tema através de histórias ainda mais paralelas.

Em *Tony Manero* (2008), primeiro de sua trilogia sobre a ditadura, Larraín abusa das imagens externas da cidade de Santiago, com apontamentos sutis de que os dias se passam alguns anos após o golpe de Estado. Com uma referência clara ao cinema hollywoodiano e aos *Embalos de Sábado à Noite* de John Badham, lançado em 1977, o filme transita entre a alienação do protagonista e sua obsessão pelo personagem de John Travolta.

Tony Manero soa como uma crítica mais direcionada ao espetáculo alienante do que à própria ditadura em si. O diretor rompe com a narrativa clássica adotando um modelo ensaístico e mais artístico de abordagem, a começar pela escolha dos enquadramentos e da câmera que segue o protagonista.

Alfredo Castro interpreta o *serial killer* Raúl Peralta, obcecado em ser a versão andina de Manero e sem qualquer pudor na busca por seu objetivo. Mais uma crítica de Larraín à crise

de identidade chilena durante o regime. Raúl representaria o próprio Chile, perturbado e focado em se encaixar nos moldes imperialistas.



Fig. 57 - Tony Manero (2008)

Antítese do primeiro, a sequência *Post Mortem* (2010) retoma o período anterior ao 11 de setembro e traça uma narrativa mais linear no que se refere ao próprio filme. Há camadas mais claras na história de Mario Cornejo, personagem menos complexo de Castro em relação ao primeiro e que desta vez deixa a História sobressair.

Mais próximos do que poderia ser uma reação à transição política, os personagens aparecem em diversos estágios de emoção, seja pela revolta de Sandra (Amparo Noguera) ao questionar a pilha de mortos que tomou conta do salão do necrotério, ou pela alienação de Mario, ao sentar-se entre os mesmos corpos com uma expressão de neutralidade.

Larraín também retoma a morte de Salvador Allende, mais precisamente em sua necropsia, onde sua identidade só ficará em evidência no final da cena, levantando a possibilidade de seu suicídio ter sido na realidade um assassinato. Para fins poéticos, o filme quer deixar claro quem foi responsável pela morte do ex-presidente, o que independe de quem tenha apertado o gatilho.

Fugindo de qualquer expectativa que pudesse haver para o terceiro e último filme *No* (2012) rompe com a estética cinematográfica mais habitual e dá o primeiro pontapé para a transição democrática, no filme e na história.

Como o próprio Larraín confessa⁷⁶, o filme é um “*making of*” da campanha publicitária do plebiscito de 1988 responsável pelo adeus a Mr. Pinochet, como ironiza um dos cartazes de divulgação. O pastiche da campanha se mescla com imagens de arquivo e sequências rodadas em *u-matic*⁷⁷ que permitiam uma reconstituição mimética do evento.

O protagonista René Saavedra, interpretado pelo ator mexicano Gael García Bernal, é um publicitário filho de um ex-militante de esquerda preso pela ditadura. Porém, sem maiores envolvimento com nenhum dos dois lados e adotando uma estratégia não muito direta para falar das violações e crimes cometidos pela junta, o personagem, bem como o próprio filme, gerou insatisfação dos militantes da ficção e da vida real. Não se trata de uma obra ideologicamente de esquerda, mas apesar da crítica e pensando no filme como parte de um todo que foi a trilogia, fica evidente o lado para o qual Larraín pendula.



Fig. 58 - No (2012)

O cinema é, como afirmam Karl Schurster e Rafael Pinheiro de Araújo no artigo *Imperialismo e Cinema*, mais do que entretenimento e diversão: “É, antes de tudo, uma

⁷⁶ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=p5JDulbgIn0> Acesso em: 01/04/2022

⁷⁷ Formato de fita de vídeo analógico de gravação, o chamado "cassete", com o filme de ¾ de polegada, utilizando a gravação helicoidal.

representação social que tem a capacidade de diagnosticar sintomas que permeiam o corpo de determinadas sociedades, construindo não só uma visão de si, mas como essa visão de si constrói a figura do outro, de como o vejo, o interpreto, o julgo e o analiso”.

Para Béla Balázs, a câmera carrega o espectador para dentro do filme (2008, p. 73) fazendo com que quem assiste seja parte da história. Recurso perceptível nos documentários de Patricio Guzmán e nas ficções de Pablo Larraín.

Assim, o cinema chileno, talvez mais que qualquer outro no recorte sul-americano, vem fornecendo todo o suporte para que a população construa uma memória coletiva a partir dele. Quem anda nas ruas de Santiago, turista como eu ou um cidadão local, tem a possibilidade de transitar pelos dois mundos que a cidade oferece: o da preservação da memória para que *nunca más* e a atmosfera densa de um local tomado por militares, carabineiros especificamente.

O turista desavisado que vai caminhar pelas redondezas do *La Moneda* pode se deparar com a troca de guarda em frente ao palácio. Em 2019 registrei parte do evento. Um espetáculo para os visitantes e motivo de revolta para um dos civis que esbravejava contra o cortejo no mesmo ano das manifestações que tomaram as ruas da cidade. Na mesma viagem me deparei com uma reunião de partido no bairro do *Museo Nacional de Bellas Artes*. Deixei os manifestantes de lado para filmar um morador de rua que debochava dos carabineiros ao som da canção que tocava no autofalante.

O crítico de cinema Guy Gauthier nos ensina que história é conhecimento e documentário é memória (2011, p.245). Assim, de certa forma, ratifica a dificuldade em tratar com fidelidade no cinema de ficção temas que envolvem extremos de violência (os que de fato ocorreram na vida real). A saída que Larraín encontra em seus filmes é um bom exemplo de como respeitar a história que quem viveu ao extremo não sobreviveu para contar. Ao buscar narrativas paralelas não macula a memória dos executados e se aproxima de gerações que buscam no cinema algo além de entretenimento.

É preciso saber ver e ouvir as imagens tanto quanto ouvimos um testemunho pessoal. Na cidade de Santiago as imagens têm muito a dizer. O que captei entre um evento e outro com a filmadora de mão que levava no bolso, bem como a entrada do Estádio Nacional, as exposições e mostras de cinema que assisti nos poucos dias em que estive no país, refletem um passado obscuro e a tentativa de que ele não se repita. Do deboche do morador de rua à reação da plateia que via *Em nome de Deus* (1987) no *Centro Cultural de La Moneda*, a revolta soava semelhante, e a liberdade de contestar unia os chilenos.



Fig. 59 - A Batalha do Chile - O poder popular (Filme 3) (1979)

A última Batalha de Guzmán, da trilogia produzida por Chris Marker, retoma justamente a união dos trabalhadores. Com o rompimento temporal da narrativa, tendo lançado o terceiro filme ainda durante o governo militar, Guzmán utiliza a licença poética do cinema para voltar aos anos democráticos.

Além de um formato mais próximo do cinema direto, com captação de som e imagens concomitantes, acrescentando ao filme um tom mais realista, o diretor recorre à “Voz de Deus” como quem deseja informar dados ainda mais precisos acerca das paralisações, do boicote econômico e de todo o cenário político que propiciou a mobilização coletiva que rege “O poder popular”.

