

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

FÁBIO FREITAS MOREIRA

**COSTA GAVRAS - A HISTÓRIA NA TELONA: ANÁLISE HISTORIOGRÁFICA E  
NARRATIVA DOS FILMES *ESTADO DE SÍTIO* E *DESAPARECIDO – UM GRANDE  
MISTÉRIO***

Porto Alegre

2018

FÁBIO FREITAS MOREIRA

**COSTA GAVRAS – A HISTÓRIA NA TELONA: ANÁLISE HISTORIOGRÁFICA E  
NARRATIVA DOS FILMES *ESTADO DE SÍTIO* E *DESAPARECIDO – UM GRANDE  
MISTÉRIO***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao  
Departamento de História da Universidade Federal  
do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a  
obtenção do grau de Licenciado em História.

Orientadora: Prof. Dra. Caroline Silveira Bauer

Porto Alegre

2018

### CIP - Catalogação na Publicação

Moreira, Fábio Freitas  
COSTA GAVRAS - A HISTÓRIA NA TELONA: ANÁLISE  
HISTORIOGRÁFICA E NARRATIVA DOS FILMES ESTADO DE  
SÍTIO E DESAPARECIDO - UM GRANDE MISTÉRIO / Fábio  
Freitas Moreira. -- 2018.  
77 f.  
Orientadora: Bauer Caroline Silveira.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto  
de Filosofia e Ciências Humanas, Licenciatura em  
História, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. Relação Cinema-História. 2. Narrativa fílmica. 3.  
Operação historiográfica. 4. Costa Gavras. 5. Cinema  
histórico. I. Caroline Silveira, Bauer, orient. II.  
Título.

FÁBIO FREITAS MOREIRA

**COSTA GAVRAS - A HISTÓRIA NA TELONA: ANÁLISE HISTORIOGRÁFICA E  
NARRATIVA DOS FILMES *ESTADO DE SÍTIO* E *DESAPARECIDO – UM GRANDE  
MISTÉRIO***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciado em História.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Caroline Silveira Bauer (orientadora)

---

Prof. Dr. César Augusto Barcelos Guazzelli

---

Prof. Dr. Nilo André Piana de Castro

Porto Alegre

2018

## AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho como símbolo do encerramento da minha graduação me fez divagar bastante a respeito do quanto o meu caráter se transformou durante esses últimos anos. É paradoxal pensar que essa trajetória foi a mais angustiante que já passei, porém, ao mesmo tempo, posso considerar que foi também a melhor fase e onde tive os melhores momentos da minha curta vida. Sendo assim, nomeio os personagens que mais se destacaram nesse seriado chamado “a vida de Fábio no curso de História”, agradecendo-os por me ajudarem a moldar tudo o que sou hoje e por compartilharem momentos tão felizes com uma pessoa às vezes caricata, mas que aprecia do fundo do coração todo o carinho que me foi concedido durante essa intensa jornada.

Agradeço primeiramente a professora Caroline Bauer ao aceitar essa “enrascada” de me receber como orientadora, além de todo apoio, auxílio e compreensão durante este trabalho. Agradeço também ao Fernando Seffner, inspiração como profissional e que me ajudou em vários momentos da minha trajetória acadêmica. Agradeço aos alunos que participaram das minhas aulas, no Padre Réus, no Aplicação e no TransENEM, por me trazerem a real importância da docência e pelo carinho e paciência ao acompanharem minhas aulas. Agradeço às pessoas que me rodearam nos locais onde já estagiei pelo aprendizado de como lidar em ambiente de trabalho, apesar dos baixos salários.

Agradeço aos inúmeros amigos – e que posso dizer com toda certeza, irmãos – que acabei fazendo no curso por todos os bons, maus, engraçados, tristes e bêbados episódios desta tão penosa graduação e pelo apoio concedido durante a realização desta produção, em meio a todo esse caos político e social em que vivemos nessa última década, com golpes e retrocessos das mais variadas formas e violências. Agradeço à Renata Coutinho, minha companheira de todas as “temporadas”, o que é motivo de canonização por me aguentar por todo esse tempo. Agradeço à Débora Salvi e à Laura Viola, minhas parceiras de solteirice, mas nem tanto. Agradeço à Clara Martinez, à Laura Scotte e à Rhaylla Fernandes, minhas amigas favoritas das proximidades da Protásio e que me proporcionaram momentos de amor apesar da teimosia. Agradeço ao Bruno Silveira, pelas risadas, fanfarrônicas e aos aprendizados que tu me forneceste. Agradeço à Josie Bernardes e à Greice Adriana, pelas risadas através de nossos ranços, quase sempre semelhantes. Agradeço à minha amiga Jéssica Souza, que é de fora da História, mas que foi a melhor coisa que o Colégio Tiradentes – das pouquíssimas que existiram – me trouxe. Agradeço ao André Ferreira, Douglas Ferreira e Pedro Braga, que junto comigo formam a banda Natureza de Concreto desde o ensino médio

– um dia esse nome será famoso. Agradeço ao Vinícius Ricardo, a única pessoa que me faz praticar algum exercício (futebol) mesmo que não consiga ir com tanta frequência. Agradeço à Alice Toldo, minha atriz favorita e que tive o prazer de contracenar em algumas vezes bastante marcantes. Agradeço a Karen Garbo, por ser a pessoa mais culta que conheço e ainda assim pilha ver uns filmes “trash” comigo. Agradeço à Gabriella Medeiros, por ser a pessoa com quem mais briguei na minha vida e, ainda assim, manter esse amor tão aleatório mesmo vindo de vivências diferentes. A quem não mencionei, peço perdão de antemão pelo esquecimento, mas agradeço ainda assim, porque provavelmente compartilhamos os mesmos perrengues.

Mas claro que, alguns acabaram sendo muito recorrentes na minha vida, como se fossem personagens fixos dentro da trama que, de certa forma, participaram mais intensamente no processo final deste escrito. Agradeço à Carolina Suriz, *my ultracheese*, por ser essa pessoa com quem eu mais me identifico e por ser quem fez as declarações mais lindas, mesmo embriagadas, que já recebi. Agradeço ao Gabriel Truccolo, pelas visitas aqui no apartamento e por me inculir uma raiva libertadora de tudo. Agradeço à Sara Dalpiaz, pela parceria quase que infindável e que me fez passar pelos momentos mais divertidos aqui nessa sombria Cidade Baixa. Agradeço à Camila Barbosa, meu “mozão” e minha companheira de angústia durante esse processo tortuoso, além de ser minha *roomie* favorita. Agradeço ao Tiago Medeiros por ser uma das pessoas mais queridas que já conheci e por ser uma das minhas principais referências de sala de aula – devido à parceria estabelecida no TransENEM – caso eu siga a desgraçada carreira de professor. E agradeço ao meu melhor amigo Guilherme Cardoso, por todos os momentos de alegria, amor, fúria, xingamentos e outras substâncias, e por acabar sendo, felizmente, a pessoa mais recorrente da minha vida nesses últimos anos.

Por fim, agradeço aos principais responsáveis pela minha existência e que sempre vão estar comigo, querendo eles ou não: a minha querida e tão amada família. Minha tia Terezinha, meu primo Gabriel, minha irmã – que gosto mais quando está longe – Fabiane, meu pai José Joacyr e minha mãezinha – TUDO na minha vida – Elizabete, além dos meus cachorros Otacílio, Reginaldo, Darwin e Chucky (*in memorian*). Sou eternamente grato por tudo! Obrigado por acreditarem em mim!

E agradeço à internet por me permitir rir, escutar músicas e ver filmes nos momentos de lazer.

## RESUMO

Este trabalho visa abordar a relação Cinema-História e os debates historiográficos sobre o tema a fim de argumentar em prol do uso do filme como fonte histórica e da premissa de que o cineasta pode ser um historiador, através da análise e interpretação dos enredos de *Estado de Sítio* (1971) e *Desaparecido – Um Grande Mistério* (1982), dirigidos por Konstantin Costa Gavras. Para solidificar o estudo, serão contextualizados, conforme construção narrativa baseada nas fontes, a repressão no Pacote uruguaio e na ditadura militar no Chile, temas dos enredos das películas. Ademais, este escrito tem como outros objetivos discutir o conceito de “cinema histórico” como categoria cinematográfica e traçar paralelos entre o texto histórico e a narrativa fílmica.

**Palavras-chaves:** Relação Cinema-História. Narrativa fílmica. Regimes totalitários na América Latina. Operação historiográfica. Costa Gavras. Cinema histórico.

## ABSTRACT

This work aims to approach the Cinema-History relation and the historiographic debates on the theme in order to argue for the use of the film as a historical source and the premise that the filmmaker can be a historian through the analysis and interpretation of the plots of *Missing* (1971) and *State of Siege* (1982), directed by Konstantin Costa Gavras. In order to solidify the study, it will be contextualized, according to narrative construction based on the sources, repression in the uruguayan Pachecato and in the military dictatorship in Chile, subjects of the films plots. In addition, this paper has as other objectives to discuss the concept of "historical cinema" as a cinematographic category and draw parallels between the historical text and the film narrative.

**Key words:** History-Cinema relation. Film narrative. Totalitarian regimens in Latin America. Historiographical operation. Costa Gavras. Historical cinema.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>SEQUÊNCIA 1: Os <i>plots</i>.....</b>	<b>15</b>
1.1 O Pachecato uruguaio e as ações dos Tupamaros.....	16
1.2 O avanço de Allende e a represália militar no Chile.....	21
1.3 Brasil, Estados Unidos e a Doutrina de Segurança Nacional.....	25
<b>SEQUÊNCIA 2: O “pano de fundo” .....</b>	<b>30</b>
2.1 Cinema-História: relações e discussões.....	30
2.2 O “cinema histórico” e algumas representações.....	37
2.3 Costa Gavras: cineasta e historiador.....	42
<b>SEQUÊNCIA 3: Ação!.....</b>	<b>48</b>
3.1 A operação histórica do filme e a metodologia de análise.....	48
3.2 <i>Estado de Sítio</i> .....	52
3.3 <i>Desaparecido – Um Grande Mistério</i> .....	59
Considerações “não” finais.....	70
Créditos finais (Fontes e Bibliografia).....	72

## INTRODUÇÃO

Quando os irmãos Auguste e Louis Lumière inventaram um aparelho chamado cinematógrafo, em 1895 na França, jamais imaginariam que sua máquina de sequências imagéticas seria o operador de um dos principais meios de entretenimento popular da era contemporânea, mas sabiam, de alguma forma, que a História o utilizaria na posteridade. Por outro lado, devemos salientar a importância da atuação de George Méliès que formula as primeiras histórias ficcionais através desse novo método sequencial de fotografias, trazendo aos seus espectadores o desenvolvimento de mais um advento do imaginário, a *ilusão*. Nasce, doravante, o cinema.

Sua relação com a História não demorou muito pra acontecer. *O Assassinato do Duque de Guise* (1908), de Charles Le Bargy e André Calmettes é a primeira película, como curta-metragem, que tenta, de alguma forma, remontar um acontecimento histórico ao tratar sobre uma emboscada realizada pelo rei da França, Henrique III, ao duque já mencionado, para que o caminho ficasse livre à conquista da Marquesa de Noirmoutiers, no século XVI. Todavia, a aproximação recíproca, da História com o cinema, não foi tão fácil e demorou bastante para ser formulada.

Falar sobre a relação entre a História e outras artes - não só o cinema, mas também a literatura, a poesia, a pintura, o teatro, a música, entre outras intervenções – ainda é um desafio nos tempos atuais. Pois, apesar da recorrência desse método de estudo nos últimos tempos, ainda há certo receio – eufemisticamente falando – de dentro da academia para avaliar e orientar trabalhos que possuem outros tipos de fontes sem ser a escrita histórica. A utilização do cinema como fonte historiográfica é considerada pelos especialistas da área como ainda recente. Porém, podemos considerar como urgente tal estudo, pois as mídias visuais se tornaram o principal transmissor de história pública na cultura atual<sup>1</sup>, muito mais do que os livros acadêmicos.

Os estudos do filósofo alemão Walter Benjamin sobre o cinema como exemplo de obra de arte inserida na era da reprodutibilidade técnica: uma arte industrial, moderna, superdependente da eletricidade, com o artifício da originalidade em constante decadência – declínio da aura – e que só obteve reconhecimento através da quantidade das cópias<sup>2</sup>. As fases da cinematografia, datadas em seu início pelo realismo francês e pelo individualismo estadunidense, começam a se desenvolver e a mudar o seu enfoque através da apropriação dos

<sup>1</sup> ROSENSTONE, Robert. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 28-33.

<sup>2</sup> BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica**. São Paulo, Brasiliense, 1987, p.170-172.

nazistas e dos soviéticos, que perceberam o cinema como importante aporte ideológico para as massas, utilizando-o de forma totalmente parcial. Outras vertentes como a Nouvelle Vague francesa, o expressionismo alemão e o neorrealismo italiano realizam a interpretação dos eventos históricos de maneira mais aguçada e subjetiva – apenas nessa ascensão qualitativa do cinema, na década de 1970, que ele começa a ser estudado por historiadores, mais precisamente, os pertencentes da escola dos Annales que tiveram as primeiras percepções sobre o tema, como a utilização desta arte como fonte histórica. Esta nova diretriz veio de encontro com a necessidade de um novo olhar perante o mundo em que vivemos, que tenta fugir de uma visão consolidada e conservadora nas ciências humanas.

(...) após meados do século, à medida que as afirmações da história tradicional e de suas metanarrativas eurocêntricas começam a ser questionadas por uma série de disciplinas e grupos – feministas, minorias étnicas, teóricos pós-colonialistas, antropólogos, narratologistas, filósofos da história, desconstrutivistas e pós-modernistas –, desenvolveu-se um clima que permitiu que os acadêmicos passassem a levar a cultura popular mais a sério e começassem a observar mais de perto a relação entre filme e conhecimento histórico<sup>3</sup>.

Dito isso, qual seria a relevância dentro da História em relação àqueles diretores que querem tratar sobre os acontecimentos históricos menos conhecidos, porém, que foram arquétipos fundamentais de um determinado contexto? E sobre aqueles que querem relatar e denunciar as práticas de violência estatal de regimes autoritários pelo mundo através das narrativas cinematográficas?

As ditaduras militares na América Latina apresentam-se como fenômeno traumático e ainda deixam muitas marcas que repercutem nas relações sociais dos países que já as tiveram como regime de governo, assim como no Brasil. Muitas questões desse período ainda não foram respondidas e muitos problemas oriundos desse autoritarismo estão ainda muito distantes de serem solucionados. Porém, em maior ou menor escala, as políticas de memória desse período tiveram uma ascensão significativa nos últimos anos, a fim de mostrar à população todos os aspectos autoritários e maléficos do regime para evitar uma retomada desse tipo de governo. Há de se considerar também a mensagem as tentativas externas de expor os acontecimentos através dos filmes, produzidos durante as repressões, como os que serão abordados por aqui: *Estado de Sítio* (1972) e *Desaparecido – Um Grande Mistério* (1982).

Por isso, em um primeiro momento – os capítulos aqui serão nominados como “tomadas” a fim de aludir à montagem do texto como se fosse uma película, e este será

<sup>3</sup> ROSENSTONE, op. cit., p. 40-41.

chamado de “Plots”, que significa “enredos” em inglês, como forma de etapa inicial para a construção do filme –, se averiguará o que os documentos e os trabalhos, em que foi possível o acesso, acerca destes períodos nos trazem em comparativo aos acontecimentos que engendram os enredos das películas supracitadas. *Estado de Sítio* tem como pano de fundo o *pachecato* – momento em que Jorge Pacheco Areco governou o Uruguai entre 1967 a 1972 – que foi o plano temporal onde se passa o filme. O governo absolutamente repressor de um civil no país trouxe como consequência uma série de medidas autoritárias aos cidadãos, que reagiram com o nascimento de um movimento armado e revolucionário, o *Movimento de Libertação Nacional-Tupamaros*. A trama se centraliza no sequestro de Dan Mitrione (que teve o nome adaptado por Philip Santore), um agente norte-americano que estava no local para auxiliar na arquitetura do terrorismo de Estado, realizado pelo grupo em troca da libertação de prisioneiros políticos por ordem desta presidência. Já *Desaparecido* tem como enfoque o desaparecimento de um jovem jornalista estadunidense, Charles Horman (retratado homonimamente no longa-metragem), durante a ditadura no Chile e a procura desenfreada do pai e da esposa do rapaz, enquanto ambos assistem as atrocidades acometidas pelos militares, além da omissão e participação das autoridades dos Estados Unidos perante a manutenção do golpe. O objetivo desta seção seria contextualizar as duas situações conforme mostram os escritos. No caso uruguaio, mostrar o governo antecessor de Oscar Gestido, que iniciou os métodos arbitrários de controle dos movimentos sociais e a atividade dos “tupas”, até a instauração do golpe militar em 1973. Em relação ao cenário chileno, desmembraremos o avanço progressista que estava sendo promovido por Salvador Allende até a vitória nas eleições, com posteriores intervenções reacionárias devido aos seus projetos sociais que culminaram no bombardeamento do palácio La Moneda em 1973, acarretando na sua morte e no golpe imposto pelo general Augusto Pinochet. Também, nesse ínterim, serão analisadas as participações da ditadura brasileira, como o principal suporte das repressões no Cone Sul, e do governo dos Estados Unidos, financiador supremo do autoritarismo na América Latina, em nome da *Doutrina de Segurança Nacional* (DSN), que servia como justificativa para frear as “investidas” comunistas em plena Guerra Fria.

A segunda “tomada” – o “pano de fundo” para mostrar o que está por detrás da inserção do cinema na História – frisa o desenvolvimento da relação Cinema-História, que se tornou, de certa forma, abrangente na área teórica e hoje possui algum espaço dentro das novas concepções de fonte, apesar de ainda possuir algumas ponderações no que tange à discussão entre a ficção e a não-ficção – como se a História com “H” maiúsculo ainda possuísse o axioma máximo da verdade. Um dos intuitos dessa etapa é problematizar estes falsos pilares

em que a disciplina se sustenta e colocar em foco estes novos suportes que podem auxiliar na compreensão histórica, desde os trabalhos de Marc Ferro até os de Robert Rosenstone, passando por autores brasileiros que abordam o tema relacional, como Rafael Quinsani e Jorge Nóvoa.

Para a simbolização deste “capítulo-tomada”, a definição de cinema histórico será colocada em ênfase para que se possam demonstrar quais os tipos desse gênero cinematográfico e quais as principais representações que auxiliam a concretizar a teorização dessa espécie de película. Robert Rosenstone secciona as categorias desta cinematografia em três tipos: o drama histórico, o documentário de compilação e a película de inovação – esfera adotada para colocar os filmes abordados aqui dentro desta conceitualização.

Assim, menciona-se o principal alvo de estudo deste escrito e diretor dos filmes mencionados anteriormente, o cineasta Konstantin Costa Gavras. Ele seria um dos principais nomes dessa categoria que se pretende abordar, vide o seu reconhecimento entre os próprios estudiosos do meio e também historiadores, que sempre o citam como principal forma de representação de eventos históricos, principalmente no que tange aos aspectos nas ditaduras repressivas do Cone Sul. Porém, mesmo assim, é desconhecida a formulação de algum trabalho acadêmico sobre a sua obra ou focado em algum filme que dirigiu. Esta subseção, dessa forma, tem o objetivo também de preencher essa lacuna, de ir além da pincelada, da citação e colocá-lo como modelo de intervenção historiográfica no cinema e como exemplo marcante de atuação como historiador dentro da cinedramaturgia.

Por fim, chegaremos às análises das películas cujo capítulo se titulará “Ação!” para corroborar a utilização direta do objeto de análise. Para modelarmos a construção da abordagem subjetiva do filme, será utilizada a obra de Michel de Certeau sobre o conceito de operação historiográfica para traçar paralelos à construção de um filme. A fim de que salte aos olhos as semelhanças entre o “fazer história” e o “realizar narrativa fílmica” para solidificar o argumento de que o filme é um documento histórico tanto quanto um texto escrito e que ambos utilizam de artifícios parecidos para se colocarem como produto da História. Nas divisões subseqüentes, se realizarão os exames dos dois filmes conforme metodologia de Francesco Casetti e Federico Di Chio sobre como analisar um longa-metragem com foco na narrativa. Serão abordadas as perspectivas do autor sobre as principais cenas da película, além de tentar encaixá-las nas definições de diagnóstico sobre os aspectos dos personagens, dos acontecimentos e das transformações inseridos na trama, enfatizados pelo diretor Costa Gavras.

Todos esses pontos foram considerados essenciais para o estudo da relação Cinema-História, para a abordagem dos contextos históricos em que as películas do cineasta grego se referem e para considerar Estado de Sítio e Desaparecido – Um Grande Mistério não somente como filmes que narram acontecimentos específicos em nome da História, mas como fontes substanciais que auxiliam e elucidam o conhecimento histórico.

Boa sessão à todas/os!

## **TOMADA 1: Os plots**

*Este filme é baseado em uma história real. Os acontecimentos e fatos estão documentados. Alguns nomes foram trocados para proteger os inocentes e também o filme<sup>4</sup>.*

*Estado de Sítio e Desaparecido: Um Grande Mistério* têm seus enredos (*plots*) baseados em acontecimentos específicos do governo repressivo do Uruguai e da ditadura no Chile, respectivamente. A diferença é que em um, o protagonista é um dos perpetradores do regime. No outro, o foco é voltado para uma das vítimas. Em comum, tais fatos ocorreram justamente nas gestões de exceção, que se estenderam em boa parte do Cone Sul. Para uma melhor compreensão dos episódios, principalmente do como e do porquê de suas ocorrências, o capítulo enfatiza o que se construiu narrativamente sobre contexto histórico dos dois países<sup>5</sup>, nos períodos pré e pós-eventos analisados na película, sem deixar de ratificar que o escrito aqui faz parte de uma operação historiográfica, ou seja, de um texto formulado conforme as fontes acessadas. Serão abordados os avanços dos principais movimentos sociais de cada nação e, também, a investida contrária e autoritária das referentes instituições anticomunistas.

Porém, além do lugar histórico, existem outros fatores partilhados entre os dois filmes. As ditaduras no Chile e no Uruguai, não se mantiveram e, muito menos, se financiaram sozinhas. Documentações e pesquisas historiográficas indicam a fortuita participação dos Estados Unidos como principal aliciador e sustentador dos governos autoritários, e do Brasil como suporte fundamental das práticas repressivas. Atividades estas que foram realizadas em nome da Doutrina de Segurança Nacional (DSN), ideologia promovida por órgãos estadunidenses no mundo todo para combater os progressos do comunismo nos países em desenvolvimento nas décadas de 1960 e 1970, no contexto da Guerra Fria. Enrique Padrós classifica essa operação, devido às constantes violações políticas e de direitos humanos, como Terrorismo de Estado<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> DESAPARECIDO: Um grande mistério (*Missing*). Direção: CostaGavras. Universal, 1982, 122 min.

<sup>5</sup> Muitas dessas informações colocadas neste capítulo não estiveram no alcance do cineasta na produção do enredo fílmico, porém, foram selecionados os dados mais importantes sobre os dois períodos a fim de tornar mais elucidativo a compreensão dos contextos abordados.

<sup>6</sup> O Terror de Estado seria uma espécie de mecanismo para facilitar a implementação da Doutrina de Segurança Nacional, que embasou-se em destruir e perseguir todos os movimentos progressistas sociais e abrir a economia nacional para a massiva entrada do capital e das indústrias dos Estados Unidos. PADRÓS, Enrique Serra. **Como el Uruguay no hay... Terror de Estado e Segurança Nacional Uruguai (1968-1985): do Pachecato à ditadura civil-militar**. 875 f. 2 v. Porto Alegre: UFRGS, 2005. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005, et. seq.

## 1.1 O Pachecato uruguaio e as ações dos Tupamaros

A posse de Jorge Pacheco Areco na presidência da República Oriental do Uruguai em 1967 ocorreu-se através da morte do titular Oscar Gestido, antigo oficial da reserva e vitorioso nas eleições do ano anterior, em nome do *Partido Colorado*. Antes desse ano, o país vinha passando uma instabilidade política desde meados da década de 1950. As importações aumentaram consideravelmente e a economia uruguaia começou a sofrer pela sua própria falta de diversidade e a estabilidade através da sua relativa industrialização estava chegando ao fim<sup>7</sup>. O Estado foi colocado cada vez mais à mercê dos bancos internacionais e do capital especulativo. A população começou a envelhecer<sup>8</sup> e isto aliou-se ao desemprego crescente. A política partidária estava nas mãos de duas grandes legendas, os *blancos* (Partido Nacional) e os *colorados*<sup>9</sup>, esmagando a ação de outros grupos menores, como os Socialistas e os Comunistas, através da *Ley de Lemas*<sup>10</sup>, realizada ainda no ano 1934, antes da Segunda Grande Guerra. Deflagrou-se pela capital do país diversos movimentos sociais, como os *cañeros* – trabalhadores da cana-de-açúcar que lutavam por melhores condições de trabalho – e a *Convención Nacional de Trabajadores* (CNT), que reuniu boa parte do movimento operário do país e que, mais adiante, tornou-se o órgão central dos trabalhadores. Tudo isso, aliado ao cenário da Revolução Cubana de 1959, o mais bem-sucedido movimento de esquerda da América Latina até então, que influenciou milhares de ativistas por todo o continente.

Com todo o caos instaurado, os maiores grupos, *blancos* (que estavam no poder) e *colorados* (partido que mais venceu eleições) apresentaram suas candidaturas. Um sub-grupo colorado chamado *Union Colorada y Battlista*, encabeçado por Oscar Gestido e Jorge Pacheco Areco acabou vencendo com 21% dos votos válidos, derrotando cinco lemas aliados

<sup>7</sup> O Uruguai tinha um bom número de exportações que mantinham sua economia superavitária, no período compreendido após a Segunda Guerra Mundial, o que determinava uma proposta de bem-estar social bastante significativa para a época. Padrós (2005) afirma de maneira constante em sua tese de doutorado que a sociedade uruguaia se auto-afirmava como a “Suiça da América”.

<sup>8</sup> Segundo Padrós (2005), “o Censo de 1963 registrava um total de 2.640.000 habitantes, uma taxa de natalidade acentuadamente baixa e a inexistência de imigração” (p. 257).

<sup>9</sup> Nenhum destes partidos representavam, de fato, ideias mais progressistas. Os colorados tinham secções de centro-esquerda dentro de seus sub-grupos, mas era o máximo de anti-conservadorismo que o partido supostamente defendia.

<sup>10</sup> Esta lei possibilitava que cada partido pudesse ter facções e que estas poderiam concorrer em nome da legenda. Por isso, um partido poderia ter várias candidaturas comandadas por cada secção. O que auxiliou os maiores grupos (*blancos* e *colorados*) e pulverizava os menores, transformando-os em correntes internas. PODER LEGISLATIVO - URUGUAY. **Ley 9.831**. Disponível em: <http://pdba.georgetown.edu/Parties/Uruguay/Leyes/Ley9831.html>. Acesso em: 06 abr. 2018.



e outros três concorrentes, além de outros postulantes de esquerda e de vinculações cristãs<sup>11</sup>. Aliado ao embate político ocorreu um plebiscito no mesmo ano onde a população votou por reformas constitucionais, optando pelo fim do governo colegiado – uma espécie de linha auxiliar que tomava decisões em conjunto com a presidência. Assim, o regimento federal permaneceu com o aspecto democrático, laico e de acordo com uma república<sup>12</sup>. A única significativa mudança foi o aumento do poder do órgão Executivo *diante da crescente mobilização da sociedade civil num quadro de agravamento da crise, munindo-o de mecanismos de contenção e de freio do protesto social*<sup>13</sup>.

O governo de Gestido, no seu início, tinha grandes expectativas por parte da população e de seus correligionários, pois o eleito passava a imagem padrão do ser humano correto e de “pulso firme”, mesmo com pouca experiência no poder público<sup>14</sup>. Porém, com o decorrer do mandato, percebeu-se a indefinição do seu programa de governo e também que sua administração era moldada pelas diretrizes econômicas do Fundo Monetário Internacional (FMI). Em outubro de 1967, foi decretado o MPS (*Medidas Prontas de Seguridad*), que seriam normas de exceção para controlar e diminuir os protestos e greves que aconteciam no país através de restrições dos direitos individuais<sup>15</sup>. Foi o ato final de Gestido, que faleceu em dezembro de 1967, fechando um período de nove meses o seu mandato. Dessa forma, inicia-se o regime do Pachecato.

Poucos dias depois da posse de Jorge Pacheco Areco, as primeiras medidas autoritárias vieram à tona. Encerramento de partidos políticos de esquerda, dissolução de movimentos sociais e fechamentos de jornais progressistas foram algumas das ordens realizadas pelo novo governo. A equipe ministerial da presidência recheou-se de empresários e banqueiros, sem nenhum político com experiência na gestão pública. O rechaço aos partidos políticos – inclusive à própria legenda colorada, acusando-os de perpetradores da crise – e a indiferença para com a população e o parlamento foram marcas de sua plataforma governamental. As MPS foram colocadas ainda mais em prática promovendo censuras, recrutando funcionários públicos para a polícia e instaurando o medo através das forças armadas para controlar a população. Um dos momentos mais repressivos foi o que causou a morte do estudante Líber Walter Arce Risotto, morto em uma ação policial na Faculdade de

<sup>11</sup> PADRÓS, 2005, p. 270.

<sup>12</sup> Ibid, op. cit., p. 271 apud JELLINEK, Sérgio; LEDESMA, Luis. **Uruguay: del consenso democrático a la militarización estatal**. Estocolmo: Institute of Latin American Studies, 1980, p. 51.

<sup>13</sup> Ibid., op. cit., p. 271.

<sup>14</sup> Padrós (op. cit., p.272) ressalta que Oscar Gestido trabalhou como interventor em linhas aéreas estatais e na malha ferroviária uruguaia.

<sup>15</sup> MARIANO, Nilson. **As garras do Condor**. Petrópolis, Vozes, 2003, p.103.

Odontologia no Uruguai que também deixou 30 pessoas feridas. Líber era ativista da *Union de la Juventud Comunista* (UJC) e foi o primeiro registro obituário do movimento estudantil no governo de Pacheco<sup>16</sup>.

Apesar do endurecimento repressor a mando do poder Executivo uruguaio, os movimentos revolucionários armados também tiveram uma atividade muito forte principalmente em 1968, encabeçado pelo Movimento de Libertação Nacional – Tupamaros (MLN-T). O grupo iniciou sua luta em 1962, quando inúmeros jovens universitários liderados pelo estudante de direito Raul Sendíc Antonaccio, apoiaram o movimento dos *cañeros* que exigia melhores condições de trabalho e o fim da exploração absurda que os donos das fazendas de cana-de-açúcar propiciavam aos seus empregados. Após desilusão política, desfilou-se do Partido Socialista e começou a mobilizar seus aliados a partir para uma luta independente e mais direcionada, focando primeiramente em assaltos a bancos e expropriação de armas<sup>17</sup>. Só em janeiro de 1966, o movimento tornou-se público para a população e foi batizado em homenagem ao líder indígena Tupac Amaru II, símbolo da resistência inca no período da América pré-Colombiana – formando a denominação Tupamaros. Em um dos artigos publicados pelo próprio grupo, ressaltam-se seus objetivos:

(...) el Movimiento Tupamaro evoluciono al actual Movimiento de Liberación Nacional como organización política revolucionaria que basa en la acción directa – como semilla para la formación de cuadros y como guía para la toma de conciencia y politización de las masas – su táctica para poder desarrollar el proceso de la lucha armada en Uruguay, cuando la coyuntura de la lucha por la liberación socialista de América Latina así lo permita e exija<sup>18</sup>.

Antes de 1968, o grupo salientou sua atuação através de denúncias de escândalos de grandes corporações financeiras e atuações de ridicularização à polícia uruguaia perante a sua ineficiência, sem utilizar métodos violentos para a obtenção de seus objetivos e principalmente, sem o confronto direto com os soldados da repressão. Todavia, os “tupas” eram favoráveis à luta armada como a forma mais eficaz de combate para tirar o poder das mãos dos grandes empresários e dos detentores do capital para trazê-las de volta para as mãos

<sup>16</sup> PATRIDO COMUNISTA DE URUGUAY. **Líber Walter Arce Risotto**. Disponível em: <http://www.pcu.org.uy/index.php/ddhh-pcu/item/446-liber-arce-risotto-14-08-68> Acesso em 07 abr. 2018.

<sup>17</sup> MARIANO, op. cit., p. 105.

<sup>18</sup> “(...) o movimento Tupamaro evoluiu do atual Movimento de Libertação Nacional como organização política revolucionária baseada na ação direta – como uma semente para a formação de quadros e como guia para a tomada de consciência e politização das massas – sua tática para poder desenvolver o processo da luta armada no Uruguai, quando a conjuntura da luta pela libertação socialista da América Latina assim o permite e exija”. (Tradução do autor) MERCADER, Alberto; DE VERA, Jorge. **Tupamaros: estratégia y acción**. Montevideo: Alfa, 1969, p. 43.

do povo. Foi assim que o grupo acabou conquistando a simpatia de boa parte da população e, também, o crescimento desenfreado do número de participantes do movimento<sup>19</sup>.

Porém, a estratégia tupamara começou a ter outro contorno. À medida que o grupo se tornava maior e mais conhecido, as respostas da polícia do Pachecato eram mais atroz. As ações do grupo também desenvolveram objetivos cada vez mais audaciosos. Desde assaltos a grandes casas financeiras até ocupações de várias instituições de uma cidade inteira<sup>20</sup>. Contudo, a principal tática do movimento era a de capturar personalidades políticas e atuantes de instituições estadunidenses. Os seqüestros que eram efetuados também não haviam recomendações de brutalidade para a obtenção de informações. Os capturados eram colocados em esconderijos localizados em moradias improvisadas onde eram acomodados para que fossem interrogados. Esses locais eram chamados de *cárceles del pueblo*<sup>21</sup>. Entre os cativos mais conhecidos estão: Ulises Pereyra Reverbel, amigo pessoal de Pacheco Areco responsável pela militarização do funcionalismo público uruguaio na empresa estatal onde era chefe, a *Usinas y Teléfonos del Estado* (UTE), devido ao combate dos movimentos de guerrilha e o banqueiro Gaetano Pellegrini Giampietro, ambos em 1969. As represálias do governo ficaram ainda mais fortes:

O Governo reagiu. Formou comandos para caçar guerrilheiros. Suspendeu as garantias individuais, ninguém estava seguro na própria casa. Proibiu a imprensa de divulgar o nome tupamaro. Jornalistas, então, passaram a identificá-los como “os imencionáveis”, os “mal viventes”<sup>22</sup>.

O caso mais célebre de sequestro ocorreu no dia 21 de julho de 1970. Quando os Tupamaros capturaram o cônsul brasileiro no Uruguai Aloysio Dias Gomide e um policial que estava a serviço da United States Agency for International Development (USAID) no país, Daniel Anthony Mitrione. O sequestro tinha como objetivo a troca das autoridades pela libertação de 150 presos políticos, enviados para a prisão sob ordem do Pachecato. Com a documentação oficial do The National Security Archive aliado ao interrogatório dos membros

<sup>19</sup> Padrós (2005, p.293) e Mariano (2003, p.105) falam em concordância que esse período foi a chamada fase “Robin Hood” do grupo, onde o foco dos seus estrategemas era o repasse do dinheiro roubado para o crescimento do movimento e a conquista da simpatia dos uruguaios ao denunciar os escândalos de corrupção que envolviam o governo do país.

<sup>20</sup> Em junho de 1969, o grupo assaltou a Casa Financeira Monty, que realizava um serviço de contabilidade em prol dos Estados Unidos. Em outubro do mesmo ano, ocuparam vários postos de polícia e saquearam quatro bancos da cidade de Pando. Essa ação resultou num enorme confronto policial que resultou na prisão de 16 membros e no assassinato de outros três. (PADRÓS apud CAETANO, RILLA, 2005, p. 293)

<sup>21</sup> Esses cárceres, conforme Padrós (2005), eram *esconderijos especiais adaptados com certa infra-estrutura para receber, durante tempo prolongado, pessoas seqüestradas pelo MLN. Geralmente eram pequenos espaços subterrâneos que contavam com sistema de segurança, enfermaria, celas individuais, entrada de veículos e uma fachada legal de residência* (p. 291).

<sup>22</sup> MARIANO, op. cit., p. 106.

do grupo ao estadunidense, descobriu que Dan Mitrione não era um simples funcionário. Ele estava no país para ensinar métodos de tortura aos perseguidos políticos a fim de arrancar informações dos mesmos, formando o *Comando Caza Tupamaros*, conhecido no território como “Esquadrão da Morte<sup>23</sup>”. O agente teve sucesso em países como República Dominicana e Brasil, onde inclusive organizou uma escola de treinamento para policiais latino-americanos em Belo Horizonte e ainda permaneceu no país para fornecer suporte administrativo ao governo golpista de 1964<sup>24</sup>. Dias Gomide, que era membro da organização *Tradição, Família e Propriedade*<sup>25</sup>, um dos elos entre o governo ditatorial brasileiro e o uruguaio no que tange às participações de colaboração entre as polícias para a captura de insurgentes. Pacheco Areco ordenou uma busca completa em todo o país, principalmente na capital Montevideú, para localizar os cativos e encarcerar os ativistas, com apoio da polícia e das Forças Armadas Nacionais. No decorrer do episódio, mais precisamente no dia 7 de agosto de 1970, foram presos 30 guerrilheiros, entre eles um dos líderes do movimento, Raul Sendic, em uma casa de bairro nobre próximo ao Rio da Prata<sup>26</sup>. Tal acontecimento desmoronou as tentativas de permuta entre os “tupas” e o governo, que decidiu abafar o caso após as detenções e encerrar qualquer negociação. O cárcere do norte-americano durou aproximadamente dez dias, que culminou em sua execução com um tiro na cabeça e no aparecimento do seu cadáver dentro de um veículo no dia 10 de agosto. Dias Gomide foi libertado sete meses depois da sua apreensão<sup>27</sup>, junto com o agrônomo Claude Fry, também membro da USAID e sequestrado durante o período de cárcere de Mitrione.

A postura do movimento tornou-se mais intensa e violenta – mas ainda não na mesma proporção que a resposta do governo. Outros sequestros foram realizados, como o do cônsul britânico Geoffrey Jackson e de, novamente, Ulises Reverbel. Além da execução do inspetor Hector Romero Charquero, um dos responsáveis pela tortura na polícia uruguaia, em abril do

<sup>23</sup> PADROS, op. cit., p. 290.

<sup>24</sup> NATIONAL SECURE ARCHIVE, THE. **To save Dan Mitrione Nixon administration urged death threats for uruguayan prisoners.** Disponível em <https://nsarchive2.gwu.edu/NSAEBB/NSAEBB324/index.htm>. Acesso em 09 abr. 2018.

<sup>25</sup> Essa organização era conhecida por ser anti-comunista, anti-socialista, apoiou o regime militar brasileiro e continua existindo até hoje. Existiam ‘filiais’ dessa associação por quase toda a América do Sul, inclusive no Uruguai que se chamava *Sociedad Uruguaya de Defensa de la Tradición, Familia y Propiedad*. Disponível em: <http://www.tfp.org.br/>. Acesso 09 abr. 2018.

<sup>26</sup> MARIANO, op. cit., p. 108.

<sup>27</sup> A negociação para a soltura de Dias Gomide ocorreu sem o apoio de Pacheco Arato que encerrou as negociações, fazendo com que o general-presidente do regime brasileiro na época, Emílio Garrastazu Médici, colocasse tropas de paraquedistas na fronteira com o Uruguai e cooptação de integrantes do Esquadrão da Morte para investigações. Acabou sendo solto por intermédio de sua esposa e com a arrecadação de doações promovidas por grandes personalidades televisivas como Chacrinha e Flávio Cavalcanti. FOLHA DE SÃO PAULO. **Morre diplomata seqüestrado no Uruguai em 1970.** Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2015/12/1715831-mortes-diplomata-sequestrado-no-uruguai-em-1970.shtml>. Acesso em 09 abr. 2018.

mesmo ano<sup>28</sup>. Houve também a heróica fuga de 101 militantes Tupamaros da Penitenciária de Punta Carretas em setembro de 1971, e o apoio de parte do grupo ao partido da Frente Ampla, coalizão de esquerda fundada sete meses antes para fazer frente às eleições que ocorreriam naquele ano<sup>29</sup>. Porém, as eleições foram vencidas por Juan Maria Bordaberry, candidato *blanco*, um ano depois. O grupo executou quatro participantes do Esquadrão da Morte, em resposta ao resultado. O presidente respondeu de maneira desigual durante sete meses de perseguição, com 2873 Tupamaros presos, 844 procurados e 62 assassinados<sup>30</sup>. Em junho de 1973, Bordaberry, com apoio das forças armadas, estabelece o golpe de Estado no Uruguai.

## 1.2 O avanço de Allende e a represália militar no Chile

Enquanto isso, em setembro do mesmo ano, caças da aeronáutica bombardearam o palácio La Moneda, sede do governo chileno. O objetivo era depor o presidente Salvador Allende, eleito constitucionalmente, encontrado morto junto aos escombros da residência presidencial. A ação foi liderada pelo general Augusto José Ramon Pinochet Ugarte, um dos chefes das forças armadas nacionais e “integrante” do governo destituído. Logo após a ação, o general lançou o seguinte comunicado:

Não pudemos fugir desta triste e dolorosa missão, pois foi preciso que assumissemos a responsabilidade, depois de três anos de câncer marxista que tinha conduzido o país a uma ruptura moral e social, que os interesses da pátria não poderiam suportar por mais tempo. Estamos certos de que todos os chilenos compreenderão e lutarão conosco para que a estrela do Chile volte a brilhar.<sup>31</sup>

Os tais “três anos de câncer marxista” começaram após várias tentativas de candidatura, desde 1952, quando Allende concorreu pela primeira vez. A cada eleição, o número de votos recebidos era crescente. Durante a década de 60, o Chile estava passando por algumas transformações sociais e econômicas nas mãos dos presidentes em exercício Jorge Alessandri Dominguez, e principalmente, Eduardo Frei Montalva, representante da Democracia Cristã. No entanto, foi nesse intervalo de tempo que os Estados Unidos começaram a atuar de

<sup>28</sup> MARIANO, 2003, p. 107.

<sup>29</sup> Como boa parte do grupo guerrilheiro não acordou com essa união, foi fundado um subgrupo chamado *Movimiento de Independientes 26 de Marzo* (M-26) para auxiliar na campanha de candidatos em nome da Frente Ampla (PADRÓS, 2005, p.298).

<sup>30</sup> Mariano (2003, p.111) relata que os números foram anunciados pelas próprias forças armadas.

<sup>31</sup> FOLHA DE SÃO PAULO **Luta-se no Chile, Mil Mortos**. 1973. Disponível em: [http://almanaque.folha.uol.com.br/mundo\\_13set1973.htm](http://almanaque.folha.uol.com.br/mundo_13set1973.htm). Acesso em 11 abr. 2018.

maneira intensa no país, mais precisamente, por intermédio de um programa de desenvolvimento para auxiliar a América Latina, chamado *Aliança para o Progresso*<sup>32</sup>.

Enquanto Frei, que no início do seu mandato em 1964 mantinha um discurso favorável às elites e contra o comunismo, começou a realizar mudanças – como um indício de reforma agrária e a estatização de empresas – aprazíveis à população, mas que gerou desconfiças nas agências estadunidenses, como a *Central Intelligence Agency* (Agência Central de Inteligência - CIA) e o presidente Richard Nixon. Allende conseguiu aumentar sua influência no país e os movimentos de luta começaram a emergir, como o *Movimiento de la Izquierda Revolucionária* (MIR), favorável à luta armada, em 1966 e a coalizão de esquerda, *Unidad Popular* (UP)<sup>33</sup> em 1969, encabeçada pelo próprio Allende que disputou mais uma vez a presidência para as eleições de 1970. Seu principal adversário era Jorge Alessandri<sup>34</sup>, que tentava a reeleição e era apoiado por setores conservadores e pelos Estados Unidos, que investiam pesado para promover propaganda contrária e desvirtuada do candidato da esquerda.

Porém, nada impediu a vitória de Allende nas eleições, decretada no dia 4 de setembro de 1970, com 36,63% dos votos, contra 35,29% de Alessandri<sup>35</sup>. Pela primeira vez na História, um candidato declaradamente socialista vence uma votação democrática e assume o governo de um país. A resposta chegou rápida. Estratégias de desmobilização nacional e aceleração da crise começaram a serem estruturadas pelos partidos de direita e pelos estadunidenses para que se chegasse ao golpe de Estado da forma mais ágil possível. Os planos só não foram concretizados logo de início porque lideranças das Forças Armadas como os generais do exército René Schneider<sup>36</sup> e Carlos Prats se mantiveram fieis à proposta de

<sup>32</sup> Esse programa foi criado pelo presidente dos Estados Unidos, na época, John Kennedy em 1961. Além de ter o intuito de alegadamente melhorar o crescimento de países da América Latina, o principal objetivo dessa plataforma era de bloquear os avanços do socialismo no continente, onde já se reverberava a Revolução Cubana, de 1959. Luiz Alberto Moniz Bandeira (2008, p.109) coloca que o Chile foi o país que mais recebeu verba em nome do projeto entre 1964 e 1969.