Na combinação entre narração, entrevistas e tomadas em tempo real, a primeira informa, a segunda confirma, e a terceira ilustra o mais político dos filmes da trilogia.

Proponho pensarmos os três como uma obra única.

As escolhas técnicas e até mesmo estéticas, denotam um interesse que vai além do cinema como produtor de memória e conscientização política. O documentário permite que o espectador se insira na história. Há poucas figuras identificáveis nos momentos em que a fala

sobressai. As mais impactantes se dividem entre transeuntes, manifestantes e trabalhadores que circulavam no momento da gravação. A não utilização de tripé faz da câmera um personagem à parte, as sequências que variam entre longos discursos, planos mais abertos dos cenários e *close-up* em algumas das entrevistas são um convite para submergir na história chilena, com tantas particularidades quanto nas obras de seus cineastas.



Fig. 60 - Capa do *Diario Fortin Mapocho* em 1988

Disponível em: <https://www.latercera.com/galeria/nacional/las-imagenes-del-plebiscito-de-1988/FLZEXQ66TREZ3GLS377IKOZAIA/>

Sabemos que do ponto de vista simbólico o plebiscito de 1988 foi o pontapé que faltava para o retorno da democracia chilena. Porém, muito similar ao que se viu na terceira parte da Batalha do Chile voltou a acontecer no início da década de 1980:

“Diante da adição do desastre econômico à repressão política e às políticas sociais regressivas, os trabalhadores do Chile explodiram em protestos, nos quais ressoou a sua experiência de uma revolução democrática. Os trabalhadores das minas de cobre lideraram o movimento em 1983, convocando paralizações de trabalho mensais e protestos sociais que evocavam uma reação disseminada em toda a sociedade - e não apenas entre os trabalhadores. Muitos da classe média se uniram aos protestos batendo as mesmas panelas vazias em que um dia bateram para exigir o fim da revolução chilena, e muitos dos antigos líderes democratas-cristãos deram seus primeiros passos para a formação de uma oposição aberta a Pinochet. Mas logo ficou claro que as tropas de choque dessa rebelião eram os jovens desempregados das favelas, onde o legado da revolução chilena permanecia forte.”

(WINN, 2010, p.196 e 197)

Com o auxílio da Igreja, antigos grupos de resistência voltaram a se reestruturar, como o MIR - *Movimiento de Izquierda Revolucionaria* e o Partido Comunista clandestino. Motivados pela gravíssima crise econômica e social, *pobladores* desafiavam as tropas de Pinochet a fim de pressionar sua saída. Em resposta, o general reabilitou partidos de centro e direita na tentativa de empurrar possíveis negociações com a barriga até que a onda de protestos parasse.

Entre uma manifestação e outra levantou-se uma abertura para a luta armada com direito a uma tentativa do FPMR⁷⁸ de assassinar Pinochet.

O ataque foi malsucedido, mas impulsionou o plebiscito, que desta vez contou com o apoio do governo norte-americano — apenas pelo receio de uma saída revolucionária para o fim da ditadura.

Contra a proposta de permanecer por mais oito anos na presidência, ganharia o *No*. O que significaria mais um ano de mandato do general - de acordo com sua própria constituição de 1980. O receio de fraude também foi grande, mas a pressão pela má gestão e pelos excessos desumanos foi maior.

Assim, em dezembro de 1989 a *Concertación de Partidos por la Democracia* formada pelos Partido Demócrata-Cristão (PDC), Partido Socialista (PS), Partido pela Democracia

⁷⁸ Frente Patriótico Manuel Rodríguez

(PPD) e o Partido Radical Social-Democrata (PRSD) elege Patricio Aylwin, primeiro presidente por vias democráticas em dezessete anos, com 57,9% dos votos.

O desfecho na biografia de Pinochet foi mais ameno do que podemos considerar como justo. Em uma viagem à Inglaterra foi preso, aos 82 anos, sob um mandado expedido pelo juiz espanhol Baltazar Garzón em virtude de uma queixa criminal referente à Operação Condor⁷⁹. Com o pedido de extradição para a Espanha negado, foram apenas 503 dias de prisão.

Para as vítimas certamente há uma desproporção no que se refere a punições e julgamento dos criminosos, muitos ainda em liberdade e privilegiados pelo anonimato. Para os sobreviventes e as gerações que vieram a seguir resta uma luta diária pela manutenção da democracia, cada vez mais frágil. Para os cineastas e artistas, a obrigação de manter viva a memória dos desaparecidos e dos mortos.

⁷⁹ A Operação Condor, fundada em 1975, foi a aliança político-militar entre os diferentes regimes militares da América do Sul e a CIA. Considerada estratégica na Guerra Fria, promoveu ditaduras para eliminar setores políticos de esquerda, incluindo o monitoramento, vigilância, detenção, tortura, desaparecimento e assassinato de pessoas consideradas subversivas. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/10/16/internacional/1539652824_848459.html Acesso em: 01/04/2022

CONCLUSÃO - Do que a arte é (in)capaz de dar conta (?)

“Na fina camada entre memória e esquecimento, por vezes o que se revela, desconcertante e assustador, é o presente.”

Belisario Franca, Menino 23, 2016.

“Nesses últimos dez anos, todo dia eu me pergunto: será que uma obra de arte pode mudar a vida de alguém? Diz aí!”

Alexandre Rodrigues, Cidade de Deus - 10 anos depois, 2013.

“O retorno do passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do presente” (SARLO, 2007, p. 9)

INT. Sala - Dia

Helena: Aí é comédia... eu comecei a trabalhar com 9 anos de idade.

Aline: Com o que a senhora trabalhava?

Helena: Doméstica, na casa de família. Minha mãe botava lá *pra* ralar. (...) Eu sou aposentada, mas trabalho. (...)faço bolo, salgados e duas vezes na semana sou acompanhante de uma idosa.

(...)

Aline: A senhora gosta de cinema?

Helena: Gosto.

Aline: Que tipo de filme você assiste?

Helena: Romance, comédia, filme com criança, com cachorro...

(...)

Aline: A senhora gosta de documentário?

Helena: Gosto. (...) Antigamente assistia sobre saúde, natureza, não via mais nada não.

Aline: A senhora já ouviu falar em Cinema Novo, Pornochanchada?

Helena: Pornochanchada era antigamente, né? Tinha aquelas músicas, o pessoal fazia teatro de revista. Era isso...isso eu já ouvi falar.

Aline: A senhora assistia esse tipo de filme?

Helena: Vi alguns, quando passou na televisão. Nunca fui ao cinema ver não.

Aline: A senhora tinha o hábito de ir ao cinema ou só via em casa quando passava na televisão?

Helena: Olha, na mocidade eu só fui ao cinema uma vez. Uma única vez na vida. Quando eu tinha 16 anos, foi só.(...) Depois de casada eu fui uma vez também com o seu avô. (...) Fora isso, quando eu casei que eu pude ter uma televisão que eu via filme.⁸⁰

Corte

Pensar o cinema como arte política sob preceitos teóricos que pretendem compreender a razão da “repetição” (dos eventos que mencionei até aqui) promove(u), em alguma instância, um embate entre o que se pode e o que não se pode evitar.

Afinal, a memória política colabora com um não-esquecimento das práticas violentas a ponto de impedir uma nova onda autoritária?

A memória pode ser construída através de uma obra de arte?

Que responsabilidade temos nós no que diz respeito ao que não vimos ou vivemos?

A pergunta em princípio já saturada sobre a função da arte em relação à política soa atemporal à medida em que temos a sensação de que o embate sempre se fez e sempre se fará necessário.

A presente pesquisa partiu do ponto de vista de uma espectadora recente do cinema. Sobretudo em termos de herança familiar. Enquanto pesquisadora, acredito que as referências

⁸⁰ Fragmentos de uma entrevista que fiz com minha avó materna. Maria Helena Silva da Costa, 70 anos, cuidadora de idosos, boleira e dona de casa.

são fundamentais para perpetuarmos um conceito ou simplesmente uma prática. Portanto, o que eu deixei de ver me moldou tanto quanto o que eu vi por consequência das minhas influências.

É mais fácil pensar a história quando há exemplos semelhantes diante de nós, em tempo real. O diálogo só é possível a dois, ou mais. E do ponto de vista político e democrático, é no compartilhamento que se promove um terreno comum entre os indivíduos. A democracia necessita e só é possível na heterogeneidade de opiniões. Logo, não se faz política sozinho. E por extensão, não se faz arte política quando se faz arte inacessível.

Perguntei-me ao longo desse processo para quem fazemos cinema. E a pergunta continua sem resposta.

Pensemos que um Estado que abraça o autoritarismo de direita, como o Pinochetismo no Chile, por exemplo, impediu que as “batalhas” de Patricio Guzmán fossem exibidas e lançadas a quem mais importava: os chilenos, sobretudo os que apoiavam o governo democrático de Salvador Allende. Lembremos que a democracia se faz na discordância. Pensemos também na obra de Solanas e Getino sendo exibida clandestinamente para estudantes, operários, sindicalistas e opositores da Junta Militar. Novamente teremos um exemplo de exclusão da classe mais importante: a massa⁸¹.

Se saltarmos para o Brasil, e a representatividade for algo a ser tomado como relevante, quantos filmes falam para a maioria avassaladora que desconhece a história política do país?

Decerto, há um abismo entre falar *de* e falar *para*. E quando falamos de autoritarismo em nosso país, percebemos dois lugares-comuns bastante recorrentes nessas narrativas: 1) quando se fala de Ditadura Militar, o cinema espelha a classe média branca e intelectual engajada na luta armada e 2) quando se fala de autoritarismo na contemporaneidade - Estado/polícia/milícia/tráfico de drogas - reforça-se o estereótipo da classe mais baixa como conivente, ignorante e violenta.

Se retomarmos a questão da democracia a partir da compreensão de que para se estar em uma é preciso sobretudo da igualdade de direitos entre os cidadãos, ao nos dividirmos em castas e ratificarmos que há um lugar para *nós* e um lugar para o *outro*, e que assim, falamos *desse outro* e não *para* ele, constataremos a impossibilidade de afirmar que qualquer coisa seja democrática nos moldes da sociedade brasileira.

⁸¹ Refiro-me aqui aos valores quantitativos.

Assim, novamente cabe a pergunta: para quem falamos?

Democratizar a produção dessa memória, demanda um discurso que vem *do* objeto e não *sobre* ele necessariamente. Em uma sociedade classista, a dominante se sobrepõe à dominada também no discurso, onde a segunda cumpre a função de absorvê-lo e reproduzi-lo, sem sua participação.

Ainda para Arendt⁸², a fala - e por extensão podemos pensar a história oral - é uma forma de ação (política), ou seja, de se colocar como indivíduo em um espaço público - por extensão, um espaço que permite um diálogo. Assim, pensemos que um indivíduo só é passível de reconhecimento por parte de outro indivíduo se há em sua existência a possibilidade dessa fala.

Ao partirmos da afirmação acima, em consonância com o questionamento acerca do direcionamento e do ponto de partida na construção de discursos que colaborem para a formulação de uma memória que não faça distinção de classes, veremos algumas improbabilidades onde, em princípio, podemos pontuar a da identificação e a da equidade entre os discursos.

Ao retomarmos o recorte filmográfico da pesquisa teremos um ponto temático central: as ditaduras latinas, e um tripé que escora esse tema: Argentina, Brasil e Chile, sendo cada país responsável por uma produção cinematográfica tendenciosa para uma problematização particular que pode, e em grande parte do tempo irá, se tornar convergente entre todos.

No entanto, antes de afunilar a questão da memória individual - pensando em cada nação - e seus impactos na vida política contemporânea, proponho que pensemos as questões históricas que circundam a América Latina como um todo.

A dificuldade em tratar do tema sob uma perspectiva interna reforça o desnivelamento da importância atribuída às questões que nos dizem respeito. É pouco provável que se encontre um livro sobre ditaduras latinas que não faça uma comparação, ainda que superficial, com a Europa nazista. Porém, há de se levar em conta que - salvo a ascensão e nova onda de ideologias de extrema-direita - a leitura interna dos alemães sobre o que foi feito com os judeus pressupõe uma *mea-culpa* pouco habitual nos cidadãos que povoam as Américas hoje em relação aos povos indígenas, bem como às vítimas da ditadura militar.

⁸² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=PG8BYwv9IBQ> Acesso em: 01/04/2022

Processo evidenciado em cada caso quando comparamos Argentina, Brasil e Chile.

INT. Sala - Dia

Helena: Olha, eu vou te falar a verdade o que eu lembro. Eu era uma garota de casa, né? Não vivia em rua, não vi nada, então não sofri nada. Nada. Ninguém nunca molestou...saía, trabalhava, voltava pra dentro de casa, não tinha coisa. Eu lembro que muita gente falava que tinha violência, mas o pessoal vivia na rua, né Aline? Quem vivia na rua, naquela época, procurava, porque o negócio era sério. Agora não. Agora o pessoal é mais livre, né? Liberdade agora é outra, mas naquela época não tinha liberdade mesmo não. Não sei se a época é pior agora ou era pior aquela época. (...)

corde

Em “Educação após Auschwitz”, Theodor Adorno afirma que “a educação que tem por objetivo evitar a repetição precisa se concentrar na primeira infância”. Ao falar dessa educação, o filósofo se refere não somente à educação infantil, mas ao esclarecimento que produz cultura e ao produzi-la impede que o mal se repita, “portanto, um clima em que os motivos que conduziram ao horror tornem-se de algum modo conscientes” (ADORNO, 1995).