<sup>33</sup> A UP foi uma grande aliança formada por vários partidos como o Comunista, o Socialista, o Radical, o Social Democrata, parte dos democratas cristãos, além de outros movimentos sociais como os *mapuches*, que tinha como objetivo defender a democracia e os interesses da população e dos trabalhadores. Programa basico de gobierno de la Unidad Popular. UNIDAD POPULAR. **Programa basico de gobierno de la Unidad Popular** Disponível em: <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0000544.pdf>. Acesso em 11 abr. 2018.

<sup>34</sup> Foi presidente de 1958 até 1964 e não representava nenhum partido no seu mandato. Concorreu novamente em 1970 pelo recém fundado Partido Nacional, que tinha posicionamentos de centro-direita.

<sup>35</sup> MACHADO, Patrícia da Costa. **A luta contra a impunidade dos crimes da Ditadura Chilena (1998-2016)**. Tese de conclusão de curso. Porto Alegre: UFRGS, 2017. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017, p. 22.

<sup>36</sup> René Schneider foi o fundador da *Doutrina Schneider*, que segundo MONIZ BANDEIRA (2008, p. 136), seria uma concepção de fidelidade à constituição e a não intromissão em atos democráticos. Devido às suas idéias, foi assassinado por um complô liderado por outro general, Roberto Vieux, em outubro de 1970.

Allende, fazendo com que o presidente eleito conseguisse tomar posse no dia 4 de novembro de 1970.

Com a posse garantida, Allende começou a realizar suas primeiras medidas de planejamento social. A primeira delas foi a expansão da reforma agrária para o campesinato e a efetivação da formação dos primeiros sindicatos rurais<sup>37</sup>. A estatização de vários bancos e a nova administração do Banco Central permitiram que 90% do crédito estivesse nas mãos do poder público<sup>38</sup>. A nacionalização de 30% das empresas manufaturadas - em especial as de cobre, que era o produto mais exportado do país no período – permitiu a auto-gestão pelo movimento operário. Ainda haviam projetos sociais para a população e uma remodelação das relações com países industrializados, como os Estados Unidos, para que se combatesse a exploração sobre os que estavam em desenvolvimento.

A partir dessas ações, surgiram as primeiras movimentações mais fortes contra o governo de Allende. Foi criado em 1971, o grupo paramilitar *Patria y Libertad*, que se posicionava explicitamente contra a UP e tinha um forte apelo fascista. Os Estados Unidos diminuíram o preço do cobre, com o intuito de quebrar a economia chilena. Uma greve geral dos empresários do transporte foi executada em 1972 e em junho de 1973, ocorreu a primeira tentativa de depor o presidente, conhecida como *El Tanquetazo*<sup>39</sup>, que consistiu no cerco do palácio La Moneda por tanques do exército, liderados pelo general Roberto Souper. A ação foi combatida e neutralizada por milhares de trabalhadores e pelos militares allendistas. Com o assassinato de um dos principais apoiadores de Allende nas forças armadas, o comandante naval Arturo Araya, o general legalista Carlos Prats, afastou-se da chefia do Exército Nacional, sendo substituído por Augusto Pinochet. Marinha e Aeronáutica já estavam dispostas a acordar com os interesses da direita aliada à potência capitalista em foco, os EUA. Allende mantinha sua credulidade à constituição e, segundo Ricardo Mendes, de maneira ingênua, acreditava que a via socialista estava se estabelecendo e a coexistência pacífica estava por ser ratificada na América Latina<sup>40</sup>. Porém, no seu último discurso transmitido, salientava que iria resistir até a morte. Foi o que aconteceu quando se iniciou o atentado do dia 11 de setembro, até o momento do seu suicídio, dentro da casa La Moneda. Houve uma

<sup>37</sup> MENDES, Ricardo Antônio Souza. **40 anos do 11 de setembro: o golpe militar no Chile**. In: Revista Estudos Políticos, n.º7. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013, p. 178. Disponível em: <http://revistaestudospoliticos.com/wp-content/uploads/2014/04/7p172-190.pdf>. Acesso em 11 abr. 2018.

<sup>38</sup> Ibid., p. 178, et seq.

<sup>39</sup> MARIANO, op. cit., p. 165.

<sup>40</sup> MENDES, op. cit., p.182.

tentativa de legitimação do golpe, acusação que foi nominada *Plan Z*, em outubro do mesmo ano<sup>41</sup>.

Começa então a brutal represália liderada por Pinochet e executada pelos subordinados das Forças Armadas. A dominação da população pelo medo tornou-se uma das principais plataformas de governo. O estado de guerra virou cotidiano no país, o Congresso Nacional foi extinto, funcionários públicos foram expurgados ou exilados, movimentos sociais e de esquerda foram aniquilados. Membros da UP e do MIR foram sumariamente perseguidos<sup>42</sup>. Estradas e linhas aéreas foram fechadas, assim como as telecomunicações. Prisões, mortes, torturas e desaparecimentos tornaram-se corriqueiros nas intervenções policiais. A censura era fundamental para detenção de ideologias ameaçadoras. Universidades eram invadidas e expropriadas pelo exército. Cadáveres tomavam conta das ruas do centro de Santiago. Havia tantos capturados que foi utilizado o espaço do Estádio Nacional do Chile para abrigar os excessos policiais e as torturas em nome do golpe. O toque de recolher deveria ser arbitrariamente obedecido para evitar mais prisões ou até mais mortes. Estima-se que “até o final de 1973, em apenas 3 meses [...] houve 1830 mortes [...], segundo apurou a Comissão Nacional de Verdade e Reconciliação”<sup>43</sup>.

Os estrangeiros também não foram poupados. Cerca de 90 pessoas não nascidas no Chile foram mortas pelo regime, incluindo doze brasileiros<sup>44</sup>. O caso que mais ganhou repercussão foi o de Charles Edward Horman Lazar, jornalista estadunidense assassinado uma semana depois do golpe militar no Estádio Nacional<sup>45</sup>. O que mais impacta na história de Horman em 1973 foi a forma de como a polícia chilena, a embaixada e o consulado dos Estados Unidos unem forças para negar as acusações e protelar as investigações para que a sua família descobrisse o que aconteceu com o jovem escritor. Foi incriminado e vigiado também pelos agentes estadunidenses como ameaça, pois fazia boletins e artigos diretamente de Santiago para um jornal progressista *The Nation*. Porém, acabou descobrindo por acaso as atividades da inteligência norte-americana sobre o golpe, através de relatos despreocupados de um engenheiro naval estadunidense e um general do exército que agia em Valparaíso. Por

<sup>41</sup> Verônica Valdívia (2010, p. 171) ressalta que o *Plan Z* foi uma denúncia feita pelo governo golpista de que Allende e a UP estavam articulando uma revolução dentro do país aos moldes de Cuba e China e argumentaram que existia a ameaça de eliminar os “opositores” membros das forças armadas. Tal denúncia teve a colaboração da CIA e de parte da imprensa apoiadora do golpe, que forjou documentos comprobatórios da suposta ação.

<sup>42</sup> As perseguições eram realizadas por subgrupos do exército que tinham o apelido de “Caravana da Morte”, chefiado pelo general Sérgio Arellano Stark que estava a mando de Pinochet.

<sup>43</sup> MARIANO, op. cit., p. 166.

<sup>44</sup> Ibid. p. 188.

<sup>45</sup> O episódio ganhou notoriedade graças ao filme de Costa Gavras de 1982, *Missing*, que foi adaptado de um livro que contava a história de Charles no Chile chamado *The Execution of Charles Horman: An American Sacrifice*, escrito por Thomas Hauser em 1978.



isso, sua família defende a culpabilidade desses agentes e classifica a sua morte como queima de arquivo<sup>46</sup>.

As participações do empresariado, dos grandes latifundiários e de agentes da CIA e do consulado estadunidense foram de principal importância para a execução e manutenção da Ditadura. Pinochet acabou com o avanço social pretendido por Allende e a intervenção econômica *yankee* começou a avançar de maneira desenfreada. Foi só o início de uma ditadura que durou 17 anos e que teve um saldo de 2298 mortos, 1209 desaparecidos e 28.259 casos de prisioneiros torturados<sup>47</sup>.

### 1.3 Brasil, Estados Unidos e a Doutrina de Segurança Nacional

Com o advento da Guerra Fria, a “bipolaridade político-econômica” estava estabelecida e a ameaça comunista estava cada vez mais evidente para os norte-americanos e era necessário conter esse avanço da forma mais eficiente possível. Internamente, as normalizações da Doutrina Truman serviram para estancar as fragilidades do sistema capitalista de dentro dos Estados Unidos, perseguir os opositores e preservar o *American Way of Life*. Manter os mercados no conluio do sistema capitalista era o fator primordial para concretizar a sua hegemonia mundial frente aos avanços dos movimentos revolucionários na América Latina – agora com o sucesso da Revolução Cubana de 1959. A intenção de bloquear tal progresso passou pela ideia de acabar com as democracias dos países do continente sulista e auxiliar no processo de instauração de regimes autoritários, além de facilitar a entrada de capital estrangeiro e aumentar as tarifas de importação dos seus produtos sem muitas reclamações. Todos estes objetivos estiveram presentes na concepção da Doutrina de Segurança Nacional (DSN) em prol dos interesses estadunidenses.

Esta doutrina é consequência de uma combinação de aspectos como o estudo da geopolítica, o destino manifesto de grandes países e a ideia da bipolaridade da Guerra Fria que tem como resultado a criação de um determinado interesse nacional. Os países menores estavam destinados a terem objetivos modestos e seguir a ordem das potências ocidentais frente ao inimigo ideológico. Mas, como certo Estado poderia defender tais interesses da

<sup>46</sup> MEMORIA VIVA. Charles Edmund Horman Lazar. Disponível em: [https://web.archive.org/web/20091102001755/http://www.memoriaviva.com/ejecutados/Ejecutados%20H/charles\\_edmund\\_horman\\_lazar.htm](https://web.archive.org/web/20091102001755/http://www.memoriaviva.com/ejecutados/Ejecutados%20H/charles_edmund_horman_lazar.htm). Acesso em 12 abr. 2018.

<sup>47</sup> INDH. Informe de la Comisión Presidencial Asesora para la Calificación de Detenidos Desaparecidos, Ejecutados Políticos y Víctimas de Prisión Política y Tortura. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20150924035541/http://www.indh.cl/wp-content/uploads/2011/10/Informe2011.pdf>. Acesso em 16 abr. 2018.

Nação? Através da Segurança Nacional, que seriam mecanismos que auxiliam a salvaguardar os objetivos da Nação frente a outras ideologias e a outros adversários. Como estamos falando dos Estados Unidos da América, o inimigo é a União Soviética e o interesse primordial é atuar em todos os lugares possíveis para combater o fantasma do comunismo<sup>48</sup>. A imposição dessa convicção nos outros continentes era fundamental para estabelecer a sua soberania, fazendo com que seja responsabilidade de todos os cidadãos garantir os preceitos da doutrina<sup>49</sup>, como também as vontades nacionais dos países subdesenvolvidos fossem totalmente anuladas em nome da hegemonia<sup>50</sup>.

Apesar de que, inicialmente, na década de 1950, a América Latina não ter sido o foco inicial de intervenções contra o comunismo, já se articulavam os mecanismos de aliança para com os países da América do Sul através da Organização dos Estados Americanos (OEA)<sup>51</sup> e de acordos bilaterais de auxílio militar. Com o episódio em Cuba, a política externa dos Estados Unidos começou a ter gastos cada vez mais onerosos com as intromissões nas políticas internas dos países americanos. Na década de 1960, o presidente estadunidense John Fitzgerald Kennedy, movido pelo temor, iniciou projetos de financiamento e auxílio administrativo dentro dos territórios como o *Aliança para o Progresso* e a Agência Desenvolvimento Interamericana (AID)<sup>52</sup>. Mas, a ênfase da intervenção foi toda investida na cooperação e instrumentalização dos setores militares americanos<sup>53</sup>, com o início dos programas de prevenção contra as insurgências através de aulas técnicas e práticas fornecidas pelos serviços militares estadunidenses, mais precisamente pelo *National War College*, na base da Escola do Caribe do Exército dos Estados Unidos, localizado no Panamá, que tornou-

<sup>48</sup> COMBLIN, Joseph. **A ideologia da Segurança Nacional: O poder militar na América Latina**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 55.

<sup>49</sup> Ibid., op. cit., p. 57.

<sup>50</sup> Enquanto os Estados Unidos queriam manter e confirmar sua hegemonia no mundo inteiro, o Brasil queria colocar o seu nome como nação principal da América do Sul. Por isso que, de certa forma, as doutrinas de Segurança Nacional brasileira e estadunidense não são divergentes entre si. Ibid., op. cit., p. 27.

<sup>51</sup> A OEA foi fundada em 1948, logo após a Segunda Guerra Mundial, para estabelecer as democracias representativas em todo o continente americano e, de certa forma, mantê-las sob a tutela do sistema capitalista e sob o poderio dos Estados Unidos. Cuba foi expulsa da organização devido à Revolução Cubana, como mais uma forma de embargo econômico e, anteriormente, medidas foram tomadas para evitar os avanços populares em outros países como a Guatemala, o Brasil, e a Argentina.

<sup>52</sup> FERNANDES, Ananda Simões. **Quando o inimigo ultrapassa a fronteira: as conexões repressivas entre a Ditadura Civil-Militar brasileira e o Uruguai (1964-1973)**. - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009, p. 40.

<sup>53</sup> Com o assassinato de John Kennedy em 1963, o presidente sucessor Lyndon Baines Johnson realça o foco na questão dos aparatos militares em colaboração nas Américas.

se conhecida como “Escola das Américas<sup>54</sup>”. Os cursos tinham como disciplinas os seguintes procedimentos:

Do elenco de cursos ministrados na Escola das Américas, destacavam-se quatro básicos: 1º) operações técnicas (comunicações, engenharias e manutenção de armas e veículos); 2º) operações de apoio (cursos de polícia militar, logística e sanidade); 3º) departamento de mando para chefes de alta patente e oficiais do Estado Maior [...] 4º) operações de combate com treinamento em guerra irregular na selva (práticas de emboscada, assaltos), combate à guerrilha urbana e técnicas de investigação criminal sofisticadas. Neste último curso, adquiriram especial importância temas de ideologia, ação psicológica, inteligência e contra-espionagem. As aulas práticas eram de extrema abrangência, envolvendo infinidade de variáveis dentro do grande marco da luta contra-insurgente: seleção e uso de informantes, métodos de proteção de dirigentes, desativação de aparatos explosivos, treinamento em cordão policial, operações de busca, operações de contraguerrilha, tática militar de desfolhamento, inteligência eletrônica, inteligência, contra-inteligência insurgente, subversão e contra-subversão, espionagem e contra-espionagem, interrogatório de prisioneiros e de suspeitos, treinamento para lidar com comícios, reuniões de massa, tumultos, fotografia para o serviço secreto, controle de recursos, operações psicológicas, batidas e buscas policiais, vigilância, terror e operações secretas, etc<sup>55</sup>

A primeira iniciativa bem-sucedida no Cone Sul aconteceu no Brasil, no golpe militar de 1964. O embaixador dos Estados Unidos em terras brasileiras, Abraham Lincoln Gordon foi peça chave na estruturação e na efetividade da tomada de poder pelos militares, assim como no Chile, com o embaixador Nathaniel Davis em 1973, e no Uruguai, com representantes do consulado e da embaixada trabalhando junto com a USAID e com a CIA em 1971. As providências tomadas pelos militares foram sempre direcionadas sob a batuta das diretrizes norte-americanas, ainda que os pontos-de-vista internos considerem que foram levados em consideração os interesses nacionais para a perpetuação da DSN<sup>56</sup>.

O Uruguai foi o país que mais abrigou exilados do Cone Sul durante a primeira metade da década de 1960, entre brasileiros e paraguaios que estavam fugindo dos regimes autoritários em vigência nos países. Os uruguaios foram bastante receptivos, criando redes de apoio e de solidariedade para com os refugiados<sup>57</sup>, mesmo com a pressão da Ditadura brasileira que não se importava com a quebra de acordos diplomáticos realizados entre os países latino-americanos. Ainda assim, controlavam de forma discreta todas as ações

<sup>54</sup> Joseph Comblin (1978, p. 140) afirma que foram formados 33.147 militares latino-americanos nessa escola. Havia uma elite que realizava outras formações no Colégio Interamericano de Defesa (IADC) em Washington para que os “pupilos” fossem colocados nos principais cargos militares dos países da América Latina.

<sup>55</sup> PADRÓS, op.cit., p. 215.

<sup>56</sup> Algumas das medidas, segundo Ananda Fernandes (2009, p. 70), foram a interrupção das relações diplomáticas com Cuba e o envio de militares para auxiliar as tropas dos Estados Unidos na Guerra do Vietnã em 1964.

<sup>57</sup> Ananda Fernandes (2009, p.79) menciona a criação de uma organização realizada pela população uruguia chamada *Movimiento Uruguayo de Solidariedad com el pueblo brasileño*, em 1964.

realizadas dentro do Uruguai, através de serviços de espionagem e monitoramento feitos por órgãos como o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) e o Centro de Informações do Exterior (CIEEx)<sup>58</sup>. Com a posse de Pacheco Areco, em 1969, o acolhimento sofreu uma reviravolta. Com o elevado número de prisões e desaparecimentos efetuados pela polícia uruguaia e grupos de extrema direita uruguaia, respectivamente, o país se tornou um lugar extremamente perigoso para se isolar. O sequestro de Dan Mitrione em 1970 pelos Tupamaros trouxe à tona uma série de informações que comprovaram as ligações entre Brasil, Uruguai e Estados Unidos em prol da manutenção da repressão e da perseguição política cooperativa. O suposto funcionário da USAID esteve no Brasil por aproximadamente sete anos – entre 1960 a 1967 – para fazer assessoria policial em Belo Horizonte e no Rio de Janeiro, junto com outros 22 agentes, ao golpe em curso no país<sup>59</sup>. Houve uma modernização do aparato repressor e das técnicas de interrogatório com o decorrer do trabalho de Mitrione em território brasileiro, quando este promovia grandes palestras instrutivas de como obter maiores sucessos nas inquirições e quais os métodos mais eficientes de tortura para com os prisioneiros<sup>60</sup>. A captura de Dias Gomide, cônsul brasileiro, também em 1970, foi justificada pela denúncia do papel que o governo ditatorial brasileiro exercia na repressão uruguaia, principalmente nos ensinamentos de práticas de tortura nos interrogatórios.

O golpe militar no Chile teve como principal circunstância o paradoxo. O governo militar buscou administrar o país em prol dos próprios interesses do Estado com uma ideologia primordialmente nacionalista, porém, foi o regime que, em curto prazo, implantou a doutrina norte-americana de forma mais ostensiva e rigorosa<sup>61</sup>. O anticomunismo já estava arraigado na ideologia militar. Os *yankees* não precisaram colocar nenhum agente, além da embaixada e do consulado, no país para amparar as ações golpistas em favor da doutrina. Todavia, a colaboração brasileira foi bastante importante para a execução do plano de emboscar Allende. Ananda Fernandes nos concede menções de Nathaniel Davis e do embaixador anterior, Edward Korry, que corroboravam a participação do Brasil no golpe com o auxílio técnico e psicológico, com a colocação de navios em frente à Costa do Pacífico, no caso de intervenção, e com o envio de especialistas para apoiar o aparato policial chileno<sup>62</sup>.

<sup>58</sup> Entre os exilados mais ilustres em Montevideo estavam o ex-governador do Rio Grande do Sul, Leonel de Moura Brizola, o antropólogo Darcy Ribeiro e o ex-presidente João Goulart.

<sup>59</sup> PADRÓS, op. cit., p. 214.

<sup>60</sup> NATIONAL SECURE ARCHIVE, THE. To save Dan Mitrione Nixon Administration urged death threats for uruguayan prisoners. Disponível em: <https://nsarchive2.gwu.edu/NSAEBB/NSAEBB324/index.htm>. Acesso em 13 abr. 2018.

<sup>61</sup> COMBLIN, op. cit., p. 179.

<sup>62</sup> FERNANDES, op. cit., p. 209.

As colaborações para as manutenções das ditaduras prosseguiram até a última democratização que ocorreu com a queda de Pinochet, em 1990. Países como Bolívia, Paraguai, Argentina, além de Chile, Uruguai e Brasil já mencionados, seguiram cooperando em prol da Doutrina de Segurança Nacional, com os Estados Unidos fazendo apenas participações distantes e de observação. Em 1975, registrou-se a primeira documentação referente à aliança oficial de atuação conjunta entre as ditaduras de Segurança Nacional, batizada de Operação Condor<sup>63</sup>.

<sup>63</sup> MARIANO, op.cit., p. 33.

## SEQUÊNCIA 2: O pano de fundo

*Minha responsabilidade de cineasta pode ser resumida em três pontos: contar uma história, não enganar e defender um propósito<sup>64</sup>.*

O capítulo-tomada anterior consistiu em narrar uma história sobre os contextos políticos do Uruguai – da eleição de Pacheco Areco até o golpe militar – e do Chile – da eleição de Salvador Allende até a consolidação da ditadura – sob uma perspectiva de seleção de dados e de métodos de abordagem historiográfica. As comparações entre as construções de um texto sobre História e as de um filme sobre História são inegáveis e cheias de paralelismos.

Esta seção visa fornecer as justificativas para as semelhanças entre uma película e uma narrativa escrita, trazendo a hipótese de que realizar um filme e criar um texto são duas formas diferentes e igualmente importantes de se fazer História. Primeiramente, serão abordados alguns debates historiográficos sobre a relação Cinema-História, desde cânones do tema, como Marc Ferro e Pierre Sorlin, até as novas análises mais radicais, como as de Robert Rosenstone. A seguir, tentaremos buscar definições do conceito de “cinema histórico”: o que determinados autores afirmam e delimitam sobre tal gênero cinematográfico, que exemplos de filmes podem ser utilizados e qual foi o tratamento que o cinema dos países supracitados pode oferecer ao relatar o contexto histórico durante o período marcado pelo auge da repressão. Por fim, será estudada a biografia e obra do cineasta Costa-Gavras, toda sua relação com os eventos históricos em que baseou os seus filmes, nos quais procurou denunciar a violência e a falta de humanidade estabelecida em variados contextos, além de procurar fundamentar a teoria de que um cineasta pode ser considerado um historiador, dependendo da necessidade que a historiografia permite.