Assim, podemos pensar o papel político do cinema - como um recorte bastante específico dentro do que pode ser feito a fim de evitar uma repetição fascista - sem procurar culpados para tais feitos afora os agentes diretos dos golpes de estado que mencionamos até aqui.

Adorno afirmará ainda que “o retorno ou não retorno do fascismo constitui em seu aspecto mais decisivo uma questão social” e “o perigo de que tudo aconteça de novo está em que não se admite o contato com a questão, rejeitando até mesmo quem apenas a menciona, como se, ao fazê-lo sem rodeios, este se tornasse o responsável, e não os verdadeiros culpados”.

Portanto, para o autor, quando atribuímos aos meios de produção cultural uma responsabilidade de esclarecimento, deslocamos a culpa dos verdadeiros responsáveis pela prática do mal.

Assim, podemos questionar de que forma o cinema, ao colaborar com o processo de geração de cultura, é potencialmente transformador com uma produção de memória que impede a repetição de discursos que levam ao fascismo.

Para tanto, antes de pensarmos na imagem como uma *coisa* por definição, é preciso levar em conta quem as produziu e com que finalidade. Uma imagem construída para fins midiáticos e propagandísticos - como é sabido que o cinema foi veículo de propaganda no Nazismo alemão e no Fascismo italiano - carrega consigo valores tendenciosos independente do viés ideológico de sua proposição.

O que é passível de questionamento não são as imagens, sobretudo as produzidas sob um contexto de violência concomitante, mas de que forma elas chegam às massas.

No caso do cinema documental, e na utilização de imagens de violência como ferramenta de ilustração e comprovação de veracidade, há de se levar em conta uma licença poética sem abrir mão da ética.

Se expandirmos a produção de memória e esclarecimento para outras mídias do audiovisual como produções televisivas, ainda muito relevantes no Brasil, fica perceptível uma influência das imagens - ou de quem as produziu e escolheu propagá-las - no comportamento social dos indivíduos.

Naturalmente, uma imagem “sozinha” não causa efeito para o bem ou para o mal, mas há um contexto histórico-político que atribuirá a ela um sentido e, assim, tornará possível uma influência ainda que passiva no espectador.

Responsabilizar o cinema pela construção de memória referente às ditaduras é desconsiderar, por exemplo, o papel do ensino de história, sociologia, filosofia e artes desde o ciclo básico de educação que promovem o ser humano ao lugar de cidadão. E ao praticar essa cidadania levando em conta os preceitos de democracia, irão ocupar, por exemplo, o lugar de produtores de cultura. Por este viés, podemos identificar as diferenças entre uma obra de puro entretenimento e uma obra de esclarecimento. Levando sempre em conta que uma obra feita para entreter pode carregar consigo uma narrativa esclarecedora.

INT. Sala - Dia

Aline: Como a senhora se informava naquela época? (...)

Helena: A gente ouvia alguma coisa no rádio e ouvia os adultos comentarem. A gente não tinha televisão pra ver nada não. (...) A gente nem comprava jornal, ouvia os *outro*(sic) falar. Porque não tinha televisão... Ouvia alguma coisa no rádio. *Tinha uns rádio* muito *vagabundo* (sic).

Michael Pollak, sociólogo austríaco, que tratava das memórias individuais e coletivas, reforçava sua característica “flutuante” e “mutável” (POLLAK, 1992). Apropriando-me das considerações de Pollak, proponho pensarmos a construção individual de cada filme que analisei partindo da noção individual de cidadania.

Se para Pollak a criação da memória está ancorada em *acontecimentos, personagens e lugares* (1992), no cinema não é diferente - mas antes de chegar às narrativas cinematográficas é preciso compreender o contexto em que ela se aplica, bem como seu ponto de partida.

O autor passará pela questão da identidade, ou seja, de uma identificação social que partirá também dessa memória. Se pensarmos o cinema pelo viés político, por extensão estaremos diante de conflitos ideológicos que reverberarão nas produções.

Em primeiro lugar, é preciso levar em conta que os papéis sociais diante do conflito - pensemos aqui no regime militar - eram vividos de formas distintas. Em consequência disso teremos uma memória coletiva fragmentada e incoerente sobre o tema. Daí a relevância da questão identitária. Tomemos como exemplo a imagem heroicizada de figuras como Cristóvão Colombo, Borba Gato, Duque de Caxias e, seguindo o mesmo equívoco, as inúmeras ruas cujos nomes têm função de homenagear ditadores e torturadores dos Anos De Chumbo⁸³. Nesses casos, sabe-se pouco sobre a história por trás dessas “homenagens”.

⁸³ Um mapeamento das ruas com nomes de personagens da ditadura pode ser encontrado no site: <https://ditamapa.desvirtual.com/pt/sobre>. Acesso em: 29/09/2021.

Macula-se a memória e a noção de identidade da população para que no futuro a repetição seja aceitável. A “memória é seletiva” (Pollak) e, portanto, exclui de sua formulação elementos que permitiriam um senso de coletividade mais justo e que contemplasse, por exemplo, as vítimas e seus descendentes. Adorno dirá que quando “a consciência é mutilada, isto se reflete sobre o corpo e a esfera corporal de uma forma não-livre e que é propícia à violência”. A partir disso, é possível ponderar também a questão simbólica da violência que caminhará junto à uma interferência equivocada na construção da memória.

Assim, um indivíduo que crê religiosamente apenas no que foi divulgado em jornais da época em questão desconsidera a censura como um fator determinante na formação de opinião.

Então, a proposta de enxergar no cinema uma ferramenta de criação de memória deve vir num segundo momento, após compreendermos que o entorno disso é mais determinante do que qualquer obra que possa ser feita.

INT. Sala - Dia

Helena: Posso falar a verdade *pra* você? Eu vejo alguma coisa ali (na televisão) mas eu não tenho muito saco não. Eu leio alguma coisa aqui na rede social e pronto, mas eu não foco muito mais em jornal mais não. (...) Hoje eu assisto novela, querida. Eu curto novelas.

Graeme Turner, teórico australiano em estudos culturais e de mídia, afirma que “O desejo de assistir a um filme popular está relacionado com toda uma gama de outros desejos — moda, novidade, posse de ícones ou signos altamente valorizados pelas outras pessoas do mesmo grupo de interesses, de mesma condição social ou faixa etária.” (TURNER, 1988. P.16). Assim, se deslocarmos a questão do interesse desses espectadores para um consumo menor de produções cinematográficas que buscam uma reativação da memória, podemos refletir tanto sobre a problemática de um enfrentamento dessas ditaduras pela arte, quanto em uma possível alternativa de reelaboração do acesso — à história, ao conhecimento e aos filmes.

Há fatores sociais que interferem no acesso, e conseqüentemente no interesse das pessoas por temas que não geram identificação. Durante as entrevistas que realizei para a

pesquisa, notei que as falas das minhas avós apontaram para uma questão: a falta de envolvimento com a política da época, sobretudo em virtude de um trabalho exaustivo que deu à ambas a impressão de que só era afetado quem tinha algum embate com os militares. O que não é verdade, mas faz algum sentido. Não há enfrentamento com algo que não existe. E, conseqüentemente, não há como ter identificação com uma questão que não estava em voga na realidade delas.