### 2.1 Cinema-História: relações e discussões

Quando o movimento da escola dos Annales, liderado por Marc Bloch e Lucien Febvre, no final da década de 1920, deu o pontapé inicial para a abertura de maiores possibilidades de investigação, as artes conseguiram obter um status de fonte histórica cada vez maior na historiografia. Porém, apenas em 1974, com a publicação de um conjunto de volumes

<sup>64</sup> GAVRAS, Costa apud NÓVOA, Jorge. Costa-Gavras: **Política, cinema e história**. In: O Olho da História, n°7, dezembro, 2004, p. 6. Disponível em: <http://oolhodahistoria.ufba.br/wp-content/uploads/2016/03/gavrasjorge.pdf>. Acesso 07 mai. 2018.

organizados Jacques Le Goff e Pierre Nora - que colocavam em ênfase novas perspectivas de estudos historiográficos com a utilização de fontes alternativas, originando o que se denominou a prática da *Nova História* –, através de uma das abordagens que foi escrita por Marc Ferro, que a relação Cinema-História teve seu primeiro referencial teórico com o artigo *O filme: uma contra-análise da sociedade*. Tal texto destaca a capacidade de um filme “desestruturar aquilo que diversas gerações de homens de Estado e pensadores conseguiram ordenar num belo equilíbrio<sup>65</sup>”. O cinema não só permite a ambiguidade das interpretações para o espectador, mas também desordena tudo aquilo que nos foi imposto dentro da sociedade por meio de uma outra visão de mundo<sup>66</sup>. Não obstante, ressalta a possibilidade que traz o filme de modificar a relação com o passado de quem assiste à obra, além de facilitar consideravelmente o entendimento de fenômenos históricos “de acordo com o seu grau de autonomia e de sua contribuição estética<sup>67</sup>”.

Seu texto precursor definiu os primeiros moldes de como estudar os filmes através da elucidação de vários aspectos de análise e postulação. Ferro cita vários exemplos e contextualiza como o cinema começou a intervir intensamente na História através da propaganda política da Segunda Guerra Mundial. Soviéticos e nazistas perceberam a importância da proliferação da tomada de consciência após a estigmatização da imagem, proferida pelas classes dirigentes que frisavam que a imagem não deveria ter opinião, tendo a neutralidade como essência<sup>68</sup>. Na década de 1910, Vladimir Lênin priorizava a produção de filmes meramente educativos<sup>69</sup> e no decênio posterior, o cineasta Serguei Eisenstein<sup>70</sup>, através de seus filmes e teorias cinematográficas, começou a viabilizar as filmagens militantes com enredos em prol dos oprimidos e das lutas dos que socialmente são vencidos, articulando assim o que Ferro nomina de *contra-análise da sociedade*.

No decorrer do seu escrito, Marc Ferro divaga sobre as zonas não-visíveis da sociedade creditadas às leituras históricas pertencentes a um filme, através dos lapsos e autocensuras referentes ao contexto sócio-histórico em questão, independente de a película ter uma ênfase ficcional ou não. As informações captadas pela filmagem podem revelar diversos aspectos

<sup>65</sup> FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 31.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 185

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>69</sup> Joseph Goebbels já adentrava ao mundo da imagem e da ficção realizando propagandas para a população germânica com conteúdo de representação, de doutrinação e de glorificação a favor do nazismo, influenciado pela filosofia cinematográfica de Lênin.

<sup>70</sup> Realizador de filmes-marco na história do cinema como *O Encouraçado Potemkin* (1925), *A Greve* (1925) e *Outubro* (1927), notáveis por narrar os ideais soviéticos que levaram ao evento revolucionário na Rússia em 1917. Foi precursor da técnica de montagem no cinema, que consiste em seleção, ordem e ajuste dos planos de um filme.

importantes de determinado evento ou relação social - não só as que aparecem na imagem, mas também as características silenciadas pelo cineasta, de acordo com sua ideologia. Por isso, o autor constata que:

Nessas condições, não seria suficiente empreender a análise de filmes, de trechos de filmes, de planos, de temas, levando em conta, segundo a necessidade, o saber e a abordagem das diferentes ciências humanas. É preciso aplicar esses métodos a cada um dos substratos do filme (imagens, imagens sonorizadas, não sonorizadas), às relações entre os componentes nesses substratos; analisar no filme tanto a narrativa quanto o cenário, a escritura, as relações do filme com aquilo que não é filme: o autor, a produção, a crítica, o regime de governo. Só assim se pode chegar a compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa<sup>71</sup>.

Ainda no artigo de Ferro, o historiador coloca um termo que seria a via contrária da avenida de análise da relação cinema-história, à qual observou como a *leitura cinematográfica da história*. Segundo o autor, seria a concepção de que o historiador, através do filme, pode devolver a sociedade uma história da qual a instituição a tinha desprovido, graças à memória oral e popular<sup>72</sup>. Apesar da excepcionalidade ocasional do seu trabalho, as películas analisadas são muito antigas e inacessíveis ao público de maneira legal, sem saber de maneira precisa como os espectadores da época reagiram às produções. Por isso, urgia a necessidade dos avanços ao estudo devido ao desenvolvimento do cinema como um dos entretenimentos hegemônicos da sociedade atual com os novos filmes realizados no decorrer da idade contemporânea.

Na produção historiográfica que seguiu a análise de Ferro, o cinema não teve um significativo peso no rol dos novos documentos históricos: com a suposta justificativa de que a sua subjetiva forma de transmitir o conteúdo e pelo seu compromisso de aproximar-se mais com uma representação de algum contexto do que de uma reprodução faziam com que a visão geral sobre o cinema se afastasse da concepção de “verdade histórica”. Mais ainda, há um confronto entre a suposta veracidade dos fatos das fontes escritas e da ficção explícita em que o cinema navega através da visão artística do diretor, dos atores, da fotografia e do roteiro, dentre outros aspectos. Abílio Cardoso tenta explicar a razão pela qual a História encontra algum valor no cinema ao por em pauta nessa desavença, a questão do poder da cultura e de como a mesma se sobrepõe dentro dessa dualidade:

Enquanto prática artística, o filme reivindica uma autoridade diferente na sua essência da que é reclamada pela ciência. Essa autoridade é a autoridade da cultura

<sup>71</sup> Ibid., p. 32-33.

<sup>72</sup> Ibid., p. 21.



[...], que resulta do facto de só ela poder aspirar à compreensão universal das formas que cria, superando a própria força corrosiva dos processos temporais. O filme de ficção existe sob uma dessas formas: a narrativa, esse acto socialmente simbólico que, mais pela forma do que pelos conteúdos específicos que adquire nas suas múltiplas actualizações concretas, confere sentidos aos acontecimentos. Os grandes artefactos do mundo da cultura produzem sentido e cumprem o seu desiderato no pressuposto de que fazem parte de uma única e grande história colectiva. Esses artefactos, em que os filmes se incluem, contêm os traços dessa narrativa ininterrupta mais vasta, e quando nos confrontamos com eles é possível trazer à superfície dos seus textos a realidade reprimida daquela história fundamental<sup>73</sup>.

Houve, então, outras tentativas de se estudar cinema e História, mas ainda dentro de um padrão para colocar nos estudos sobre o filme se ele pode se considerar representação histórica ou documento, devido ao receio da historiografia de inserir os estudos em relação ao cinema. Tal questão explica-se, talvez, pelo fator subjetivo que o cinema pode proporcionar a quem está sendo transmitida a imagem/ informação. A inserção da teoria da História no estudo desta relação seria de fundamental importância, uma vez que:

[...] as imagens fazem parte da composição de ações, sentidos sociais e da consciência histórica. Pode-se, portanto, repensar o cinema a partir das considerações sobre ações estruturadas e estruturantes dos agentes, bem como de suas fraturas, dos campos de sentido socialmente atuantes, de seu impacto na constituição do conhecimento histórico (como fonte) e de seu papel da consciência histórica e da cultura histórica das sociedades<sup>74</sup>.

Eduardo Navarrete, concordando com outros autores, traça uma comparação bastante impactante entre o desenvolvimento da escrita historiográfica – que cada vez mais vai desconstruindo o significado da verdade absoluta de uma fonte – e a construção de uma película.

Elias Sadiba diz que os historiadores perceberam o caráter ilusório da verdade absoluta, intemporal e metafísica difundida pelos positivistas, a qual implicava a ausência de pressupostos ideológicos e na neutralidade do historiador, e passaram a afirmar que, na verdade, era o historiador que construía e recortava seu objeto de estudo. Diz ainda que negando a objetividade positivista, hoje, a história “se origina muito mais da necessidade de demonstrar que certos acontecimentos se realizaram e, muito mais, da necessidade de se verificar o que certos acontecimentos podem significar. [...] também o cinema, guardadas as diferenças de linguagens é produto de uma construção e de uma criação de significados pelo sujeito. Construção e criação essas que se dão “na seleção que é feita, em primeiro lugar, pela câmara,

<sup>73</sup> CARDOSO, Abílio Fernandes. **O cinema, a ficção e a História**. Disponível em: [http://www.ipv.pt/forumedia/ec\\_4.htm](http://www.ipv.pt/forumedia/ec_4.htm). Acesso em 05 fev. 2017.

<sup>74</sup> JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes Santiago. **Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010)**. In: História da historiografia. Número 8. Ouro Preto: 2012, p. 167. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/download/270/261>. Acesso em 06 fev 2017.

pela montagem, sobre o que há para mostrar, e depois, na articulação dessas imagens selecionadas”<sup>75</sup>.

Alguns conceitos muito marcados nos estudos canonizados da História hegemônica e eurocêntrica interromperam o progresso da relação entre o cinema e a historiografia. Por que os filmes ficcionais não podem ser considerados aspectos de uma contextualizada *realidade*? Por que eles não poderiam enquadrar-se naquilo que é considerado uma *verdade histórica*?

Devido a estas perguntas epistemológicas, existiram receios de muitos autores que debatem esta metodologia, mesmo com os avanços das considerações sobre as relações entre Cinema e História. Dessa forma, procurou-se formular uma “terceira via” para o estudo da relação, um entremeio no que se considera historicamente verídico ou descartável. O historiador francês Pierre Sorlin, considerado um dos principais autores referentes a este estudo relacional, reforça a utilização da imagem e do filme como fonte, não do historiador, mas da história, *de per se*. O francês foge um pouco dessa faceta mais crua de análise e se desprende para o estudo da semiótica junto à História. Todavia, ressalta o fator enganador e indigno de crédito que o signo imagético pode trazer à compreensão histórica, propondo outro tipo de trabalho perante a imagem<sup>76</sup>. Em outros escritos, por mais que busque analisar películas historiograficamente, minimiza a relevância de estudo, afirmando que todos os filmes históricos são ficcionais e que sua construção cinematográfica é meramente imaginária, salvo algumas exceções<sup>77</sup>.

O intelectual inglês Peter Burke<sup>78</sup> realiza um trabalho sobre a valorização da imagem na pesquisa histórica por diferentes meandros, desde que haja um suposto rigor de “veracidade” sob estes símbolos. Apesar de buscar facilitar os estudos sobre a análise historiográfica nas representações imagéticas, procura, ainda, ressaltar o fator da aproximação e da distorção para com determinada realidade, que muitas vezes não se pode alcançar devido à enorme distância temporal. Contudo, afirma que tais signos<sup>79</sup> são importantes evidências de

<sup>75</sup> NAVARRETE, Eduardo. **O cinema como fonte histórica: diferentes perspectivas teórico-metodológicas**. In: Revista Urutáua. N° 16. Maringá: DCS/UEM, 2008, p.22. Disponível em: <http://ojs.uem.br/ojs/index.php/Urutagua/article/viewFile/3539/3273>. Acesso no dia 06 fev 2017

<sup>76</sup> SORLIN, Pierr. **Indispensáveis e enganosas, as imagens, testemunhas da história**. Disponível em: <http://files.nhipeuneb.com.br/20000005234da935d24/Indispens%C3%A1veis%20e%20enganosas,%20as%20imagens.%20testemunhas%20da%20hist%C3%B3ria.pdf>, p. 11.

<sup>77</sup> Sorlin (apud ROSENSTONE, op.cit., p. 43) acaba demonstrando a utilidade da análise historiográfica perante alguns filmes sobre eventos como a Revolução Francesa e a Guerra Civil Americana, e ainda salienta que as películas devem ser interpretadas sob o contexto em que foram produzidas e não através de conhecimentos contemporâneos sobre o assunto que protagoniza o enredo fílmico.

<sup>78</sup> BURKE, Peter. **Testemunha Ocular. O uso de imagens como evidência histórica**. São Paulo. Editora UNESP: 2017, p. 35-53.

<sup>79</sup> Burke (Ibid, p. 49-50) ressalta neste capítulo a importância de outras artes imagéticas primárias como a pintura e os auto-retratos, para logo mais tarde ressaltar outras como a fotografia e o cinema.

histórias e de realidades sociais, além de mencionar que a própria distorção é um aspecto evidencial para a compreensão de um contexto sócio-histórico, no sentido de beneficiar algum ator político em uma respectiva sociedade. Quando se referencia ao cinema, o autor realça os comparativos entre a história escrita e o filme, como a seleção de informações e a subjetividade de quem está produzindo, tanto a película quanto o texto. Ainda assim, mostra preocupações para com a precisão de filmes mais longínquos, pois eles trazem aproximações ao presente que poderiam desvirtuar o entendimento do passado ao espectador<sup>80</sup>.

Para visibilizar alguns brasileiros estudos proeminentes da área, os trabalhos de Jorge Nóvoa e José D’Assunção Barros – baseados nos trabalhos publicados na revista sobre história e cinema *O Olho da História* – apresentam considerações importantes no debate historiográfico em foco neste escrito. A dualidade da película é bastante frisada pelos autores no que concerne à capacidade que ela possui de manter um *status quo* ou de questionar relações sociais, dependendo da ideologia de quem a realiza<sup>81</sup>. Há destaque também para uma dupla vinculação entre a análise de filmes e a visão histórica que os autores interpretam, e como o cinema tem a aptidão para perceber processos históricos – do passado e também do presente – e, concomitantemente, ser fonte para o estudo de representações abordadas no filme na historiografia<sup>82</sup>. Além disso, é reafirmada a utilização da produção fílmica para três diretrizes de análise: o cinema como agente da história<sup>83</sup>, no sentido de ratificar a interpelação direta ou indireta dos filmes para com o processo histórico e político; o cinema como fonte histórica, sendo a arte também um produto da história<sup>84</sup>; e o cinema como representação histórica, quando trabalhada a relação num viés secundário.

Rafael Quinsani, que emoldura um trabalho consistente em apresentar noções cinematográficas, teorias primárias sobre a relação cinema-história e o debate entre os cânones dessa articulação metodológica, também toma cautelas sobre considerar que o filme produz “uma visão científica da história<sup>85</sup>”. O autor ressalta que a História ainda está sob a égide da racionalidade e de metodologias correntes, mas que ela pode utilizar ferramentas para sua melhor abordagem através da reflexão teórica – tal qual o cinema traz – sobre o

<sup>80</sup> Ibid., p. 241-242.

<sup>81</sup> NÓVOA, Jorge. Apologia da relação cinema-história. In: In: BARROS, José D’Assunção; NÓVOA, Jorge (org.). **Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012, p. 43.

<sup>82</sup> BARROS, José D’Assunção. **Cinema e história: entre expressões e representações**. In: BARROS, José D’Assunção; NÓVOA, Jorge (org.). **Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012, p. 59.

<sup>83</sup> Ibid., p. 63-67.

<sup>84</sup> Ibid., p. 67-69.

<sup>85</sup> QUINSANI, Rafael Hansen. **A revolução em película: uma reflexão sobre a relação cinema-história e a guerra civil espanhola**. São José dos Pinhais: Editora Estronho, 2014, p.62.

objetivo empírico da pesquisa histórica. Acrescenta, ainda, que isso não foge, definitivamente, do compromisso do historiador de analisar o passado de maneira coerente com as evidências existentes. Conforme Quinsani:

Aceitar esta capacidade de invenção do cinema implica em mudar nossa maneira de entender a história, na qual o empírico é só uma maneira de aceitar o passado, o que não requer o rompimento com a noção da verdade e a da prova, essência da história. Implica reconhecer que no período contemporâneo existem inúmeras maneiras de se relacionar com o passado, a ponto de o cinema colidir com a história, tal qual a memória e as tradições orais. Ignorar o filme e o cinema traz como consequência entregar parte da matéria-prima do conhecimento histórico, sua distribuição e produção, a outro coletivo que não apresenta em seu horizonte as mesmas preocupações dos historiadores<sup>86</sup>.

Robert Rosenstone, historiador estadunidense, foi um dos primeiros estudiosos a preestabelecer o filme como fonte histórica sem ponderações. Vai além: segundo o autor, os cineastas são historiadores por necessidade<sup>87</sup>. Os argumentos proferidos ao longo do trabalho trazem diversas comparações do texto escrito com a produção fílmica, ambos quando são voltados para a História. As principais semelhanças destacadas pelo autor são as referências aos acontecimentos do passado e a permeabilidade com o irreal/ficcional<sup>88</sup>, o diretor cinematográfico cria uma narrativa e constrói personagens históricos de acordo com determinados vestígios do passado para fazer compreender os episódios aos que vivem no presente, tal qual o historiador quando escreve a sua obra. Afirma, também, que o filme histórico lança a seus espectadores verdades metafóricas do passado, que não possuem literalidade. Mas o que seria o passado histórico se não um combinado de representações sugestivas, alegóricas e simbólicas de um tempo já vivido, porém não lembrado *ipsis litteris* pela humanidade<sup>89</sup>?

Ter domínio sobre a abordagem relacional entre a cinematografia e a história seria bastante importante para os acréscimos ao conhecimento histórico, já que as mídias audiovisuais, atualmente, são os meios mais eficazes de transmissão daquilo que concebemos como História pública na nossa cultura<sup>90</sup> – sem minimizar, é claro, a importância basilar dos textos que permitem o desenvolvimento da disciplina. Hayden White, embasado em seus

<sup>86</sup> Ibid., p. 53.

<sup>87</sup> ROSENSTONE, op. cit., p. 22.

<sup>88</sup> Ibid., p. 14.

<sup>89</sup> Ibid., p. 54.

<sup>90</sup> Ibid., p. 28.

estudos sobre essa discussão, funda o termo *historiofotia*<sup>91</sup>, que seria uma representação da História e do pensamento contemporâneo em conexão às imagens e obras fílmicas, a qual auxiliaria o aprofundamento da relação cinema-história nos debates historiográficos sobre o tema<sup>92</sup>.

Rosenstone também nos traz em sua análise uma diferenciação de filmes históricos, divididos por ele em três categorias: o drama histórico, o cine-documentário e o filme inovador ou de oposição. Este último, que se enquadraria nas películas discutidas neste trabalho, será discutido e abordado no item a seguir.

## 2.2 O “cinema histórico” e algumas representações

Antes de conhecermos ou ouvirmos falar do gênero cinematográfico histórico ou com um “pano de fundo” histórico, os filmes com essa abordagem eram chamados de “propaganda” – uma vez que estes foram produzidos a partir um viés político, ideológico e estético. Isto, supostamente, contribuiu para que os estudos em relação ao cinema fossem estigmatizados pelos historiadores, pois, além do tratamento ficcional envolvido, teria uma parcialidade que era rotulada negativamente. Com o avanço dos estudos historiográficos, contudo, essas discussões foram desenvolvidas não só para com a relação história-cinema, mas também com a neutralidade e a veracidade hegemônica dos fatos, outrora vinculado à disciplina histórica.

Marc Ferro, em seu escrito elementar, coloca suas primeiras asserções sobre esse tipo de cinema, demonstrando sua complexidade ao afirmar que existem várias maneiras de conceituar um filme como histórico<sup>93</sup>. Em primeiro lugar, através do método da verificação, uma vez que todos os aspectos correspondam aos que se tem escrito sobre as fontes encontradas sobre determinado evento histórico – também chamado pelo autor de “método positivista”. Posteriormente, começou-se a questionar as várias abordagens que um filme pode trazer, colocando em foco além da sua essência, o seu sentido<sup>94</sup>. Seria *O Pianista* (2002), de

<sup>91</sup> SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. **Historiofotia, tropologia e história: além das noções de imagem nos escritos de Hayden White**. In: Revista História. São Paulo: 2014, p. 489-513. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/his/v33n2/0101-9074-his-33-02-00489.pdf>. Acesso em 25 abr. 2014.

<sup>92</sup> A abordagem de Boris Kossoy sobre a alfabetização imagética também nos permite aprimorar a leitura das figuras sob a circunscrição da História. Conforme o autor, existem duas faces na fotografia para serem analisadas: a visível, que se refere ao que está inserido de forma imóvel na imagem, e a invisível, que trata sobre o que não está aparente, o que está inserido na história da temática no espaço-tempo. KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, p. 131-132.

<sup>93</sup> FERRO, op. cit., p.182.

<sup>94</sup> Ibid., p. 183.

Roman Polanski, mais verossímil com a temática do Holocausto do que *A Lista de Schindler* (1993), de Steven Spielberg? Deveríamos levar mais a sério a história dos derradeiros momentos do ditador nazista em *A Queda – As últimas horas de Hitler* (2004), de Oliver Hirschbiegel, ou a narrativa sobre uma criança que vê todos os horrores da guerra em um pequeno país soviético em *Vá e Veja* (1985), de Elem Klimov? As múltiplas facetas da História permitem aos filmes tratar diferentes momentos e personagens dentro de um mesmo evento, concedendo a relevância não para a coerência histórica, mas sim para a inteligibilidade dos acontecimentos.

Apesar de Ferro concordar que a compreensão dos episódios através do cinema “difere de acordo com o grau de sua autonomia e de sua contribuição estética<sup>95</sup>”, ele mesmo pontua que a maioria dos filmes históricos nada mais são do que transcrições em filme do que já se postulou em visões produzidas por segundos ou terceiros<sup>96</sup>, minimizando o trabalho realizado pelos cineastas para montar e criar as representações fílmicas<sup>97</sup>. Ao salientar o método das classificações cinematográficas perante a História, as divide em dois momentos: o tratamento dos discursos sobre a sociedade e dos problemas sócio-históricos<sup>98</sup>. O primeiro analisa a quem o filme discorre, para quem ele fala: se é a favor de um ponto-de-vista dominante (classes altas, Estado, igreja); se é favorável aos dominados (classes subalternas, trabalhadores, operários); se sobrevive através da memória popular ou se é uma película com aspectos independentes de outras análises. O segundo trata-se das questões sociais e qual o tipo de abordagem: a narrativa com o olhar de quem tem o poder (*from above*); de quem está sendo oprimido (*from below*); de quem está analisando de dentro do evento histórico (*from within*); e quem analisa de fora (*from without*). Quando o historiador francês propõe essa conceituação, é claro, ele admite o caráter primário da mesma, dando a entender que um filme pode possuir mais de uma dessas classificações, além de percebermos que as películas analisadas são majoritariamente europeias e antigas, ou seja, não há uma conversação analítica sobre obras mais modernas concomitantes com o desenvolvimento tecnológico e narrativo do cinema.

Os estúdios dos Estados Unidos, tanto os hollywoodianos quanto os independentes, começam a abrir seus olhos para a inserção das visões históricas na indústria cinematográfica devido à procura já estabelecida no mercado durante a Segunda Guerra Mundial. A partir do

<sup>95</sup> Ibid., p. 185.

<sup>96</sup> Ibid., p. 184.

<sup>97</sup> Marc Ferro salva algumas exceções que fogem da representação global da história através apenas de sua análise subordinada de outrem e apontam para contribuições únicas de compreensão do passado e a relação com o presente, como os trabalhos do italiano Luchino Visconti e do soviético Andrei Tarkovski. Ibid., p. 186.

<sup>98</sup> Ibid., p. 186-188.

final da década de 1930, intensificou-se de forma mais progressiva a produção de filmes com moldura histórica, sendo que alguns tiveram reconhecimento em premiações ou alcançaram certa popularidade no mundo da cinefilia, tais como *...E o Vento Levou* (1939), de Victor Fleming, *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles, *Casablanca* (1942), de Michael Curtiz, e *Os Melhores Anos de Nossas Vidas* (1946), de William Wyler. Tais obras são exemplos de narrativas que permeavam gêneros como drama, suspense e romance dentro de acontecimentos históricos, ainda muito recentes, como a própria Segunda Guerra. O cinema europeu, que desde antes de 1939 já abordava os acontecimentos de mais direta colocando a História como protagonista e não como cenário da narrativa, também realiza esse olhar inovador durante a Primeira Grande Guerra, introduzindo em suas filmagens os escombros das cidades europeias devastadas pelas bombas durante o conflito<sup>99</sup>.

É a partir desse embate sobre a utilização da História dentro do Cinema entre europeus e estadunidenses que Robert Rosenstone começa a realizar suas considerações sobre quais são os conceitos que definem os filmes históricos. Acaba por dividi-los em três grandes grupos, mais generalizados, porém de melhor aceção do que as secções de Ferro. O primeiro agrupamento salientado pelo autor norte-americano seria os de filmes de “drama histórico<sup>100</sup>”: os mais rentáveis e os mais populares devido às suas características recorrentes. As emoções impostas ao telespectador pelas imagens e por outras artimanhas audiovisuais fazem com que os sentimentos e as dores do passado sejam vivenciados por quem os assiste no presente, como se a experiência dos indivíduos ou pequenos grupos que protagonizam a película fosse transmitida às pessoas através dos *efeitos de realidade*<sup>101</sup>. O script de um filme dramático-histórico também possui alguns clichês de narrativa, como a visibilidade dos “mocinhos” e dos “bandidos”, com marcas bem delimitadas na narrativa, além de um desfecho de efeito moral, onde o “bem” ou o “aceito” acaba triunfando. Porém, não é porque a produção se encaixa nos padrões hollywoodianos que se retira todo o escopo historiográfico do filme. Casos como *12 anos de Escravidão* (2013), de Steve McQueen, *Selma – Uma Luta pela Igualdade* (2014), de Ava DuVernay e *O Jogo da Imitação* (2014), de Morten Tyldum, tiveram reconhecimento popular e cinematográfico ao referir-se sobre determinados atores de eventos históricos e trazendo o debate sobre a escravidão, a desigualdade racial e a

<sup>99</sup> Essas imagens das ruínas das cidades vieram com força no cinema italiano na década de 1940, encabeçada pelo diretor Roberto Rossellini nos seus filmes *Roma, Cidade Aberta* (1945) e *Paisá* (1946).

<sup>100</sup> ROSENSTONE, op. cit., p. 33-35.

<sup>101</sup> Tais efeitos seriam uma soma de dois fenômenos representativos: a analogia da imagem e a crença do espectador. Essa analogia seria um conjunto de símbolos contidos numa imagem que historicamente passam como convenções por quem as assiste. Assim, o efeito do real traz ao observador um juízo de existência sobre as figuras assistidas, que acabam obtendo não a realidade, mas sim a referência de algo que é real. AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e político de cinema**. Campinas: Papirus, 2003, p. 92.

homossexualidade para dentro da comunidade cinéfila e por parte da sociedade que consome as obras.

A segunda classificação de filmes históricos formulados por Rosenstone é pertencente aos “documentários de compilação<sup>102</sup>”. Para melhor definir o conceito fílmico, José D’Assunção Barros coloca que seria uma espécie de sobreposição de fontes e imagens que tornam por construir um enredo conforme um *metiér* historiográfico de investigação que finda na formulação de hipóteses e deduções, com o decréscimo da estética dos filmes convencionais<sup>103</sup>. Porém, segundo o estadunidense, existem preocupações em como analisar o documentário, uma vez que ele é entremeadado de “falsas exatidões” no que tange a história, devido à sua superestimação. Não que se deva minimizar esse tipo de produção cinematográfica, mas esquece-se que tal modalidade de filmes tem características semelhantes aos dramas analisados anteriormente, tais como a utilização de mecanismos audiovisuais para que o espectador tenha alguma epifania do real. A diferença, aqui, é a utilização massiva de objetos que “comprovem” os enredos documentais, aproximando da realidade as informações transmitidas pelo filme, como fotografias, arquivos de museus, testemunhos, entrevistas e outras fontes históricas com o objetivo de conceder ao público a sensação de receber a história pela via direta, sem qualquer mediação. Assim, tais filmes são bastante comparados com os próprios textos históricos, não somente pela ideia de maior afinidade com a verdade, mas também pela seleção de informações, pela confiabilidade nas fontes averiguadas e pela linearidade da narrativa – com início, desenvolvimento e término – com o intuito de criar um sentido mais amplo para o passado histórico. Este gênero se tornou mais preponderante em canais de televisão que visam difundir “conteúdos históricos”, mesmo que películas interessantes sobre momentos da História tenham atingido o público cinéfilo, tais como *Eu Não Sou Seu Negro* (2016), de Raoul Peck, que menciona a trajetória da luta do movimento negro estadunidense através dos depoimentos do escritor James Baldwin, e também, *Nostalgia da Luz* (2010), de Patricio Guzman, que associa a astronomia e história num relato comovente e impressionante sobre os desaparecidos da ditadura chilena.

O último conjunto de filmes mencionado por Rosenstone seriam os inovadores, ou as “películas de oposição<sup>104</sup>” – oposição, no caso, ao padrão Hollywood de produção cinematográfica. Trata-se de combinações de teorias, interpelações e ideologias a fim de trazer um impacto ao pensamento histórico, buscando um novo vocabulário para interpretar o

<sup>102</sup> ROSENSTONE, op. cit., p. 35-36.

<sup>103</sup> BARROS, op. cit., p. 58.

<sup>104</sup> ROSENSTONE, op. cit., p. 81-109.



passado. Para alcançar estes objetivos, um dos principais aspectos seria mostrar a complexidade histórica, as múltiplas facetas de determinado acontecimento ou trajetória pessoal, sacrificando os artifícios agradáveis do cinema em prol das interrogações que atravessam a História. Rosenstone afirma que:

Os melhores filmes desse tipo propõem novas estratégias para lidar com os vestígios do passado, estratégias essas que apontam para novas formas de pensamento histórico, formas que não precisam ficar limitadas à tela, mas que podem, com as alterações necessárias exigidas pela mídia, ser levadas de volta à página impressa<sup>105</sup>.

Esses filmes seriam, portanto, uma forma representativa dos cineastas combaterem o capitalismo e o individualismo, trazendo à tela a história das massas, a versão das minorias sobre os eventos – ou até mesmo sobre ficções verossímeis – ou as denúncias de violência das ditaduras e dos governos de repressão. Foi dessa forma que o público começou a se informar sobre essas novas visões do passado, que quebram com os paradigmas hegemônicos das classes privilegiadas. Por mais que a tradição do fazer História seja escrita, há de se admitir a importância do cinema sobre a transmissão de boa parte que aprendemos em relação ao passado. Nomes de diretores como Ken Loach, Pablo Larraín, Sérgio Bianchi, e Emir Kusturica<sup>106</sup> são exemplos ainda vivos e atuantes de realizadores desse tipo de cinema histórico atualmente, que conseguem misturar axiomas sociais, eventos históricos e ficções narrativas em suas produções, adquirindo certo reconhecimento em grupos de cinefilia e complexificando ainda mais as versões conhecidas do passado.

Como o foco deste trabalho é analisar filmes sobre o pré-golpe militar uruguaio e o pós-golpe militar chileno, procurou-se trabalhar com as obras que foram realizadas e finalizadas no decorrer dos respectivos regimes que abordam sobre os mesmos, principalmente os que foram executados na entre as décadas de 1970 e 1980, com os obstáculos da censura e da perseguição política. No Uruguai<sup>107</sup>, havia um pequeno desenvolvimento cinematográfico através do crescente consumo do cinema, mas que acabou sendo completamente desmantelado durante a ditadura iniciada em 1973. As películas produzidas eram muito poucas, sendo realizados apenas quatro filmes até 1985, os quais são

<sup>105</sup> Ibid., p. 36-37.

<sup>106</sup> Como arquétipos do cinema de oposição, poderíamos citar *Ventos da Liberdade* (2006), de Ken Loach; *No* (2012) e *Jackie* (2016), de Pablo Larraín; *Quanto Vale ou é Por Quilo?* (2005), de Sérgio Bianchi; e *Underground – Mentiras de Guerra* (1995), de Emir Kusturica.

<sup>107</sup> CINEMATECA URUGUAYA. **La historia no oficial del cine uruguayo (1898-2002)**. Disponível em: <http://www.cinemateca.org.uy/PDF/La%20historia%20no%20oficial%20del%20cine%20uruguayo.pdf>. Acesso em 01 mai. 2018.

de difícil acesso. No Chile<sup>108</sup>, por sua vez, o cinema estava se estabelecendo como força cultural no país, encabeçado por notáveis diretores como Miguel Littin e Raul Ruiz. As indústrias cinematográficas foram fechadas e seus realizadores tiveram que buscar asilo em outros países para que pudessem trabalhar em novas produções. Foi assim que filmes como *Chove em Santiago* (1975), de Helvio Soto – co-produção franco-búlgara que narra de forma dramática e de denúncia, o atentado do dia 11 de setembro ao palácio La Moneda – e a trilogia documental *A Batalha do Chile*<sup>109</sup> (1975, 1976 e 1979), de Patricio Guzmán conseguiram ser divulgados e obtiveram certo alcance comercial no exterior, uma vez que no Chile foram proibidos para difusão pelo regime de Pinochet.

Tais produções chilenas tiveram grande importância para denunciar a violência e a brutal repressão da ditadura militar no país. Entretanto, foi com a ajuda de um diretor europeu que o autoritarismo provocado pelos regimes de exceção, tanto no Uruguai como no Chile, começou a ser explicitado por meio da sétima arte.

### 2.3 Costa Gavras: cineasta e historiador

Traçar paralelos entre o cineasta e o historiador é uma discussão abastada de polêmicas. Enquanto o intelectual escrevente não quer abdicar da sua zona de conforto que é o envolvimento com a verdade histórica, o diretor de cinema também nega a responsabilidade de participar do discurso científico sobre a realização da História. Essa mutualidade do não envolvimento evidencia um respeito ao entendimento das funções específicas do historiador e do diretor fílmico. Mas quando esse realizador consegue abordar questões históricas dentro de um filme, é imprescindível a análise sobre a produção cinematográfica, sobre a sua intenção principal e sobre o próprio criador da película. E quando este criador tem como um padrão em sua filmografia a representação de eventos históricos significativos dentro da concepção contemporânea da humanidade, fica mais interessante abordar a obra através de um olhar da história direcionado ao cinema.

Rosenstone, ao argumentar sobre esse ponto, reforça o interesse individual dos cineastas e traça paralelos com a escrita histórica ao afirmar que:

<sup>108</sup> CINECHILE. **Cronologia del cine chileno**. Disponível em: <http://www.cinechile.cl/cronologia.php>. Acesso em 01 mai. 2018.

<sup>109</sup> Dividido em três partes – *A insurreição da burguesia* (1975), *O golpe de Estado* (1976) e *O Poder Popular* (1979) – durante os momentos pré e pós-golpe militar, Patricio Guzman terminou a montagem das películas no Insituto de Artes da Indústria Cinematográfica de Cuba, onde estava exilado neste período. Cinechile: Enciclopedia del cine chileno. CINECHILE. **Patricio Guzmán**. Disponível em: <http://www.cinechile.cl/persona-3272>. Acesso dia 01 mai. 2018.

O que esses diretores têm em comum é uma espécie de interesse pessoal pela história. Todos parecem obcecados e oprimidos pelo passado. Todos continuam voltando a tratar do assunto fazendo filmes históricos, não como uma fonte simples de escapismo ou de entretenimento, mas como uma maneira de entender como as questões e os problemas levantados continuam vivos para nós do presente. Em seus filmes dramáticos, esses diretores fazem o mesmo tipo de perguntas sobre o passado que os historiadores – não apenas o que aconteceu ou o porque aquilo aconteceu, mas qual é o significado para nós, hoje, daqueles eventos<sup>110</sup>.

Apesar de citar vários exemplos de diretores engajados com o discurso histórico, principalmente aqueles afastados do circuito hollywoodiano, o autor tem como principal ilustração da atuação historiográfica do diretor cinematográfico a obra de Oliver Stone, responsável pelas direções dos filmes *Platoon* (1986), *Nascido em 4 de Julho* (1989) e *JFK – A Pergunta que não Quer Calar* (1991). Segundo Rosenstone, o cineasta trabalha recorrentemente com a problematização do “*American Way of Life*” e questiona a atuação tendenciosa do governo *yankee* em prol da guerra e, muitas vezes, a própria figura do presidente estadunidense – como já foram retratados John Kennedy e Richard Nixon – o que faz de Stone “alguém que dedica sua carreira a criar um significado a partir do passado<sup>111</sup>”, além de possuir o mérito de realizar películas que contém um olhar histórico diferenciado e provocador dentro do maior produtor de entretenimento do mundo. Poderíamos colocar esses e outros tantos êxitos inseridos na indústria cinematográfica em outro cineasta que procurou retratar de maneira abrangente em sua filmografia variados eventos históricos através de uma visão opositora e historiográfica na direção de suas películas. Seu nome é Konstatinos Gavras, mundialmente conhecido como Costa-Gavras.

Nascido em Loutra-Iraias, cidade localizada na Grécia, em 1933<sup>112</sup>, o cineasta, filho de um membro do partido comunista grego – que já tinha sido preso – estudou em Atenas, com planos de fazer carreira cinematográfica já nos Estados Unidos. Fez graduações em literatura e em cinema na França, após a guerra civil entre pró-soviéticos e monárquicos simpatizantes do nazismo que estava acontecendo em sua pátria entre 1946 e 1949. Sua carreira começou na assistência de consagrados diretores franceses como René Clement, Jacques Demy e Marcel Ophüls, que exploravam bastante o gênero policial e por vezes aproximavam-se do histórico, no período que estourou o movimento cinematográfico *Nouvelle Vague*<sup>113</sup>, até que dirigiu seu

<sup>110</sup> ROSENSTONE, op. cit., p. 173-174.

<sup>111</sup> Ibid., p. 174.

<sup>112</sup> ONLINE FILM HOME. **Constantin Costa-Gavras**. Disponível em: [http://www.onlinefilmhome.dk/directors\\_list.asp?dirid=2024](http://www.onlinefilmhome.dk/directors_list.asp?dirid=2024). Acesso em 05 mai. 2018.

<sup>113</sup> Movimento de contestação do cinema francês entre os anos de 1958 até metade da década de 1960. O objetivo do grupo era dar algum significado à arte realizada no cinema – que não fosse apenas a arte pela arte –,

primeiro longa-metragem em 1965, um filme de suspense simples e clichê chamado *Crime no Carro Dormitório*. Não demorou muito para que o reconhecimento internacional chegasse ao diretor. O seu terceiro filme, de produção franco-argelina, *Z* (1969), adaptado do romance homônimo de Vassilis Vassilikos, traz a centralidade do evento histórico para o cinema ao abordar as perseguições sobre as organizações de esquerda na Grécia, que culminou no assassinato de um deputado de oposição e, logo após, em um golpe militar de Estado no ano de 1963. O primeiro filme-denúncia de Gavras recebeu indicações e premiações nos principais festivais de cinema, como Cannes e o Oscar<sup>114</sup>.

Logo após, realizou mais duas películas político-históricas, *A Confissão* (1970) e *Estado de Sítio* (1972). O primeiro relata de maneira crítica a perseguição e os métodos interrogatórios conduzidos pelos stalinistas para com os próprios filiados do Partido Comunista na Tchecoslováquia, nos momentos anteriores ao início da Primavera de Praga em 1968. O segundo filme mencionado, foco do terceiro capítulo deste escrito, teria nascido de uma pesquisa formulada pelo próprio diretor sobre o embaixador americano na Grécia, John Peurifoy, que auxiliou os grupos de extrema direita e os militares a realizarem os golpes de 1954 na Guatemala e de 1963 na Grécia<sup>115</sup>. No decorrer do processo de pesquisa, acabou deparando-se com as fontes documentais referentes a Dan Mitrione<sup>116</sup> que expunham sua atuação no Uruguai, seu sequestro e sua posterior execução em 1970. Interessou-se pelo assunto e procurou o escritor e roteirista italiano Franco Solinas, conhecido pelo seu trabalho nos filmes históricos de Gillo Pontecorvo, *A Batalha de Argel* (1966) e *Queimada* (1969), para trabalhar o *script* da película. Como havia divergências com as produtoras francesas sobre a realização do filme, que estavam receosas com o que poderia acontecer em relação às explícitas críticas sobre os Estados Unidos, Gavras buscou localidades fora da Europa para efetuar as filmagens. Foi aí que começou as primeiras aproximações do cineasta com o Chile. Conforme entrevista, o diretor frisa como decidiu gravar no país sul-americano:

---

que bebesse na fonte estadunidense cinematográfica de entretenimento, que estava adquirindo bastante popularidade ao redor do mundo. Jean Luc-Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Alain Resnais e Agnes Varda eram alguns dos principais nomes dessa nova onda cinematográfica.

<sup>114</sup> Recebeu o prêmio do júri no Festival de Cannes e cinco indicações no Oscar, levando a estatueta de Melhor Filme Estrangeiro e Melhor Edição. Foi a primeira vez que um longa-metragem não-americano concorreu também como Melhor Filme e foi também a primeira vez que uma película com produção africana (Argélia) conquistou a premiação estadunidense. INTERNET MOVIE DATA BASE. **Z Awards**. Disponível em: [https://www.imdb.com/title/tt0065234/awards?ref\\_=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt0065234/awards?ref_=tt_awd). Acesso 06 mai. 2018.

<sup>115</sup> ORICCHIO, Luiz Zanin. **Em Recife, Costa Gavras revela inspiração para Estado de Sítio**. O Estado de São Paulo, São Paulo, 28 abr. 2009. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema.em-recife-costa-gavras-revela-inspiracao-para-estado-de-sitio,362028>. Acesso em 06 mai. 2018.

<sup>116</sup> Mencionado no primeiro capítulo deste trabalho.

Um dia telefonaram-me do Chile. Era Helvio Soto, que me dizia que havia no Chile uma grande polémica em torno do filme *A Confissão* (*L'Aveu*). A direita dizia que o filme devia ser proibido. Decidi ir ao Chile e Augusto Olivares levou-me a ver o presidente Salvador Allende, que me disse que «nunca proibiremos um filme no Chile e portanto não há problemas, que se exhiba». Mas caminhando pelas ruas de Santiago vi uns folhetos que caíam de um edifício e diziam: «Proibir *A Confissão*»... Foi tão surpreendente que pensei que sabiam que era eu que passava e que por isso me haviam atirado estas folhas. Mas não, simplesmente havia uma grande campanha, de diferentes sectores, contra o filme. Augusto Olivares convidou-me para falar num programa de televisão e pude contar a história de *A Confissão*. Voltei a encontrar-me com Allende e conversámos bastante. Ele reiterou-me que se podia projectar *A Confissão* e que eu tinha liberdade para fazer o que quisesse. Como eu estava a trabalhar no filme *Estado de Sítio*, decidi filmá-lo no Chile. Foi assim que conheci Allende<sup>117</sup>.

Dessa forma, com a decisão de rodar no Chile, as filmagens foram iniciadas, porém não sem certo temor do cineasta perante as manifestações contrárias nos momentos iniciais da produção:

Regressámos ao Chile para filmar *Estado de Sítio*. Começámos a rodagem mas, ao terceiro dia, os actores comunistas não vieram. Paralelamente, na rua, grupos de direitistas gritavam-me «*comunista, desaparece do Chile*». Pensei em ir gravar para outro país, mas Augusto Olivares disse-me para esperar e, enquanto isso, ir filmar para Viña del Mar. Fomos, com Yves Montand e os demais actores, e continuámos a filmar em Viña. Uma noite, Allende convidou-nos para jantar e recebeu-nos com vários ministros, entre eles Jacques Chonchol e dois comunistas. Ao chegar, apresentou-nos e disse-me: «*Li o guião, é um filme que deve ser feito no Chile e como é evidente não pode haver problema nenhum. Faça o que quer fazer, tem todo o meu apoio*». Efectivamente, não tive mais problemas e continuamos a filmar.<sup>118</sup>

Finalizadas as filmagens em 1972, o filme estreou nas cinemas no ano posterior, produzido em conjunto por França, Itália e Alemanha Ocidental, o filme venceu importantes premiações no círculo cinematográfico mundial<sup>119</sup>. Nove meses depois da *avant première*, ocorreu o golpe militar no Chile em 1973, com a consequência da morte de Salvador Allende, que nunca chegou a assistir o longa-metragem. Pinochet proibiu a veiculação do filme no país logo após o atentado do dia 11 de setembro.

Passado algum tempo, fez mais um filme de denúncia, chamado *Sessão Especial de Justiça* (1975), que mostra como foi montada uma comissão judiciária em Vichy na França, a mando dos oficiais nazistas, para que fossem julgados e condenados à pena de morte, de maneira bizarra, alguns presos que tinham supostas ligações com os soviéticos, como represália após o assassinato de um oficial alemão por um grupo de estudantes comunistas

<sup>117</sup> LE MONDE DIPLOMATIQUE. **Costa-Gavras: recordações do Chile**. 11 set. 2013. Disponível em: <https://pt.mondediplo.com/spip.php?article945>. Acesso em 06 mai. 2018.