Sobre a questão do acesso e começando pelos livros, em 2020 a 5ª edição da pesquisa “Retratos da Leitura no Brasil”⁸⁴ revelou que apenas 52% dos brasileiros têm o hábito de ler, sendo que 3 em cada 10 têm dificuldades de compreender o conteúdo desses livros. Em 2019, uma pesquisa divulgada pelo IPEA (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada), apontou que 54% dos brasileiros nunca foram ao cinema e 89% consomem cultura apenas por meio de TV⁸⁵. No mesmo ano, o IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) divulgou que apenas 10% dos municípios brasileiros têm salas de cinema⁸⁶, apontando também como um fator limitante do consumo a ausência de um acesso adequado à educação.

Fica claro que a acessibilidade varia de acordo com o poder aquisitivo de cada cidadão. O que se deve lembrar também é que, em termos práticos, a maioria (quantitativa) determina o rumo político sem um conhecimento prévio que possibilite uma mudança de percurso.

Tende-se a apontar o Estado como o principal responsável por esse desnivelamento, e com razão. No entanto, quais as possibilidades de mudança partindo da perspectiva interna de quem detém o acesso?

Na tentativa de alcançar o todo, ou o máximo de pessoas possível, muitas vezes o artista renuncia à micropolíticas que parecem mais eficazes quando se trata de despertar interesse e empatia pelo tema. Sob este aspecto, a proposta de Eduardo Coutinho na *premiere* de *Cabra Marcado para Morrer* presente no próprio filme, é um bom exemplo de uma tentativa, ainda que diminuta, de priorizar um público invisibilizado socialmente.

Eduardo Galeano, jornalista e escritor uruguaio responsável por uma vasta bibliografia centrada na cultura e na história latino-americanas dizia que “Somos o que fazemos, mas somos,

⁸⁴ Disponível em: https://prolivro.org.br/wp-content/uploads/2020/09/5a_edicao_Retratos_da_Leitura_no_Brasil_IPL-compactado.pdf. Acesso em: 08/12/2021.

⁸⁵ Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/maioria-dos-brasileiros-nunca-frequentou-cinema-e-teatro-nem-foi-a-shows-de-musica/>. Acesso em: 08/12/2021.

⁸⁶ Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2019/12/05/10-dos-municipios-brasileiros-tem-cinema-diz-ibge.htm>. Acesso em: 08/12/2021.

principalmente, o que fazemos para mudar o que somos.", e é sob essa perspectiva que o ativismo se faz mais necessário que a militância verbal e inerte.



Fig. 61- Cabra Marcado para Morrer (1984)

INT. Sala - Dia

Aline: O que a senhora entende como ditadura?

Helena: Ué, eu entendo como ditadura é a pessoa mandar nas pessoas, é achar que a pessoa tem que fazer o que quer. O que eles querem. Tá ditando a ordem ali, entendeu? Isso é o que eu acho que é ditadura. (...) Cumprir lei não é ditadura *pra* mim. Cumprir lei é dever nosso. Cidadão de bem tem que cumprir leis. Cidadão de bem tem que respeitar. (...)

Aline: O que é que a senhora acha desse tipo de governo ditatorial?

Helena: Eu não gosto não. Mandar... Que obrigue não! Eu acho que você tem o direito de fazer o que você quer. Sendo que, respeitar todo mundo, né? (...)

(...)



Fig. 62 - *Menino 23: Infâncias perdidas no Brasil* (2016)

Em *Menino 23: Infâncias perdidas no Brasil* (2016), o diretor Belisário França, em consonância com a tese de doutorado do historiador Sydney Aguilar — “Educação, autoritarismo e eugenia: exploração do trabalho e violência à infância desamparada no Brasil (1930-1945)”, reconstrói a história de empresários brasileiros ligados aos movimentos integralista e nazista que deslocaram cinquenta meninos negros de um orfanato do Rio de Janeiro para Campina do Monte Alegre, em São Paulo.

Em uma das aulas sobre o tema, uma aluna de Aguilar mencionou a existência de centenas de tijolos estampados com a suástica, símbolo nazista, na fazenda de sua família. O cruzamento entre as histórias permitiu uma investigação que trouxe à tona a biografia das crianças órfãs escravizadas durante dez anos sob um projeto supremacista.

O documentário que tem como fio condutor o racismo, atravessa diversas camadas da história, revelando um efeito cascata que começa na Europa da década de 1930 e o impacto de um idealismo fascista nos sobreviventes da história em 2016.

Passando por temas e geografias improváveis quando interceptadas, Belisário França contextualiza o Brasil com o restante do mundo naquele momento, e destaca a fragilidade de uma abolição recente e desacompanhada de reparação que culminou em um processo de desumanização e tortura física.

O abre-alas do filme é uma frase que aponta para o presente como uma linha entre a memória e o esquecimento. Na realidade, o que se quer mostrar é como o que lemos enquanto passado se faz enraizado no presente quando a história é escondida.

Das três histórias sobreviventes — Aloysio Silva, Argemiro Santos e “Dois”, já falecido, há convergências extremas de interpretação, sobretudo entre Aloysio e o que se relata sobre “Dois”. O primeiro, escravizado e torturado de forma literal, relata com revolta a ausência de afeto e a subtração da infância, enquanto o segundo — igualmente escravizado, sob a película fantasiosa de uma adoção controversa, acreditava ser mais parte do lado opressor do que dos outros quarenta e nove.

No Chile, em um processo de resgate semelhante, Patricio Guzmán retorna ao país após vinte e três anos do golpe de Estado para visitar os rostos que protagonizaram *A Batalha do Chile*, através de um projeto que idealizava a exibição da trilogia em quarenta escolas de Santiago e da captação das reações dos estudantes espectadores. *Chile, a memória obstinada (1997)* contou com apenas quatro autorizações, sob o argumento, segundo o próprio diretor, de que a experiência de observar a violência dos filmes seria traumática: “*sólo me permitieron ir a cuatro colegios. En el resto me dijeron que los chicos se podían traumatizar, que el pasado había que olvidarlo*” (Millán, 2001 p.288 *apud* Blanes).

Em um momento da narração, Guzmán afirma que “os distribuidores não se sentem confortáveis para exibi-la (A Batalha do Chile). Para muitos, o assunto memória é um assunto encerrado.” É controverso pensar que o mesmo filme que, com tamanho reconhecimento, permitiu a formação de uma opinião pública internacional acerca do país, não tinha aderência interna a ponto de se fazer uma ferramenta de esclarecimento para gerações futuras.

O documentário apresenta múltiplas percepções da dor, da memória e, por consequência, das cicatrizes deixadas na população. Seja pela alienação ou pelo excesso de conhecimento.

De início, há a aparição de Juan, ex-guarda-costas e um dos únicos remanescentes da tomada do *La Moneda* em 11/09/1973, somada às suas fotografias pessoais e de uma filmagem do bombardeio. Ao mesclar imagens do passado com as do presente, Guzmán desbarrava as memórias controversas criadas no processo de redemocratização, que excluía os sobreviventes como parte da história do sistema repressivo — o extremo oposto do que Beatriz Sarlo comenta sobre a validação desses depoimentos.

Para Jaume Peris Blanes, professor da Universidade de Valência, na Espanha, a exclusão de determinadas falas passava por uma hierarquização de violações do regime. Blanes afirma que as próprias políticas de reparação se mostraram negligentes no primeiro momento, e isso se dava através de um pacto de proteção aos culpados e não às vítimas:

“A su vez, el Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reparación, que dirigido por Raúl Rettig publicó sus conclusiones en 1991, se había visto limitado a investigar las violaciones de los derechos humanos con resultado de muerte y desaparición, de ese modo, se había negado el estatuto de víctimas a los supervivientes y se habría corrido un tupido velo sobre el carácter masivo e indiscriminado de la represión física y la tortura. La exclusión de los supervivientes del Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reparación no era más que un efecto de los pactos y negociaciones que habían limitado las políticas de memoria estatales de los primeros años de la Transición. Atrapadas en un sistema de prohibiciones y de fronteras que no se debían traspasar, las políticas de memoria se prodigaron en gestos de contrición y en lamentos colectivos que trasladaban al conjunto de la ciudadanía la responsabilidad de las heridas abiertas por la dictadura. Esa memoria consensual se adhería al lamento de las víctimas y de sus familiares pero, a la vez, evitaba acusar a los responsables de la represión y de la violencia económica.” (BLANES, 2009, p.156)

Porém, reconhece também uma tentativa imediata de reparação durante a transição para a democracia:

“La llamada “Transición Chilena” ha estado marcada, sin duda, por una larga serie de iniciativas sociales y estatales en el campo de la memoria, que han tratado de dar respuesta, en diferentes ámbitos, a

las profundas desgarraduras abiertas por la violencia económica y represiva de la dictadura militar. Sin embargo, y a pesar de la centralidad que los supervivientes han adquirido en las políticas estatales de memoria de los últimos años, en los primeros tiempos de la post-dictadura éstos carecieron no sólo de figuración legal sino, también, de espacios legitimados desde los cuales expresar sus testimonios de la violencia.” (BLANES, 2009, p. 155)

Ernesto Malbran, personagem de *Chile, a memória obstinada*, *A Batalha do Chile*, e intérprete do Padre McEnroe em *Machucca (2004)*, faz uma importante reflexão sobre as controvérsias da memória pós-ditatorial chilena: “(...) a memória só armazena o que tem um valor significativo, o que tem um valor essencial”. Malbran fala em recordar o passado, enquanto Guzmán mostra as contradições e omissões de uma geração que amadureceu já na democracia e que de certa forma, ele enxerga como despolitizada.

Ao levarmos em conta depoimentos tão contrastantes com a fala de quem ignora o passado, ressoa novamente a questão da atribuição da responsabilidade de manter viva a memória política da ditadura.

A culpa é do Estado (?).

Hoje, há fascistas remanescentes da década de 1970, que ovacionam o Pinochetismo, os militares brasileiros e argentinos e negam suas violações. Ou pior, as apoiam. Por outro lado, quem vai à capital chilena é lembrado a todo momento do que se passou ali, movimento menos presente na Argentina e quase nulo no Brasil.

Do *Estádio Víctor Jara* ao *Estádio Nacional*, do *La Moneda* ao Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, os *outdoors*, as pichações, das tentativas mais diretas como na mostra cinematográfica gratuita em que estive presente em 2019, às menções mais sutis em *La Chascona*, há uma tentativa de não-esquecimento.

O tema de Guzmán é de uma realidade irrepresentável. Para quem não viveu é insuficiente e para quem viveu, mais ainda. Um grande filme não daria conta de dezenas de milhares de mortes, desaparecimentos e violações. O mais provável é o despertar de um sentimento de empatia. E daí um desejo de não ver a história se repetir.



Fig. 63 - Chile, *A memória obstinada* (1997)

Para Susan Sontag, “Mostrar um inferno não significa, está claro, dizer-nos algo sobre como retirar as pessoas do inferno, como amainar as chamas do inferno.” (SONTAG, p.95). Assim, ao partirmos dessa premissa, podemos pensar na produção cinematográfica pelo viés de classes não somente pelas limitações de alcance aos espectadores, mas quando a arte se apropria e lucra com a história sem cumprir um papel social.

No documentário de Cavi Borges e Luciano Vidgal *Cidade de Deus - 10 anos depois* (2013), os diretores resgatam personagens e trajetória dos atores escalados para o filme da Kátia Lund e Fernando Meirelles — em sua maioria moradores da comunidade homônima aos filmes, numa condição de atores sociais que tornaram a ficção sobre a Cidade de Deus uma obra-prima do cinema nacional.

Ao narrar a passagem temporal entre um filme e outro, Borges e Vidgal ratificam o contraste entre a vida desses atores com a proporção e lucro captado pela obra. Fato questionado por quase todo o elenco ao longo do documentário. Os questionamentos que passam pelo abismo entre um cachê e outro, se aprofundam ainda mais quando o que está em xeque é uma realidade distante, um cotidiano que não se conhece a fundo e o propósito da arte.

“Nunca vi uma tela de cinema tão grande na minha vida. “Mãe, a gente via lá Ferrari, muita Ferrari.” Eu não tava acostumado a ver aquilo, fiquei deslumbrado mesmo, né. E aí a hora que eu voltei que...tava chovendo, né... Deitei na cama aqui assim, beliche...minha mãe dormia embaixo, eu dormia em cima, minha

irmã dormia no chão... que eu deitei aí veio uma gota assim (sinaliza a gota caindo na testa)... Aí eu: "puta que pariu!" A realidade nua e crua, né, velho? Dura e crua, né velho? É, né... andei de avião, andei de carro importado, flash pra caralho na minha cara, mas o filho da puta não sabe aonde (sic) eu moro. Eu tô aqui. Ó a minha casa, ó o jeito que eu vivo...Aí comecei a chorar, né *brother*. Chorava que nem criança. É um choque cultural muito grande..."

(Alexandre Rodrigues - Buscapé)

"Enquanto a gente tá aqui filmando, falando do Rubinho...quantos cara (sic) não tão morrendo agora na África, no Oriente Médio, em Israel, no Rio? E a gente tá aqui contando história de dez anos atrás, tá ligado? Só pra provar alguma coisa pra alguém, tá ligado? Pra ir pro festival, pra ir pro cinema, pra passar na TV, passar na NET, pra outras galera (sic) ver... "pô, ele tá bem, tá ruim..." Só pra provar alguma coisa pra alguém, pra satisfazer o ego, tá ligado? O meu, o dele, o teu, o de quem vai assistir, sacou? A gente quer provar, quer mostrar pra outra pessoa como é que tá a vida de alguém, sacou? A gente não tá preocupado de mudar a vida de outra galera, sacou? De um grupo de pessoas enorme."