<sup>118</sup> Ibid.

<sup>119</sup> Ganhou os prêmios de Melhor Filme Estrangeiro do Globo de Ouro em 1972 e melhor filme no Prêmio Louis Delluc em 1974. INTERNET MOVIE DATABASE. **Etat de Siège Awards**.. Disponível em: [https://www.imdb.com/title/tt0070959/awards?ref\\_=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt0070959/awards?ref_=tt_awd). Acesso em 06 mai. 2018,

totalmente inexperientes. Em 1982, devido ao seu reconhecimento como diretor de filmes políticos, aceitou a proposta da Universal Studios e rodou o seu primeiro filme hollywoodiano, *Desaparecido – Um Grande Mistério*. Adaptado de um livro do escritor Thomas Hauser, *The Execution of Charles Horman: An American Sacrifice*, de 1978, o longa-metragem narra a história da procura da família pelo jornalista estadunidense Charles Horman, que estava no Chile e foi desaparecido pelas forças armadas chilenas, com o apoio e a omissão das agências “diplomáticas” dos Estados Unidos no país. Essa denúncia fílmica trouxe visibilidade mundial ao caso e provocou o corte de algumas cenas em sua exibição no Brasil, por exemplo. Apesar disso, foi novamente premiado no Oscar de 1983, levando o troféu de melhor Roteiro Adaptado, e também no Bafta, festival inglês, com Melhor Edição e Melhor Roteiro<sup>120</sup>. Em 1986, um dos personagens verídicos retratados nas filmagens, o embaixador estadunidense no Chile na época do golpe, Nathaniel Davis, processou o diretor e a distribuidora por calúnia e difamação, obtendo a retirada dos exemplares do filme e do livro de todos os pontos de circulação para venda por vinte anos nos Estados Unidos, até a decisão do julgamento que optou por dar perda de causa à Davis, em 2006<sup>121</sup>.

Após *Desaparecido*, Costa-Gavras realizou mais de uma dezena de filmes que tem como embasamento processos históricos mundiais, seja através de fatos como a omissão da Igreja Católica durante o período que abarcou o nazi-fascismo na Europa em *Amém* (2002) ou sobre o caso da advogada de origem judia que se dispôs a defender judicialmente um palestino que foi preso pela polícia nas localidades palestinas invadidas por Israel, em *Hanna K* (1983). Seus filmes mais recentes têm direcionamentos mais baseados em ficções permeadas por questões sócio-econômicas do que eventos históricos, como *O Corte* (2005) e *O Capital* (2012), mas que ainda tratam sobre as consequências trágicas da história do sistema capitalista na contemporaneidade, como a falta de humanidade e a ganância desenfreada de quem quer obter mais lucro.

A sua obra filmográfica também adquiriu reconhecimento dos historiadores que pretenderam analisá-la. Jorge Nóvoa<sup>122</sup> vai mais além e ressalta os filmes de Gavras prezam, acima de tudo, pela busca da “verdade histórica” e de uma humanidade que se ausentou nos períodos de regimes autoritários e também no contexto atual, em prol do dinheiro. Ademais,

<sup>120</sup> INTERNET MOVIE DATABASE, **Missing Awards**. Disponível em: [https://www.imdb.com/title/tt0084335/awards?ref\\_=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt0084335/awards?ref_=tt_awd). Acesso em 06 mai. 2018.

<sup>121</sup> FÜLLGRAF, Frederico. **Justiça do Chile condena assassinos de Charles Horman, herói do filme “Missing”**. Jornal GGN, 07 jan. 2015. Disponível em: <https://jornalgggn.com.br/blog/frederico-fuellgraf/justica-do-chile-condena-assassinos-de-charles-horman-heroi-do-filme-%E2%80%9Cmissing%E2%80%9D>. Acesso em 06 mai. 2018.

<sup>122</sup> NÓVOA, op. cit., 2004, p. 22-26.

frisa que é muito difícil escapar dos métodos cinematográficos que almejam determinado público como o artifício do maniqueísmo e rechaça a definição de “cinema panfletário” de sua filmografia, pois esta reforça muito mais em suas produções uma tomada de consciência crítica do que um aspecto político.

Jean-Claude Bernadet<sup>123</sup> discorre sobre a técnica do cineasta de colocar na linguagem do sistema comercial – o cinema – um assunto rejeitado pelo próprio sistema comercial – o capitalismo –, além de problematizar se o filme se pretende político ou se ele apenas enquadra-se no chavão do espetáculo artístico, a partir dos maniqueísmos e das artimanhas de prender a atenção do espectador através da narrativa histórica.

Existem padrões em vários filmes de Gavras, mas não em toda a sua obra cinematográfica. Por isso, no capítulo-tomada a seguir, será realizada a análise de dois filmes que ressaltam um período em comum: as ditaduras no Cone-Sul. *Estado de Sítio* e *Desaparecido – Um Grande Mistério* possuem vários paralelos em sua narrativa, mas junto a isso, as diferenciações entre elas – além das que já são explícitas no espaço e no contexto – são averiguações importantes para formular de maneira empírica o porquê de considerarmos essas duas películas fundamentais acréscimos para o conhecimento histórico e, quiçá, uma nova maneira de construir a História.

<sup>123</sup> BERNADET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980, p. 86-87.

### SEQUÊNCIA 3: Ação!

*Uma obra "histórica" participa do movimento através do qual uma sociedade modificou sua relação com a natureza, transformando o natural utilitário (por exemplo, a floresta em exploração), ou em estético (por exemplo, a montanha em paisagem), ou fazendo uma instituição social passar de um estatuto para outro (por exemplo, a igreja convertida em museu)<sup>124</sup>.*

Como na seção anterior, tentou-se argumentar como podemos considerar o cineasta como um historiador, agora o esforço será empregado para por em prática os métodos historiográficos dentro da narrativa fílmica. Por isso, será abordado o tratamento do intelectual francês Michel de Certeau sobre a operação historiográfica para traçar os principais aspectos da construção da disciplina. Além disso, suas considerações servem para a possibilidade de traçar os paralelos em relação ao fazer uma história cinematográfica.

Também serão colocados em pauta os principais fatores de análises de filmes, conforme a obra de Francesco Casetti e Federico Di Chio, “*Como analisar un film*” (1991), para destacar o que pode ser destacado e interpretado nesta metodologia analítica de uma narrativa, através de critérios de seleção de momentos marcantes e de subjetividade. Por fim, a aplicação desta técnica nos filmes *Estado de Sítio* e *Desaparecido – Um grande mistério*, de Costa Gavras, que abordam momentos diferentes da repressão na América Latina.

#### 3.1 A operação histórica do filme e a metodologia de análise

Logicamente, os processos de construção do texto histórico e da narrativa cinematográfica divergem em muitos aspectos. Mas, ao contrário do que afirmam categoricamente alguns historiadores, ambos possuem entre si diversas semelhanças que compactuam com o “fazer história”, que chamaremos aqui de “operação historiográfica<sup>125</sup>”, conceito formulado por Michel de Certeau para dar maior amplitude ao estudo da escrita da História. Para o francês, a historiografia consiste na combinação de relações entre o lugar social, as práticas através da disciplina e a escrita. Seria algo muito diferente da construção da narrativa de um filme histórico?

O “lugar”, que seria uma combinação entre o meio que produz e a atmosfera – social política, econômica e cultural – em que se vive, é o principal fator de imposição à subjetividade de quem realiza o trabalho histórico. Ou seja, a História é feita com o olhar de

<sup>124</sup> CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982, p. 78-79.

<sup>125</sup> Ibid., p. 56-108, et. al.



quem a faz, sob a influência da conjuntura vigente na sociedade. O texto histórico está colocado em um conjunto de práticas que trazem resultados particulares de determinada pesquisa, e estas se entrelaçam em uma rede de dependência mútua que tem como fim a formação da História<sup>126</sup>. Foi dessa forma que os historiadores perceberam como inserir a interpretação das suas fontes dentro de um postulado através de uma disciplina. Acima de tudo, os intelectuais transformaram a natureza, a matéria prima, em ambiente, em cultura<sup>127</sup>. Tais práticas e, conseqüentemente, seus efeitos submetem-se àquilo que a estrutura abrangente da contemporaneidade dispõe para problematizações e preenchimento de lacunas, assim, a disciplina histórica seria o produto de um lugar. Como o filme é considerado um sujeito da História<sup>128</sup>, nada mais justo frisar que o cinema é também resultado de um lugar social. Logicamente, que o filme teve uma mudança de perspectiva desde sua criação na medida em que foi se desenvolvendo. Se inicialmente, ele tinha uma intenção puramente artística, mas industrial, nos países de origem da invenção, como França e Estados Unidos, hoje em dia a cinematografia nestes lugares é voltada majoritariamente para o consumo – ou seja, o cinema se tornou o produto de um “lugar” capitalista.

A mudança de perspectiva da historiografia foi uma das principais responsáveis pela possibilidade de ratificar o cinema como História. O estudo do objeto, do fenômeno concreto, do vestígio do passado dá lugar ao olhar sobre o sujeito, o desvio do modelo, a formalização dos limites de definição que nos trazem até a complexificação do passado ao invés de sua totalização. A operação historiográfica tem como objetivo empreender a realidade e não mais a obtenção da mesma<sup>129</sup> e são seus espaços vazios e ausências que movem a pesquisa e a própria História, desde que estes sejam significativos e que estejam dentro da fronteira do que se considera pensável. É o que o “filme histórico inovador” se propõe a colocar na tela, ao questionar o conhecimento engendrado sobre algum tema e ao realçar outros desvios de modelos consolidados, de maneira envolvente e que capte a atenção de quem assiste.

Sobre o último fator da construção histórica, a escrita, percebe-se o paralelismo entre a realização de um filme e a produção textual. As imposições da redação em relação à análise trazem várias problemáticas sobre a pureza da pesquisa, conforme o autor francês. A formalização de uma conclusão, a sequência cronológica dos dados e a exigência do preenchimento de lacunas através da presença obrigatória de algum sentido ocasionam a

<sup>126</sup> Ibid., p; 71.

<sup>127</sup> Ibid., p. 78.

<sup>128</sup> BARROS, op. cit., p. 62.

<sup>129</sup> CERTEAU, op. cit., p. 87.

efetivação da ficção, da incógnita e da explicitação do visível que encobre o não-visível<sup>130</sup>. A empiria então seria totalmente subordinada pelo discurso que, como prática social, normatiza o leitor e o obriga a absorver lições. O cinema também cumpre esse papel, pois sua narrativa possui uma relação de interdependência com a imagem, pois é a partir da sucessão delas que se arquiteta a compreensão e a interpretação de um filme, tal qual a epistemologia, que seria subserviente do escrito.

Alguns paradigmas foram quebrados com o desenvolvimento da historiografia, devido a possibilidade de manipular o tempo histórico que está sendo pontuado, condensando-o ou estendendo-o, da maneira que for cabível. Certeau frisa, a partir disto, que:

Os resultados da pesquisa se expõem de acordo com uma ordem cronológica. Certamente, a constituição de séries, o isolamento de "conjunturas" globais, tanto quanto as técnicas do romance ou do cinema, tornaram flexível a rigidez desta ordem, permitiram a instauração de quadros sincrônicos e renovaram os meios tradicionais de fazer interagir momentos diferentes. Não é menos verdade que toda historiografia coloca um tempo das coisas como um contraponto e a condição de um tempo discursivo (o discurso "avança" mais ou menos rápido, conforme ele se retarde ou se precipite). Mediando este tempo referencial ele pode condensar ou estender seu próprio tempo, produzir efeitos de sentido, redistribuir e codificar a uniformidade do tempo que corre<sup>131</sup>.

Esta movimentação do tempo discursivo permite que as contradições sejam compatíveis com o desenrolar dos acontecimentos<sup>132</sup> e que o recorte temporal em períodos possa isolar os fatos para que estes possam ser explicados pela narrativa, a fim de trazer maior inteligibilidade à produção. Tal método discursivo é muito utilizado em filmes e a historiografia conseguiu se apropriar dessa forma de mexer com o tempo para que a fórmula do texto histórico seja operada: a semantização da abordagem, mais a seleção dos fatos e a inteligibilidade formariam a normatividade do "fazer história".

Em relação ao conceito de narrativa de um filme, alguns autores o definem como "o enunciado narrativo que assegura a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos<sup>133</sup>". Ou seja, é o fio que conecta todos os elementos consideráveis em uma película que forma através da sucessão de imagens um determinado sentido. Ela possui algumas características como: possui sequência fechada (início, meio e fim), conta uma história baseada no tempo imaginário da narrativa, é uma intermediação da realidade que se

<sup>130</sup> Ibid., p. 93-94.

<sup>131</sup> Ibid., p.95.

<sup>132</sup> Michel de Certeau sugere a diferenciação entre o acontecimento e o fato. Enquanto o primeiro seria um recorte preciso - o ponto de partida para a pesquisa e o ponto cego para a compreensão - que visa a organização inteligível da escrita, o segundo tem a função de preenchimento do acontecimento, com a concepção de elementos significativos, para semantizar o discurso. Ibid., p. 103.

<sup>133</sup> AUMONT; MARIE, op. cit., p. 209.

apropriada do irreal e tem como unidade o acontecimento<sup>134</sup>. Pode-se considerar também que a narração cinematográfica “é, de fato, uma concatenação de situações, em que tem lugar os acontecimentos e em que operam personagens situados em ambientes específicos<sup>135</sup>”.

A partir da definição deste postulado cognitivo, delimitam-se os focos de análise de uma narrativa fílmica: os personagens, os acontecimentos e as situações. Por isso, conforme a metodologia de Francesco Casetti e de Federico Di Chio, ocorre uma divisão da abordagem em três categorias.

A primeira realça os “existentes” de um filme, que se refere a tudo que está inserido na história da película, os personagens e os ambientes. O conjunto dos aspectos que povoam a trama e a situa em algum espaço-tempo é chamado de ambiente, o “pano de fundo” do filme. Os personagens, os sujeitos que possuem alguma atividade na narrativa, têm três tipos de análise: à *pessoa*, sobre o perfil psicológico e ativo do indivíduo, ao *rol/tipo*, sobre qual a posição daquele perante a trama e à *atuação*, sobre como esta figura irá contribuir para o desenvolvimento da narrativa<sup>136</sup>.

A segunda é baseada na generalização dos acontecimentos, em como são definidas as atitudes e atividades individuais e coletivas que movimentam o enredo. Elas são subdivididas nos seguintes quesitos: *ação como comportamento*, em relação à manifestação de alguém em resposta à determinada situação – explicação pelo fenômeno; *ação como função*, que possui como objetivo desencadear outro direcionamento no acontecimento – explicado pela formalidade; e a *ação como ato*, pura e simplesmente realizada pela estrutura de relação entre os personagens – marcado pela abstração<sup>137</sup>.

A última categoria seria a das transformações, que demarcam a mobilidade da narrativa e colocam uma nova perspectiva ao centro do enredo. Elas podem ser classificadas como: uma *troca* de sentido que pode envolver o personagem ou ação; um *processo*, que passaria por uma sequência de situações para que mudem a dimensão da ação; e uma *variação*

<sup>134</sup> Ibid.

<sup>135</sup> “(...)es, de hecho, una concatenación de situaciones, en la que tienen lugar acontecimientos y en la que operan personajes situados en ambientes específicos” (Tradução do autor). CASETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. **Cómo analizar un film**. Barcelona: Paidós, 1991, p. 172.

<sup>136</sup> Ibid., p. 171-188.

<sup>137</sup> Ibid., p. 188-198.

*estrutural*<sup>138</sup>, que seriam operações lógicas que formatam as mudanças no final do relato cinematográfico<sup>139</sup>.

Outra abordagem tratada ao avaliar os enredos são os *regimes de narração*, que determinam as potências argumentativas do desenrolar dos acontecimentos perante os elementos do filme. Estes regimes podem ser fortes, com situações bem delimitadas entre si e com o tempo bem delimitado em relação à sucessão dos fatos; fracas, onde o caráter da narrativa é enigmático e não possui clareza sobre os seus objetivos; ou inexistentes, quando a história é cheia de lacunas, além de não possuir equilíbrio e dinâmica no desenvolvimento do enredo, chamado também de antinarrativa<sup>140</sup>.

É importante ressaltar que a trama pode apresentar um forte dinamismo no que tange os aspectos do filme, com a possibilidade de conter vários tipos que estão inseridos nas categorias citadas anteriormente com o intuito de completar as incógnitas impostas no início da narrativa. Apesar desses métodos de análise não possuírem nenhuma vinculação direta com a historiografia, eles serão utilizados para a construção do exame da película histórica a fim de mostrar quais são os artifícios utilizados pelo filme para demonstrar a representação do momento histórico e de como a ficção trabalha para solidificar o discurso cinematográfico, colocando como artifício argumentativo de depreciação e choque, as atrocidades acometidas pelos regimes de terrorismo de estado no Uruguai e no Chile.

### **3.2 Estado de Sítio**

A introdução de *Estado de Sítio* mostra o ambiente caótico que perpassou o período do governo de Pacheco Areco, mais precisamente em agosto de 1970. Policiais e membros das forças armadas em toda a parte, ocupando as ruas e dispostos nos tetos das casas em Montevideu, fazendo vistoria em cada veículo que passasse nas estradas e praticando revistas agressivas às pessoas, como se todos fossem suspeitos. Há um serviço de inteligência controlando as buscas e ordenando medidas drásticas de investigação. Eis que a polícia encontra um carro Cadillac, cor de prata, e dentro dele havia um cadáver vestindo um terno e

<sup>138</sup> Estas variações podem ser definidas por cinco tipos: saturação (conclusão de fácil dedução de aqodo com a situação inicial), inversão (conclusão que termina de modo inverso ao início), substituição (conclusão que termina de forma não relacionada com o princípio), suspensão (conclusão que se encerra em aberto, sem solução para o problema ou situação primeira) e estancamento (não variação do relato do início ao fim da narrativa). *Ibid.*, p. 205-206.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 198-206.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 210-217.

com o cabelo visivelmente tingido, e identificado como Philip Michael Santore<sup>141</sup> (interpretado por Yves Montand), estadunidense de 50 anos. Na autópsia, diagnosticaram a presença de dois projéteis em seu corpo, um deles estava em um processo de cicatrização. A câmara de deputados uruguaia aprova, por unanimidade dos presentes já que o lado esquerdo do parlamento estava completamente vazio, um projeto de lei que determina luto nacional ao “funcionário da USAID e cidadão dos Estados Unidos<sup>142</sup>”. Na missa de falecimento, a imprensa destaca a presença de militares de alta patente, diplomatas, familiares, e a ausência de setores universitários e de algumas patentes eclesiásticas. Abruptamente, ocorre um *flashback* com a esposa do norte-americano, onde ela está numa palestra cuja intenção era apaziguar a preocupação de mulheres de viver em ambientes conflituosos e fazer com que apoiassem seus maridos nas suas missões internacionais.

Por que essas autoridades não compareceram no velório? Qual a importância de Santore para o Uruguai e por que ele morreu? Por que o país está totalmente sitiado? Essas são as incongruências e as deficiências que serão enfatizadas pelo diretor ao longo do filme, principalmente para explicar o envolvimento das autoridades que participaram do evento fúnebre de Santore/Mitrione.

Percebe-se, em sequência, que o estadunidense, vivo, está sendo observado por algumas pessoas e logo após acontece uma sucessão de expropriações de automóveis feitas por homens e mulheres, em sua maioria, jovens. Algumas pessoas que tinham perdido temporariamente seus carros sabiam quem estava executando essa tarefa. Eram os Tupamaros. Os carros eram constantemente trocados de condutor. Havia por trás dessa ação uma estratégia que tinha um objetivo que não deveria ser percebido pela polícia, até que em outro quadro, reconhece-se Santore, em sua residência, que se despede de seus filhos e de sua esposa, logo antes de entrar num carro com motorista particular. Quando saiu de sua casa, vários veículos o interceptaram e impossibilitaram a sua fuga. É retirado de seu automóvel e colocado em outro guiado pelos revolucionários. Um tiro é disparado em Santore e o transporte onde está sai em disparada. A ação, até então preparada e formalizada, tem a presença de um fenômeno totalmente casual. Num outro momento, homens que supostamente trabalhavam em uma companhia telefônica entram na casa de Fernando Campos<sup>143</sup>, cônsul brasileiro no país, e capturam o diplomata que estava enrolado em um tapete. Os dois cativos entram numa casa que possui um esconderijo

<sup>141</sup> Representação de Dan Mitrione com adaptação ao nome.

<sup>142</sup> GAVRAS, Costa; SOLINAS, Franco. Estado de Sítio. Porto Alegre: L&PM, 1979, p. 13.

<sup>143</sup> Personagem referenciado a Aloysio Gomide, cônsul brasileiro no período, mas com nome diferente.

no porão, onde seriam instalados. Também realizam o sequestro de Anthony Lee<sup>144</sup>, secretário da embaixada dos Estados Unidos, todavia, devido a um imprevisto, acaba sendo solto no meio da rua. O ministro do interior, questionado pela imprensa sobre a possibilidade da troca dos sequestrados por membros do MLN-T<sup>145</sup>, afirma categoricamente que não existem presos políticos no país e que quem fez isso foram criminosos comuns. O porta-voz do governo, durante uma comitiva de imprensa, sofre diversas perguntas sobre medidas tendenciosas do presidente, que são prontamente interrompidas. Um dos jornalistas<sup>146</sup> questiona por que um personagem não oficial e desconhecido como Santore teria sido sequestrado – mais um desequilíbrio a ser averiguado.

Percebe-se que a intenção interpretativa dessa cena é mostrar a organização do grupo em suas missões, que tenta ao máximo possível despistar os policiais que rondam o país no sequestro das autoridades. Os Tupamaros eram visados pelos militares como movimento subversivo, como foi abordado na primeira “tomada”, e a imprensa aparece como questionadora do autoritarismo, sabendo das limitações sobre a liberdade de expressão.

Um corte abrupto na cena mostra jornalistas fazendo perguntas para um membro da USAID, que afirma que a função desse órgão dos Estados Unidos seria auxiliar os países em diversos âmbitos e dar-lhes instruções técnicas, além de ter ligações com a Aliança para o Progresso. Philip Santore era um especialista em comunicações na agência e ainda tinha uma sala junto à chefatura de polícia nacional<sup>147</sup>. Descobriu-se que ele também já trabalhou em outros países da América Latina pela mesma instituição, como Santo Domingo<sup>148</sup> e Brasil. Além de ter sido ministrante em Washington, na Academia Internacional de Polícia, de palestras sobre como controlar a “ameaça vermelha” no mundo, com a participação de oficiais de vários países da América do Sul, Central e da Europa<sup>149</sup>, como foi indicado na primeira seção deste trabalho.