(Rubens Sabino - Neguinho)

Podemos, enquanto artistas ou acadêmicos, pensar que o melhor está em uma tentativa de dar ouvidos e visibilidade às questões sociais problemáticas causadas por um sistema desigual. O que é satisfatório da teoria, mas insuficiente na prática. De alguma forma, o que se nota nessas produções é uma impossibilidade de fazer parte delas de forma equânime, seja na narrativa ou na produção. E é mais difícil compreender percalços que não são os nossos. Não é à toa que há uma preocupação maior em se justificar do que assumir uma condição de privilégio.

Nas audiências da Comissão Nacional da Verdade há vítimas que narram minuciosamente as sevícias que têm nome, sobrenome e patente, mas não há confissão da outra parte. Quando conveniente, o discurso fascista contemporâneo aplaude e exalta a tortura e os crimes do passado, no entanto, há em paralelo um negacionismo quando a violência é denunciada por sobreviventes.

A sociedade se sustentou em alicerces dicotômicos que vão da divisão de classes a conveniências individualistas das mais vulgares.

Se observarmos bem, a ideia de uma separação social é o que permite esses atos de violência política: não vejo no outro um semelhante, então não me importo com o que será feito dele. Na realidade, nem vemos o outro.

Quando conseguimos comprovar atos de violência que ultrapassam uma determinada

instituição, percebemos que o que promove o conflito é mais da ordem social do que ideológica. Os regimes militares da Argentina, no Brasil e no Chile, todos capitalistas, evidenciaram o descaso com a vida humana não só em seus porões, mas nos destroços econômicos que impactam violentamente os mais pobres.

Pino Solanas lançou o documentário *Memoria del Saqueo* (2003) que problematiza a situação econômica argentina desde a ditadura militar de 1976 até 2001, quando a crise provocou uma série de manifestações contra o Estado. O filme não é uma narrativa sobre o regime militar, mas o inclui como partícipe do cabo de guerra onde a corda dos mais fracos sempre arrebenta primeiro.



Fig. 64 - *Memoria del Saqueo* (2003)

No Brasil, Jair Krischke, presidente e fundador do Movimento de Justiça e Direitos Humanos entende que a ditadura criou uma classe média consumidora, criando dois cenários: 1) o apoio massivo dessa classe e 2) a pobreza em níveis alarmantes:

“Ela subiu, à custa do empobrecimento dos pobres, pois eles transferiram a renda. Criaram empregos, mais bem remunerados. Não foi socializado, foi elitizado. A elite tem gradações. De repente, por exemplo, quem vai à universidade é uma elite. Se expandiu a matrícula das universidades. Porque precisava de gente qualificada. Eles cuidaram dessas coisas. Mas não cuidaram com critério social, era econômico: precisa ter gente para produzir. E gente para

administrar. Vamos formar essa gente. Mais do que isso, não!”
(KIRISCHKE *apud* DÓRIA e SEVERIANO, 2015, p. 164)

No que se refere ao legado de violência deixado pela ditadura brasileira, há mais do que uma economia devastada. Aqui, o que se nota em primeira instância é um sistema de necropolítica.

Dos países democráticos, o Brasil é o único a manter polícias militares com estreitas relações com o exército, em moldes semelhantes ao que foi a ROTA⁸⁷ nos anos 1970. Há uma manutenção da ideologia da segurança nacional, ou seja, de um inimigo interno, que promove hoje o autoritarismo contemporâneo. Assim, o que antes era uma caça declarada aos comunistas, hoje é uma caçada aos mais pobres, principalmente negros, disfarçada de guerra às drogas. Isso quando pensamos em grandes metrópoles e restringimo-nos à uma herança institucionalizada.

Como não ver ditadura em um estado que promoveu chacinas como a da Candelária ou a de Vigário Geral? Como não ver ditadura em um estado que promove o Massacre do Carandiru? Como ignorar o fato de que a Polícia Militar perde mais contingente fora de serviço do que em combate, mas promove liberação de armas para uma população despreparada e simpatizante de métodos controversos de punição. Uma população de classe média alta, afinal, os custos de uma arma de fogo não cabem no orçamento dos mais pobres.

Para uma parcela dos cidadãos brasileiros “bandido bom é bandido morto”, porém, isso vai depender da classe social do bandido.

Quando compreendemos que a ditadura está internalizada em nossos cotidianos, entendemos com mais clareza a perseguição aos indígenas, LGBTQIAP+ e quaisquer outros grupos que apresentem risco à uma hegemonia que privilegia o topo da pirâmide econômica, racial e de gênero.

Quem vive a mercê da Polícia Militar, da milícia, do tráfico e do conservadorismo não “precisa” de ditadura.

⁸⁷ Rondas Ostensivas Tobias de Aguiar (ROTA) é uma tropa do Comando Geral da Polícia Militar do Estado de São Paulo. Em 1970, o 1º Batalhão “Tobias de Aguiar”, foi convertido nas Rondas Ostensivas Tobias de Aguiar (ROTA), para cumprir função de Ronda Bancária contra os assaltos a banco da guerrilha.



Fig. 65 - 50 anos do golpe militar de 64 na Câmara dos Deputados. Ao fundo, o então deputado Jair Bolsonaro.

Foto: Beto Barata, 1º de abril de 2014/Folhapress.

Fonte: <https://blogdaboitempo.com.br/2019/03/28/o-que-resta-da-ditadura/>.

Para as reflexões que propus ao longo da pesquisa, procurei usar o cinema como um ponto de partida, mas entendi que havia um caminho para que essa análise fosse democrática e ultrapassasse as fronteiras da academia. Educação e memória estão intimamente ligadas. A final, essa construção depende de como a história é contada. Na vida e no ambiente escolar. Como percebemos e aprendemos sobre o que as gerações passadas construíram determina a cidadania que colocamos em prática no presente.

Paulo Freire, educador e filósofo pernambucano, propunha uma educação politizadora, libertadora e disse: *“A educação é um ato de amor, por isso, um ato de coragem. Não pode temer o debate. A análise da realidade. Não pode fugir à discussão criadora, sob pena de ser uma farsa.”*. Referência brasileira para estudantes de dentro e fora do país, tem seu método duramente criticado pelo atual governo. A ideia de liberdade proposta por Freire o faz um antípoda dos ditadores do passado e de seu legado indecoroso. O que o coloca automaticamente do lado certo da história.

Quando se trata de direitos e preservação da vida humana não está em pauta o partido político pelo qual simpatizamos. A educação de qualidade presenteia o indivíduo com a capacidade de raciocinar, de se autodesenvolver e, por extensão, construir uma sociedade mais justa.