<sup>144</sup> Um dos poucos personagens do filme que teve o nome mantido na narrativa do longa-metragem.

<sup>145</sup> Sigla do *Movimento de Libertação Nacional – Tupamaros*.

<sup>146</sup> Seu nome é Carlos Ducas, que aparece com alguma frequência, de forma simples, linear e estática. Parece ser um profissional respeitado no seu meio e sempre tem perguntas deveras provocadoras para com seus entrevistados.

<sup>147</sup> A informação foi confirmada, na película, pelo Capitão Jaime Lopez, personagem que aparece também com certa recorrência. Este personagem existiu conforme os arquivos da The National Security Archive como um dos perpetradores da prática de tortura na polícia uruguaia.

<sup>148</sup> Nome fictício dado ao que seria a República Dominicana. Santo Domingo é o verdadeiro nome à capital do país.

<sup>149</sup> Há um clímax de deboche nessa parte em que acontece as palestras, pois quando Santore faz alguma piada as risadas acontecem gradativamente, devido à tradução simultânea, parecendo com que as gargalhadas soassem forçadas. Também, em outro momento, esse curso fazia treinamentos com explosivos para abafar manifestações e dissolver palanques de oposição, com a participação de vários policiais uruguaiois – Santore, no interrogatório, afirma que essa especialização servia para saber manejar as armas que os “terroristas” utilizavam.

Assim, o protagonista começa a aparecer de forma recorrente. As cenas de interrogatório são muito presentes, como se a narrativa apresentasse ao longo da história a verdadeira faceta de Santore<sup>150</sup>, um personagem complexo, contraditório e instável – sem falar nas ligações cada vez mais evidentes com as ditaduras latino-americanas através dos dados colocados pelos interrogadores. O local onde o membro da USAID está instalado têm jornais colados em todas as paredes, a fim de evitar o reconhecimento do lugar – os chamados “cárceres do povo”. Uma das cenas mais marcantes dessa linha<sup>151</sup> é quando questionam sua participação no golpe militar de 1964 no Brasil, que tem o seguinte diálogo:

- Então, segundo isto, senhor Santore, antes de chegar ao nosso país, o senhor também esteve no Brasil para o golpe de estado militar...
- Você me superestima... Cheguei dois anos antes, em 1962.
- É preciso algum tempo para preparar tudo...
- Não na América Latina...
- Nos Estados Unidos vocês são mais rápidos. Em alguns segundos vocês assassinam um presidente. Assim, então, você esteve no Brasil como conselheiro, antes, durante e depois do golpe de estado.
- Exato... Sobre as bases de um acordo oficial entre o meu governo e o do Brasil
- O governo democrata de Goulart.
- Sim.
- Em 64, Goulart é derrubado pelos militares... Que suprimem o parlamento, os partidos, a liberdade de imprensa, os sindicatos. Vocês, no entanto, vocês ficaram.
- Os acordos assinados pelo meu governo não tiveram alteração.
- Eu sei, (Lyndon) Johnson chegou a enviar felicitações algumas horas antes do golpe.
- Necessidade política.
- Deus é americano e golpista<sup>152</sup>.

Logo após, são mostradas cenas onde um homem nu é torturado, na frente de uma plateia lotada de militares, com eletrodos colocados em várias partes do corpo, com uma bandeira brasileira no fundo do palco, para salientar os cursos de tortura que eram realizados no país<sup>153</sup>. Costa Gavras demonstrou a forma horripilante de como eram realizados esses cursos, sendo esta a cena de maior desconforto do filme. Destaca-se, nesse ínterim, a cena de uma senadora que realiza um monólogo de declaração ao parlamento sobre a utilização da tortura de forma corriqueira nos inquéritos policiais:

<sup>150</sup> Nilo de Castro afirma em sua análise que a representação de Mitrone não foi monstruosa. Segundo o autor, ele é “uma pessoa que acredita no que faz, um reacionário sincero que julga estar cumprindo o seu dever para com o seu país e com os ‘povos livres’”. CASTRO, Nilo André Piana de. Estado de Sítio. In: CASTRO, Nilo André Piana de (org.). **Cinema e Ditadura Militar**. Porto Alegre: Da Casa, 2000, p. 92.

<sup>151</sup> Posteriormente, outras cenas de interrogatório são mostradas sobre a atuação dele em Santo Domingo (Chile), de 1965 a 1967 e no Uruguai, quando chega ao país em 1969.

<sup>152</sup> GAVRAS; SOLINAS, op. cit., p. 46-47.

<sup>153</sup> Em uma cena da metade do filme, os militares começam a brincar com a máquina de choque como se fossem crianças pelo que se demonstra nas imagens.

A utilização repetida de instrumentos de tortura está provada, Senhor Presidente, pela comissão de inquérito. Esta comissão, vou recordar, é composta por todos os partidos políticos com assento no Parlamento. Essas conclusões, votadas por unanimidade, são as seguintes: primeiramente, ficou provado que, no nosso país, a tortura se tornou um sistema frequente, habitual. Em segundo lugar, foram usadas torturas contra pessoas, que, em virtude de sua inocência, nem foram submetidas a um julgamento legal, e contra pessoas que, submetidas a um julgamento legal foram reconhecidas inocentes. Terceiro, as vítimas prediletas desses métodos são estudantes e dirigentes sindicais. Quarto, as explicações das autoridades responsáveis que negam a existência desses fatos ou declaram deles não terem conhecimento, são inaceitáveis. Porque, se forem aceitas essas alegações, isso significará aceitar que existem no interior de nossa polícia organizações paralelas, autônomas e incontroláveis. (...) Tudo isso acontece diretamente em nosso país. Tudo isso deve cessar em nosso país. Senhores do governo, eu não sei se os senhores estão ou não a par de tudo isso... Em qualquer das duas hipóteses os senhores não têm mais o direito de governar nosso país<sup>154</sup>.

Apesar de tudo, Santore recebe assistência médica durante sua captura devido ao tiro que lhe foi executado sem querer e recebe uma identidade falsa para que possa ser atendido em hospitais sem ser reconhecido. O cônsul brasileiro também é interrogado, perguntado se sabia da participação de militares brasileiros na atuação dos “Esquadrões da Morte”. Ele disse que não se intrometia em política de outra nação que não é a dele mesmo sendo participante do *Tradição, Família e Propriedade*, mas foi prontamente respondido pelo tupamaro: “quem é fascista em seu país, é fascista em qualquer lugar<sup>155</sup>”. Amedrontado, Fernando Campos conversa com seu companheiro de cela, Santore, e o pergunta se foi torturado. Ele diz que não, que os métodos dos encapuzados são apenas a base do diálogo. Então questiona:

CÔNSUL: É crime ser diplomata brasileiro? Eu só cuido da minha família, do meu trabalho... O que é que podem me censurar?  
 PHILIP: Talvez não a você.  
 CÔNSUL: A quem então?  
 PHILIP: Ao seu governo  
 CÔNSUL: Censurar o quê no meu governo?  
 PHILIP: As torturas, por exemplo.<sup>156</sup>

As cenas formuladas pelo diretor na Câmara uruguaia apontam a efervescência que causou o sequestro do estadunidense. Um deputado da esquerda<sup>157</sup> problematiza a verdadeira atuação de Santore e dos Estados Unidos no país, citando inúmeras empresas e agências que desde muito tempo exercem funções no Uruguai e na América Latina, enquanto os

<sup>154</sup> Ibid., p. 89-90.

<sup>155</sup> Ibid., p. 57.

<sup>156</sup> Ibid., p. 58.

<sup>157</sup> Observa-se nesse momento do filme que os este deputado não apóiam os métodos realizados pelos “Tupas”, porém admitem que se tratam de forças revolucionárias.



conservadores utilizam o discurso do envolvimento ideológico dos soviéticos para rebater os dados.

Os momentos da película em que são narrados “em off” os comunicados do Comando Líber Arce<sup>158</sup>, informando sobre a situação dos cativos, aparecem imagens de tensão e de vigília pesada da polícia para com a população. Eles exigem a troca de prisioneiros políticos pela libertação dos sequestrados. O Ministério do Interior justifica a não possibilidade desta troca como uma violação da constituição nacional. O Ministro das Relações Exteriores se exime de qualquer opinião e afirma que a posição do governo será discutida em conjunto com outros departamentos nacionais. O reitor de uma universidade local profere todos os impropérios cometidos pelo governo para Carlos Ducas e ironiza o argumento do ministro no que se refere no desrespeito à constituição. Percebe-se então, conforme o jornalista, que há um choque de interesses entre os órgãos internacionais – governo norte-americano, governo brasileiro e igreja que pressionam à troca – e o poder uruguaio no que tange a libertação dos presos políticos. Enquanto isso há uma pequena batalha entre policiais, que agem de forma truculenta, e estudantes da universidade<sup>159</sup>. No esconderijo de Santore acontece uma tensão, onde dispositivos dos Tupamaros conseguem reconhecer a presença da polícia nas proximidades, que chega a entrar na casa, mas não conseguem encontrar a tocaia.

Costa Gavras mostra, com certa recorrência, as atitudes permissivas de repressão cometidas pelos militares uruguaios, demonstrando o caráter violento da polícia durante o contexto de autoritarismo. Outra cena de impacto coloca em foco a captura de um rapaz pelos militares, sem justificativa ou mandato nenhum, retirado de sua mãe, para que o agridam em um local isolado perto do mar e logo depois receber diversos tiros dos oficiais. Num outro período, uma mulher repleta de feridas em sua face é interrogada pelos mesmos militares sobre a relação dela com alguns militantes Tupamaros. Atiradores de elite percorrem os edifícios e atingem seus alvos nas ruas de Montevideú, com o amparo da polícia. Em outra ação, oficiais entram em uma casa e chegam simplesmente disparando nos moradores. Militares das forças armadas ordenam que os residentes de um edifício que está em nome do comando Líber Arce saiam para a rua. Novamente disparos executados e todos foram atingidos. Capitão López e seus colegas participaram de todas essas atrocidades. Na primeira aparição do presidente na narrativa, ele dá um comunicado para ser transmitido pela televisão:

<sup>158</sup> Nome do estudante filiado a UJC morto em ação policial, indicado no primeiro capítulo-tomada.

<sup>159</sup> Durante essa cena, policiais tentam destruir todos os auto-falantes que tocavam a música “Hasta Siempre, Comandante”, musica que homenageia Ernesto Che Guevara.

Eu queria que o meu povo compreendesse a responsabilidade que pesa sobre os meus ombros. Espero ardentemente que esta situação angustiante não tenha um desfecho trágico. Mas, o problema, a despeito de suas implicações no plano internacional – uma vez que as vítimas não são súditos do nosso país – é estritamente da competência da polícia. Por esta razão, a voz do poder executivo se fez ouvir através do comunicado do Ministério do Interior. (...) Naturalmente, se existe no seio do governo alguém que não está de acordo, esta pessoa é livre para pedir sua demissão... Enquanto Presidente da República, tenho o supremo dever de defender o direito, defender as instituições, defender a justiça legítima, que é a única com poder para julgar e condenar<sup>160</sup>.

Um novo sequestro foi realizado, dessa vez o capturado foi o membro da USAID do setor da agricultura, o senhor Snow<sup>161</sup>. O governo chama então uma comitiva com todos os ministérios e autoridades do país. Esperava-se a renúncia do presidente após a reunião. Aqui acontece uma correspondência entre as informações do filme e das fontes escritas no que tange a participação do empresariado na manutenção e organização da repressão no país. Conforme narração “em off<sup>162</sup>” de Ducas, todos eles eram banqueiros ou detentores de empresas com alguma ligação com os Estados Unidos, exceto o ministro do interior. Enquanto isso, o capitão López e “seus capangas” localizam a residência de um tupamaro, chamado Hugo<sup>163</sup>. Durante a rendição dos outros moradores da casa, demonstra-se que eles são bem informados, mencionando onde reside López e frisando sobre um projétil que estaria alojada em sua nuca. Outros guerrilheiros que passavam por este sítio também são emboscados e presos. Com esse empecilho, o grupo decide mudar os planos – ocorrendo a única transformação como uma troca no filme. O novo líder do agrupamento, Este, decide evacuar o esconderijo com os prisioneiros junto. Em um último comunicado, o movimento tenta mais uma troca dos encarcerados do povo pelos presos políticos no prazo de 24 horas, caso não se cumprisse a determinação, Philip Santore iria ser executado. Quando o funcionário da USAID foi informado sobre a sua morte e sobre a situação da impossível troca, ele se conforma, pois sabe que seu governo não intercederia e que faria o mesmo se estivesse na posição deles.

Acontece então um encontro entre o embaixador dos Estados Unidos e o ministro das relações exteriores, que anuncia a não intervenção do país em referência às trocas dos prisioneiros. Para decidir sobre a execução, realiza-se uma votação com todos os integrantes do MLN-T – de forma discreta, dentro de um ônibus em movimento, aonde um representante ia colhendo as escolhas de guerrilheiro por guerrilheiro, de acordo com um relatório, após

<sup>160</sup> Ibid., p. 103-104.

<sup>161</sup> Representação de Claude Fry, agrônomo e membro da USAID seqüestrado pelos Tupamaros em 1970.

<sup>162</sup> Artifício cinematográfico em que o narrador não aparece na cena e a comenta, como se fosse uma visão de um terceiro que explica o que está acontecendo no momento.

<sup>163</sup> Hugo era o homem encapuzado que interrogava Santore na maioria das vezes até então.

dizer: “Estás a par da situação. Não se trata de um problema de ordem sentimental. E nunca foi. Trata-se de um problema político. É sim ou não<sup>164</sup>”. O resultado foi de maioria “sim”, pela morte de Santore. A escolha dessa representação na película serve para mostrar, mais uma vez, a descrição, mesmo em uma votação democrática, e a heterogeneidade do movimento, pois jovens, adultos, mulheres e, até mesmo, militares participavam da decisão de execução.

Voltamos novamente até a cena do velório. O caixão é transportado para o avião que o levará até os Estados Unidos. Num outro aeroplano, um outro especialista em práticas de tortura, acompanhado do capitão López, desembarca em Montevideo. Vários funcionários os observam atentamente – possivelmente, Tupamaros. O cineasta conclui o filme de forma aberta, em que, possivelmente, ocorreu uma continuidade das ações repressivas capitaneadas pelos Estados Unidos, cujas fontes escritas – e analisadas nos “capítulos-tomada” anteriores – demonstram que o país norte-americano tinha um objetivo de subsidiar todos os governos autoritários para manter sua hegemonia na América Latina. Porém, há uma intenção do diretor em mostrar que os “tupas” ainda estavam em atividade para combater a repressão e a atuação estadunidense no Uruguai.

Em um panorama geral, o filme de Gavras nos traz uma abordagem de ação funcional de obrigação – a missão dos sequestros – e de reparação – para resgatar os prisioneiros políticos – com algumas casualidades. Os personagens não são tão destacados quanto a própria história, sendo que a única figura apta a ser analisada sem ser unilateralmente é a de Philip Santore. Os Tupamaros foram retratados de forma equilibrada, como se o movimento fosse maior que qualquer liderança ou destaque – essa visão do cineasta permite que o público observe o caráter uníssono e coletivo do movimento. A atividade das autoridades norte-americanas e brasileiras na administração repressiva é mostrada por Gavras de forma bastante intensa, como se os países fossem personagens importantes no desenvolvimento da trama. As transformações no enredo são do tipo de variação estrutural, com um final suspenso, sem uma conclusão definitiva. O regime narrativo é bem estruturado e organizado dentro de um ambiente turbulento e caótico como Costa Gavras tentou mostrar, segundo ele mesmo na interpretação de suas fontes, como ocorreu o período de governo pachequista no Uruguai.

### ***3.3 Desaparecido – Um Grande Mistério***

<sup>164</sup> Ibid., p. 131.

Charles Horman (John Shea) e Terry Simon (Melanie Mayron) observam algumas crianças jogando futebol em chão batido quando saem correndo ao avistar um caminhão cheio de militares. Eles estão no carro do capitão Ray Tower e por isso conseguem passar pela barreira militar com certa facilidade. Eles desembarcam para um hotel em Viña del Mar, pois Charlie não queria que o capitão soubesse onde ele morava. Há severas dificuldades na comunicação e locomoção na localidade, devido às linhas telefônicas cortadas e ao toque de recolher cujo horário estava próximo. Decidem então pernoitar no hotel. O jovem jornalista fica irrequieto durante a noite, anotando em seu inseparável bloquinho como se fosse um diário. Na manhã seguinte, ele chega à sua residência, no centro de Santiago, onde encontra sua esposa Beth<sup>165</sup> (Sissy Spacek) dormindo em um sofá. Ela estava preocupada com o marido que não havia dado notícias sobre seu paradeiro.

Essa introdução não traz muitas dúvidas ou questionamentos, mas assim como na película analisada anteriormente, tenta mostrar, um ambiente amedrontador e desordenado dentro do país latino-americano, que neste caso é o Chile. Gavras dirige este filme com muito mais enfoque nos personagens do que na própria História, apesar de ela ser o pano de fundo da narrativa. Charlie é um personagem simples, estável e que sempre utiliza o humor para deixar o clima mais leve e registra tudo o que escuta e o que lhe passa na cabeça. Enquanto Beth, que apesar de também ser considerada uma figura unidimensional, ela possui características contrastantes, mas de potencial evolução, como se mostrará a seguir.

No dia seguinte, os barulhos de tiroteio tornam-se parte do cotidiano na vizinhança – a primeira dentre muitas outras cenas em que o diretor coloca os barulhos de disparos no cenário do momento, para representar o caos instaurado no país durante a ditadura. A situação começa a se tornar insustentável. Charlie foi informado por um oficial chamado Patrick que as forças armadas estavam realizando missões de busca e de destruição. Nas paradas de ônibus, militares escolhem à revelia quem irão revistar – na ocasião, selecionaram mulheres para avisá-las que é proibido o uso de calças, e ainda cortaram partes de suas roupas com uma tesoura. Quando Terry e Charlie chegam ao centro da cidade, o entorno está repleto de soldados e quando ele vai tentar comprar um jornal, ela é obrigada a acompanhar dois militares armados. O jornalista ainda ouve de longe um militar ordenando que “o primeiro que se movesse, poderia atirar”, enquanto várias pessoas estavam jogadas no chão. Charlie encontra Terry dentro de uma antiga lavanderia, sendo revistada por homens. São avisados de

<sup>165</sup> Nome modificado da verdadeira esposa de Charles, Joyce Horman, a pedido da mesma.

que o aeroporto está fechado e que não há mais aviões circulando quando encontram um passaporte na bolsa dela. Avistam, ainda, um cadáver encoberto por um lençol branco.

Os dois, então, vão à embaixada estadunidense tentar dialogar com alguém que possibilite a saída de norte-americanos do país. O recepcionista informa que eles deveriam falar com o consulado, porém, ele está fechado por causa dos tiroteios e indicaram que o cônsul estava despachando no lugar onde estavam. O funcionário diz que não sabia e que eles deveriam ir até o local para saber se ele está aberto, pois os telefones não funcionam. Na saída, acabam encontrando com uma jornalista de Nova York chamada Kate Newman, que aconselha a eles de exigir falar com o embaixador. O cineasta demonstra, já nesta ocasião, a omissão e a falta de esforço da embaixada norte-americana em ajudar nas buscas de Charlie, ao repassar para outros órgãos dos Estados Unidos no país sul-americano, negligência esta que é abordada ao longo do filme.

Em seguida, os três tomam café juntos e percebem que não tem nada noticiado nos jornais sobre o caos que está acontecendo nas ruas. Charles conta para Kate que o hotel que estavam em Viña del Mar estava cheio de oficiais dos Estados Unidos. Na cafeteria, homens retiram à força um idoso e uma mulher do local. Charlie tenta intervir, mas é agredido pelos mesmos indivíduos. Logo após, o jornalista deixa Terry no mesmo hotel em que estavam no início do filme.

Beth está na residência de outros dois jornalistas estadunidenses, Frank Teruggi e David Holloway<sup>166</sup>. Comentam sobre alguns colaboradores do jornal em que escrevem que também estão fugindo do regime. Alguns estão desaparecidos. Ao se despedir dos rapazes, ela acaba perdendo o ônibus que a levaria para sua casa. Quando os próximos chegam à parada onde se encontra, passam em disparada, pois todos estão superlotados. Os táxis não aceitam a corrida devido ao medo de chegar até o centro. Quando chega o horário do toque de recolher, Beth se desespera. Começa a ouvir tiros, vê cadáveres pela rua. Ninguém lhe fornece abrigo. Assiste os militares queimando livros e juntando corpos na praça. Vê-se obrigada a se esconder em um canteiro de um prédio. Acaba dormindo no chão. Ao amanhecer, consegue chegar ao seu logradouro, a casa onde mora está toda revirada com os móveis quebrados e sem a presença de Charlie. Um vizinho a avisa que os soldados entraram no local pela noite e destruíram tudo. Nesta sequência, o cineasta pretende buscar a tensão que o regime

<sup>166</sup> Representação de dois jornalistas estadunidenses, com o mesmo nome, que viveram no Chile nesse período. Frank Teruggi foi encontrado morto junto com Charles Horman no Estádio Nacional do Chile em 1973. NEW YORK TIMES, THE. **Chile indicts ex-U.S. Officer in 1973 killings**. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2011/11/30/world/americas/chile-indicts-ex-us-officer-in-1973-killings.html>. Acesso em 06 jun. 2018.

proporcionou a todos os civis e a demonstrar a obscuridade do que acontecia nas ruas durante o toque de recolher. Com o desaparecimento de Charlie, enfim, revela-se o grande desequilíbrio inicial que movimenta a película e enfoca a narrativa de Costa Gavras.

Só então entra em cena pela primeira vez Ed Horman<sup>167</sup> (Jack Lemmon), um dos protagonistas do enredo, conversando com um senador sobre o desaparecimento de seu filho, Charlie, depois de inúmeras tentativas de conversar com alguma autoridade sobre o caso. O empresário é um personagem estável e conservador, que acredita na democracia norte-americana além de ser adepto da ciência cristã, mas acaba se complexificando e se instabilizando à mesma proporção que a narrativa vai se abrindo e se desenvolvendo. O chefe de Departamento de Estado informa o pai de que, após investigação, não conseguiram localizar o jovem escritor e desmentiu os “boatos” de sua prisão, afirmando que todos os cidadãos dos Estados Unidos foram soltos pela embaixada – os últimos a serem libertados foram Teruggi e Holloway. Também falou com um congressista cristão para lhe pedir auxílio sobre a busca, sem sucesso. Eis que decide viajar de Washington até o Chile. No desembarque, é apresentado a Phil Putnam, cônsul norte-americano que estava junto aos militares que o revistavam. O diplomata está a três anos no país e almeja ser remanejado para o Brasil. Ed encontra Beth no mesmo hotel em Viña del Mar.