A educação de qualidade a que me refiro não é a das mensalidades ofensivas, mas a das referências transgressoras, de quem escolhe ensinar *apesar* do contexto. À medida que a política aponta para uma direção fascista, seja na censura das ditaduras latinas, na grande queima de livros em 1933 da Alemanha nazista ou nas declarações ordinárias do presidente Jair Bolsonaro que, previsivelmente, assumiu não ter afinidade com leitura⁸⁸ e vem estimulando o sucateamento da educação⁸⁹, vemos que o conhecimento promove desde sempre a repulsa e o medo naqueles que negam a história como de fato ocorreu. Por outro lado, há também uma cultura de elitização do conhecimento que, por vezes, colabora com uma atrofia do pensamento.

A associação entre cultura e educação com subversão, que vem de um pensamento fascista, provocou a perseguição aos corpos docente e discente no período ditatorial, bem como se faz presente nos projetos fascistas contemporâneos. O esclarecimento é o inimigo mortal da política de rebanho que precisa da manutenção da ignorância para sobreviver. Não há um antídoto capaz de reverter o impacto nocivo de séculos de europeização e décadas de americanização (do Norte para cá), assim como parece impossível argumentar com ideologias enrijecidas no lugar-comum das referências de cada bolha que se apresenta. Entretanto, apesar da sensação de desesperança diante da repetição dos fatos, é preciso reerguer-se diante da ameaça, e como no poema da artista guatemalteca Regina José Galindo, resistir é preciso:

*“(...) Por cada hombre que tú tortures
nosotros abrazaremos cien alegrías
Por cada muerto que tú niegues
nosotros tejeremos cien verdades
Por cada arma que tú empuñes
nosotros haremos cien dibujos
Por cada bala perdida
cien poemas (...)”*

Telarañas - 2015, p.102.

⁸⁸ https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2021/12/14/interna_politica.1331165/bolsonaro-diz-que-nao-le-um-livro-ha-tres-anos-nao-li-mais-nada.shtml Acesso em: 22/01/2022.

⁸⁹ <https://economia.ig.com.br/2021-08-22/bolsonaro-verba-creche.html> ; <https://www.redebrasilatual.com.br/educacao/2021/04/educacao-e-a-area-mais-atingida-pelos-cortes-orcamentarios-de-bolsonaro/> Acesso em: 22/01/2022.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. A guerra não tem rosto de mulher / Svetlana Aleksiévitich; tradução do russo Cecília rosas. - 1ª ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

Alcides Freire Ramos, « A historicidade de *Cabra marcado para Morrer* (1964-84, Eduardo Coutinho) », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], Débats, mis en ligne le 28 janvier 2006, consulté le 27 octobre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/nuevomundo/1520> ; DOI:<https://doi.org/10.4000/nuevomundo.1520>

BEZERRA, Kátia da Costa. Que bom te ver viva: vozes femininas reivindicando uma outra história. Estudos de literatura brasileira contemporânea, n.43, p.35-48, jan./jun. 2014.

BLANES, Jaume Peris. LOS TIEMPOS DE LA VIOLENCIA EN CHILE: *LA MEMORIA OBSTINADA* DE PATRICIO GUZMÁN

The times of violence in Chile: *The obstinate memory* by Patricio Guzmán. ALPHA N° 28 Julio 2009 (153-168) ISSN 0716-4254 <http://alpha.ulagos.cl>

BOURDIEU, Pierre. 1930-2002 A Distinção: crítica social do julgamento / Pierre Bourdieu, tradução Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. - 2. ed. rev. 4. reimpr. - Porto Alegre, RS: Zouk, 2017.

BRUM, Maurício. La cancha infame: a história da prisão política no Estádio Nacional do Chile / Maurício Brum. - Porto Alegre, RS : Zouk, 2017.

CALVEIRO, Pilar. Poder e desaparecimento : os campos de concentração na Argentina / Pilar Calveiro ; tradução Fernando Correa Prado. 1. ed. - São Paulo : Boitempo, 2013. (Estádio de sítio)

CANDAU, Joël. Memória e identidade / Joel Candau ; tradução Maria Leticia Ferreira. - 1.ed., 5ª reimpressão. - São Paulo: Contexto, 2019.

CONTREIRAS, Hélio. AI-5 a opressão no Brasil / Hélio Contreiras. - 2ª ed. - Rio de Janeiro: 2ª ed. Record, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas. Tradução: André Telles. - 1ª ed. - São Paulo: Ed. 34, 2017.

DÓRIA, Palmério;SEVERIANO, Mylton. Golpe de Estado: O espírito e a herança de 1964 ainda ameaçam o Brasil / Palmério Dória. -- São Paulo : Geração Editorial, 2015.

GALEANO, Eduardo H., 1940-2015. As veias abertas da América Latina / Eduardo Galeano; tradução de Sergio Faraco. - Porto Alegre, RS: L&PM, 2015. 400p. ; 18 cm (Coleção L&PM POCKET; v.900)

GAUTHIER, Guy. O documentário: Um outro cinema/Guy Gauthier; tradução Eloisa Araújo Ribeiro. - Campinas, SP: Papyrus, 2011. - (Coleção Campo Imagético)

GOMES, Salatiel Ribeiro. Cinema, História e Melancolia: memórias da última ditadura militar argentina/Salatiel Ribeiro Gomes. Jundiaí, Paco Editorial: 2015.

HIRSCH, Marianne. The Generation of Postmemory. *Poetics Today* 29.1 (2008): 103-128. *MLA International Bibliography*. EBSCO. Wen. 18 Apr. 2010.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. *Revista Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro n.32 (p. 123-151), dezembro, 2016.

MORETTIN, Eduardo, Org.; NAPOLITANO, Marcos, Org. O cinema e as ditaduras militares: contextos, memórias e representações audiovisuais / Organização de Eduardo Morettin e Marcos Napolitano. - São Paulo: Intermeios: Fapesp; Porto Alegre: Famecos, 2018.

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário/Bill Nichols; tradução Mônica Saddy Martins. - 6ª ed. - Campinas, SP: Papyrus, 2016. - (Coleção Campo Imagético)

SARLO, Beatriz. Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva; tradução de Rosa Freire d'Aguiar. - São Paulo: Companhia das Letras, Belo Horizonte, UFMG, 2007.

SIMON, Roberto. O Brasil contra a democracia, o golpe no Chile e a Guerra Fria na América do Sul / Roberto Simon. — 1ª ed. — São Paulo: Companhia das Letras, 2021. (Coleção Arquivos da repressão no Brasil / coordenadora Heloisa M. Starling)

SONTAG, Susan, 1933 - Diante da dor dos outros / Susan Sontag ; tradução Rubens Figueiredo . - São Paulo : Companhia das Letras, 2003.

VERDUGO, Patricia. Como os EUA derrubaram Allende - Chile, 1973/Patricia Verdugo. - Rio de Janeiro: Revan, 2003.

VEZZETTI, Hugo. Pasado y Presente. - 1ª ed. 2ª reimp. - Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores 2009 // 240 p. 21x14 cm- (Sociología y política)

_____. Historia y memorias del terrorismo de estado en la Argentina. Working Paper N° 8; The University of Maryland, College Park, 2001.

WINN, Peter. A Revolução Chilena / Peter Winn; [tradução de Magda Lopes]. São Paulo: Editora UNESP, 2010.