No quarto do hotel em que estão hospedados, há um clima de tensão entre os dois. Beth discorda que existe algum esforço do governo dos Estados Unidos em encontrar Charlie depois de duas semanas de seu desaparecimento, enquanto Ed supõe que a companheira de seu filho esteja paranoica, tal qual seu primogênito supostamente era – porém garante que vai achá-lo. Com desconfiança, ele lhe pergunta a ela o que o jovem escritor fez de estúpido para que fosse preso ou para que tivesse que se esconder, devido ao idealismo de Charlie<sup>168</sup> ou ao sonho do filho de ser um escritor. Beth responde, sugerindo que volte para sua casa. Na embaixada, os dois são apresentados ao embaixador, ao capitão da marinha Ray Tower<sup>169</sup> e a um coronel do exército. O representante diplomático afirma que todos os meios para

<sup>167</sup> Apelido do pai de Charlie, Edmund C. Horman, homônimo ao personagem. NEW YORK TIMES, THE. **Edmund C. Horman, 87, is dead; inspiration for the film ‘Missing’**. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1993/04/18/obituaries/edmund-c-horman-87-is-dead-inspiration-for-the-film-missing.html>. Acesso em 06 jun. 2018.

<sup>168</sup> Muitos estrangeiros moravam no Chile por ser o único lugar com ascensão socialista em meio às ditaduras na América Latina, que não precisou romper laços com as classes tradicionais. SODRÉ, Elaine. *Missing – O Desaparecido*. In: CASTRO, Nilo André Piana de (org.). **Cinema e Ditadura Militar**. Porto Alegre: Da Casa, 2000, p. 95.

<sup>169</sup> Personagem adaptado de Ray E. Davis, responsável pela execução e omissão do caso Charles Horman e Frank Teruggi. LATERCERA. **Solicitan extradición de ex militar estadounidense por la muerte de dos personas en 1973**. Disponível em: <http://www.latercera.com/noticia/nacional/2012/04/680-455561-9-piden-extradicion-de-ex-militar-estadounidense-por-muerte-de-dos-personas-en.shtml>. Acesso em 07 jun. 2016.

encontrar Charles estão sendo empregados e avisam que provavelmente o jornalista está escondido. Sua esposa rapidamente pondera e afirma que os vizinhos o viram ser rendido pela polícia. As autoridades afirmam que não encontraram nenhum sinal dele nas delegacias, no departamento de investigações e no Estádio Nacional. Tower avisa que irá se encontrar com o almirante Huidobro para colher informações e pede a Beth uma lista com contatos de amigos do desaparecido para “auxiliar nas investigações”, Ed resolve se encarregar dessa tarefa e reclama que sua nora não está colaborando nas buscas.

Em uma cena de *flashback*, Charles e Terry se hospedam em um hotel próximo a praia, pois as estradas estão bloqueadas e eles não teriam como voltar para casa. Ao amanhecer, acordam com um intenso barulho de um helicóptero e observam militares ocupando as ruas. Conforme o contexto avaliado no primeiro “capítulo-tomada”, a cena representaria a atuação dos militares no dia do golpe de Estado. O *frame* é cortado para uma conversa entre a amiga e o pai do jornalista que fala a respeito do incidente dentro de um restaurante. Nesse mesmo dia, Terry relata sobre um diálogo que tiveram, no dia 12 de setembro, com um homem, também estadunidense, chamado Andrew Babcock, que relata sobre uma missão especial que teve que fazer no país a mando da marinha e que tem uma reunião com um oficial do exército. Babcock trabalha no Panamá e ressalta que lá é “um bom lugar para ficar de olho em tudo que se passa”. Foi aí que Charlie decide anotar tudo o que se passa e o que lhe é dito na sua estada no Chile. Beth afirma que isso foi um indicativo de que os militares dos Estados Unidos estavam envolvidos com o golpe. Terry frisa que só conseguiram sair de lá devido a uma carona do capitão Tower para o hotel em Viña – exatamente o início do filme, indicando o método discursivo *in medias res* (começo pelo meio) – e ressalta que teriam um encontro com ele e com o almirante Huidobro, chefe da junta militar, na casa do oficial da marinha para avaliar o desaparecimento de seu amigo, porém, ele não compareceu. Barulhos de tiros e de um helicóptero sobrevoando o restaurante interrompem a conversa. Em seguida, Beth conta que não puderam sair de lá, pois já estava acontecendo o toque de recolher e foram obrigadas a pernoitar na casa do capitão. No momento em que a esposa do desaparecido toma banho, Tower entra no banheiro e insinua-se para Beth, que pede para que ele saia e ele responde dizendo que “deveria parar de pensar no passado e focar no seu próprio futuro”. Depois de ouvir a história, Ed pergunta por que ela tomou banho na casa do oficial, com incredulidade e, ainda por cima, questiona se Charles e Terry tiveram um caso.

O foco se volta para as versões das testemunhas do desaparecimento de Charlie. Uma vizinha afirma que havia muitos carros do exército durante a captura, enquanto um senhor ressalta que ele foi levado por militares por um automóvel civil. Beth e Ed entram na

residência onde o casal morava. A casa está surpreendentemente arrumada, ao contrário do que a mulher encontrou no dia do sumiço. O pai de Charlie questiona por que viviam numa casa tão simplória. A esposa do rapaz responde dizendo que gostavam de morar ali e que foi o melhor lugar em que já viveram e depois mostra ao pai do jornalista os escritos e os desenhos do filho. Logo após, entra no local uma filha de uma vizinha que, por acaso, acompanhou o caminhão onde Charlie foi sequestrado e vão de táxi até o lugar aonde ele foi encarcerado, o Estádio Nacional do Chile.

Beth apresenta Ed à jornalista Kate Newman, que se solidariza com o descaso do governo estadunidense. A repórter possui características semelhantes a Carlos Ducas, jornalista do filme *Estado de Sítio* – ambos apresentam um caráter questionador e provocador das atuações do governo e das autoridades estadunidenses. O cônsul Putnam observa a conversa de longe e o empresário vai atrás dele, que está junto o capitão Tower e o coronel Clay. Eles reafirmam que os militares não têm registros da prisão de Charlie. O diplomata pergunta sobre as justificativas de escolherem este país para morar. Beth responde que era o melhor lugar que encontraram, até os generais tomarem o poder. Quando Putnam questiona sobre a profissão de Charlie, ela ressalta que ele escrevia livros infantis e escrevia artigos para um jornal que as autoridades norte-americanas consideram de esquerda, além de traduzir textos para o *The New York Times* e o *Wall Street Journal* – o diretor com este questionamento visa demonstrar qual o principal objetivo das buscas por Charlie, que seria a procura por comunistas infiltrados. O oficial do exército teoriza que o filho de Ed foi capturado por esquerdistas que fingiam ser soldados, que estavam realizando essas ações para parecer que o governo golpista estivesse prendendo cidadãos dos Estados Unidos. Beth nega a conspiração com impaciência e Ed sugere que os agentes locais ligados à embaixada auxiliem também na investigação. Após a conversa, a esposa e o pai de Charles discutem novamente sobre a não cooperação de Beth e que os jovens estão perdendo tempo com um idealismo que não leva a nada. O intuito dessa cena seria de realçar um choque de ideologias na película. Por um lado, a divergência perceptiva sobre a real atividade dos Estados Unidos através da vivência no país, representado por Beth, enquanto o outro lado defende o suposto esforço das autoridades sem ponderar, além de acreditar que os interesses das diplomacias estão puramente em prol dos cidadãos estadunidenses.

Em um novo *flashback*, David datilografava em sua máquina de escrever quando é surpreendido por vários militares que apontavam armas em sua direção, obrigando-lhe a abrir a porta do quarto de Frank, que estava deitado lendo um livro, ao reagir recebe um golpe de



espingarda na barriga. Os dois são presos e levados ao Estádio Nacional do Chile<sup>170</sup>. Ao entrarem em uma fila para revista, ouvem um homem falando em português dando instruções aos militares – demonstração da participação brasileira no aparato repressor chileno. Há um corte temporal para David que relata consternado para Ed e Beth os momentos em que esteve na prisão. Menciona a utilização de especialistas brasileiros para os métodos de tortura. Conta que na cela, repleta de prisioneiros, Teruggi tentava lhe tranquilizar ao dizer que a embaixada iria os proteger. Um militar chama por Frank que o acompanha para fora do espaço, foi a última vez que Holloway o viu, já que ele foi solto no dia seguinte. David confirma que os pais de Frank ainda não conseguiram contatá-lo, que simplesmente desapareceu. Ed pondera ao achar que está escondido com Charlie e pergunta se o jornal onde escreviam não foi a causa de suas prisões. David afirma que sequer perguntaram sobre o impresso. As cenas no Estádio impressionam pela violência e constante violação dos direitos humanos.

Quando voltam ao quarto do hotel, Beth flagra um homem mexendo no telefone fixo explicando que “consertou” o telefone e indica que colocaram um grampo. Segundos depois o telefone toca, Ed atende e o embaixador avisa que gostaria de vê-lo no outro dia. Na manhã seguinte, junto com o cônsul Putnam, o diplomata atende o pai e a esposa do desaparecido e diz que quer discutir questões políticas, mais precisamente em relação ao dia em que Ed falou sobre as ligações entre policiais nacionais e a embaixada, salientado que não existe nenhum programa assistencialista no país. O empresário se explica ao afirmar que só disse aquilo para que eles dispusessem de todos os meios que eles possuíam para encontrar seu filho. Então, Putnam informa que conseguiu autorização para visitar hospitais, mas Ed cita o estádio anteriormente mencionado. O cônsul fica sem saber o que dizer, mas o embaixador libera o acesso. Num último apelo, o empresário implora para que achem seu filho em qualquer estado que for, prometendo não falar aos jornais. O embaixador fica em silêncio.

Os dois então partem aos hospitais da região, sem nenhum êxito, pois não encontram sinal de Charlie. Num momento de reaproximação, Ed e Beth começam a relembrar momentos da vida do ente querido em comum. Na casa de amigos do desaparecido, assistem gravações caseiras que mostram o jornalista feliz e descontraído com seus companheiros. Pessoas próximas afirmam que Charlie detestava violência e sabia pouco de política, mas o aconselharam a parar de escrever informações em seu bloco para que ninguém desconfiasse de algo. Quando chegam ao Estádio Nacional, nenhum registro de prisão consta os nomes de Horman e Teruggi. Ao chegar no gramado central, Ed e Beth falam em megafones a fim de

<sup>170</sup> Ressaltou-se no capítulo inicial a utilização “improvisada” do Estádio Nacional do Chile como palco das torturas e como depósito de cadáveres durante o início da ditadura chilena.

que Charlie os reconheça, frente a milhares de prisioneiros que se encontram nas arquibancadas, mais uma vez sem nenhuma resposta. Tentam então localizá-lo em na embaixada da Itália, junto com Kate, que contém cerca de 900 refugiados. Um diplomata sugere uma conversa com um senhor chamado Paris, ex-militar da junta que recebeu treinamentos da Academia Militar de Washington. Ele conta que, segundo um informante, quatro pessoas estavam no escritório do general Lutz<sup>171</sup>, no ministério da defesa, entre eles, um oficial estadunidense. Charlie estava numa outra sala, sentado e imobilizado após ter sido torturado durante o interrogatório. Segundo Paris, Lutz afirmou que o norte-americano deveria ser executado já que ele “sabia demais”. A maioria dos prisioneiros seria morta logo após a sabatina, outros eram levados aos campos do Estádio Nacional.

Kate, Ed e Beth decidem então conferir o que teria sido anotado no bloquinho de Charlie. Foi registrado alguns outros detalhes sobre a conversa que ele e Terry tiveram com Babcock, que tinha o dito que o golpe tinha acontecido e indicou que a deposição do presidente eleito<sup>172</sup> foi planejado há algum tempo. Também foi relatado no seu caderninho uma conversa que o escritor teve com o coronel Sean Patrick, que o avisou que teriam que ficar no hotel por alguns dias devido ao bloqueio das estradas e explicou que o exército estava fazendo missões de busca e destruição, tal qual no Vietnã. No dia seguinte, encontram Babcock na recepção do hotel em Viña, que disse que estava indo para a Bolívia e logo após, se deparam com Patrick, que os dá carona até a casa de missão naval, onde mandariam um telegrama para os familiares. Patrick confia a eles que o golpe tinha sido muito bom, mesmo com as tentativas frustradas como a invasão da Baía dos Porcos, em 1961, e assim, se aproximaram nesses dias de isolamento. Em um churrasco de despedida em que o coronel convidou os dois amigos, ele mencionou a Charlie que tinha levado o almirante Huidobro para os Estados Unidos para comprar armamento e salienta a importância da ação dos caminhoneiros para a confirmação do golpe. Segundo as anotações do jornalista, os militares estadunidenses achavam que os civis eram aliados em tudo o que eles fizessem apenas por serem contrarrâneos. Kate então confabula que os oficiais devem ter descoberto que Charles escrevia para um jornal “de esquerda” e por isso Charles foi capturado. O contexto abordado do primeiro “capítulo-tomada” explicita essa situação sobre as ligações do jornalista com os

<sup>171</sup> Referência ao general Augusto Lutz, chefe de inteligência do serviço militar chileno. EMOL. **Hija de general Lutz compara muerte de su padre con la de ex presidente Frei Montalva**. Disponível em: <http://www.emol.com/noticias/nacional/2007/03/03/247829/hija-de-general-lutz-compara-muerte-de-su-padre-con-la-de-ex-presidente-frei-montalva.html>. Acesso em 07 jun. 2018.

<sup>172</sup> Alusão à Salvador Allende, presidente golpeado no período em foco. O filme em nenhum momento menciona seu nome pois a ênfase é colocada na história de Charlie, apesar de que o golpe é o pano de fundo do enredo.

militares da inteligência estadunidense, que foi uma escolha do diretor em dar certa ênfase ao que seria a principal causa da execução de Charlie.

Finalmente, na cena posterior, os familiares do desaparecido chegam ao necrotério onde se deparam com pilhas de cadáveres nos corredores que estariam identificados, conforme o funcionário que os acompanha. Eles percorrem a mais duas salas que contém mais amontoados de corpos registrados, até que chegam a um salão com mais mortos que não foram identificados. Beth reconhece a feição de Frank Teruggi, no meio das pilhas. O cônsul Putnam tenta “esclarecer” que os policiais o acharam morto depois de ter sido supostamente libertado. Ed não se convence, desta vez, das escusas do governo estadunidense.

Quando estão no hotel, à noite, um terremoto acontece. Ninguém pode sair do local. Os funcionários tentam acalmar os hóspedes. Tiros são escutados pelo lado de fora. Ed e Beth decidem tomar um drinque, logo após. Ele pede desculpas à sua nora por ter menosprezado tanto ela quanto seu filho em relação a como o casal vivia no país e diz que sua esposa, Elizabeth, sugeriu para que falassem com o chefe do escritório na Fundação Ford<sup>173</sup> no Chile. No outro dia, o pai do desaparecido se dirige até a instituição e consegue falar com outro funcionário, que comunica a ele que, segundo informantes, Charles foi assassinado no dia 19 de setembro. Ed fica inconsolável, implora para falar com esse informante, mas o membro da fundação diz que é perigoso aproximar tal contato. Ele vai então até a embaixada participar de uma reunião. O embaixador o apresenta a um jornalista infiltrado em grupos de esquerda que afirma que seu filho está são e salvo, mas ele não acredita e exige explicações sobre a morte de Charlie pelos militares, além de acusá-los pela participação direta ao golpe de Estado. O embaixador nega as ilações, porém responde que se não fosse esse incidente, o empresário jamais saberia o que está acontecendo no local. Também ressalta que eles estão defendendo os interesses de várias empresas multinacionais, que fazem parte do interesse dos Estados Unidos. Após uma longa explanação sobre as possibilidades e suposições que estão em torno do paradeiro de Charlie, essa seria a primeira grande transformação estrutural da narrativa, o convencimento de Ed de que nada era o que aparentava ser.

Quando retorna ao hotel, flagra Beth sendo levada por dois homens, inspetores de polícia, que iriam direcioná-la ao quartel para interrogatório. Ed tenta não permitir o mandato e liga para o cônsul Putnam, que insiste em que ela deva fazer a perícia. O pai e a esposa de Charlie acabam indo juntos. Já na delegacia, Ed recebe uma ligação de lá mesmo. Era o

<sup>173</sup> A Fundação Ford é um programa estadunidense, que existe desde 1934, de atuação social e de auxílio financeiro para democracias ao redor do mundo. O órgão é acusado de ser um suporte para a CIA e de ajudar no estabelecimento das ditaduras no Conesul. Disponível em: <https://www.fordfoundation.org/>. Acesso em 09 jun. 2018.

cônsul Putnam mais uma vez, informando que haviam identificado o corpo de seu filho, através de impressões digitais. O jornalista foi realmente assassinado no Estádio Nacional e enterrado em uma parede. Ed chama Beth, chorando e diz: “nós vamos para casa”.

No aeroporto, os diplomatas avisam que o corpo chegará a Nova York em alguns dias e ainda cobram uma taxa adicional de quase mil dólares. Ed paga o tributo. Depois, encontram Kate Newman na sala de embarque, que iria para La Paz. O pai de Charlie avisa a Tower e Putnam que iria processá-los, com a iludida esperança de que “vive num país onde poderia colocar gente como eles na cadeia”. A narração “em off” no final do filme explicita que o sr. Horman colocou na justiça onze autoridades, incluindo o ex-presidente Kissinger, por negligência e cumplicidade para com a morte de seu filho, mas a ação foi rejeitada pois as informações registradas sobre a morte de Charlie foram classificadas como segredo de estado. O corpo chegou apenas sete meses depois aos Estados Unidos, não podendo assim ser realizada uma autópsia precisa.

É possível observar que o diretor preocupa-se na película em mostrar os dois lados de uma narrativa. Enquanto a família Horman tenta procurar desesperadamente o seu ente querido, a diplomacia estadunidense tenta omitir a morte de Charlie, efetuada pelos militares chilenos. Gavras procura assim produzir não somente um filme, mas também uma denúncia, assim como *Estado de Sítio*, com representações muito fortes e marcantes de violência policial ordenada pelos regimes de exceção.

A obra de Costa Gavras, *Desaparecido – Um grande mistério*, tem os protagonistas bastante ativos e com uma progressão que capta a atenção à medida que vão descobrindo as pistas sobre a morte de Charlie. O diretor mais uma vez investe no ambiente bastante carregado com a forte participação de atuações militares e na participação dos Estados Unidos como se fosse um personagem que interfere nos episódios enfatizados na película. A presença brasileira também é frisada, como na análise anterior. Os acontecimentos ocorrem de forma fenomenológica ou comportamental, pois os fatos ocorrem à maneira inconsciente dos personagens principais, que reagem de maneira automática ao que está em foco. As transformações que o cineasta orienta ocorrem aqui como processo, pois a dimensão das ações acaba mudando conforme a história avança e se desenvolve, cumprindo assim um regime narrativo forte e bem estruturado sobre a negligência do governo estadunidense em relação à morte de Charles Horman.

Doravante, procurou-se avaliar os filmes do diretor Konstantin Costa Gavras através dos métodos de análise indicados por Casetti e Di Chio. O enfoque foi totalmente direcionado para a narrativa fílmica e as características inseridas nela, como os personagens, os

acontecimentos e as transformações. Tanto *Estado* quanto *Desaparecido* possuem regimes narrativos fortes, além de uma semelhança no que tange o foco denunciativo de ambos os filmes sobre os excessos repressivos de governo e sobre a participação dos Estados Unidos em ambos os enredos. Porém, enquanto o primeiro filme preza pelo desencadeamento intercontinental da repressão (representado pela figura de Philip Santore) e pela ação de um movimento – ou seja, nas transformações –, o segundo dá ênfase aos personagens que sofrem ao buscar seu parente desaparecido nas sombras de uma violenta ditadura.

## CONSIDERAÇÕES “NÃO” FINAIS

Um dos principais intuitos deste trabalho, como foi mencionado no início, seria de preencher lacunas no que tange aos estudos historiográficos sobre algumas de obras de Costa Gavras, cineasta que trata recorrentemente em suas películas sobre assuntos inseridos no campo histórico. Todavia, este texto está longe de ser definitivo sobre os filmes abordados, tal qual o modo que artigo histórico deveria enfatizar. Ou seja, colocar em foco o “não-término” ao invés do encerramento de uma pesquisa. A abordagem aqui se refere a uma visão subjetiva perante as fontes acessadas e a análise dos longas-metragens e poderia ser realizada por um autor diferente que o resultado seria igualmente divergente ao que está sendo sugerido por aqui.

Os métodos adotados para análise e paralelismos com a operação historiográfica podem ser encaixados para com diversas obras que colocam a História, de maneira direta ou indireta, como foco de seu enredo. São trabalhos como este que objetivam ratificar a utilização do cinema como objeto de pesquisa e produto da sociedade, além de realçar outras visões relativas à produção do conhecimento para facilitar o manejo de tratamento perante essa temática, ainda em constante processo de desenvolvimento empírico.

As problematizações em relação à abordagem escrita da História tradicional são avaliadas de forma interessante por Robert Rosenstone, um dos principais referenciais teóricos do trabalho, onde salienta categoricamente que

(...) a história escrita, a história acadêmica não é algo sólido e sem problemas, e certamente não é um “reflexo” de uma sociedade passada, mas a construção de um enredo moral sobre o passado a partir de vestígios que sobrevivem. A história (tal como a praticamos) é um produto ideológico e cultural do mundo ocidental em um momento específico do seu desenvolvimento, no qual a noção de verdade “científica”, baseada em experiências replicáveis, foi transformada para as ciências sociais, inclusive a história (na qual nenhuma experiência desse tipo é possível). A história não passa de uma série de convenções para se pensar sobre o passado. (...) A verdade da história não reside na verificabilidade de dados individuais, mas na narrativa global do passado<sup>174</sup>.

Impressiona, grosso modo, a significância dos filmes abordados aqui para o auxílio da compreensão de momentos tão traumáticos na vida de muitas pessoas quanto foi o período repressivo em que viveu os países da América Latina, sobretudo Uruguai e Chile que são o foco deste escrito. Logicamente, as obras podem ser consideradas datadas e até mesmo exageradas no que tange à caracterização dos personagens. Mas, eles trazem uma parcialidade

<sup>174</sup> ROSENSTONE, op. cit., p. 195.

importante que consegue desmascarar de forma representativa os pormenores dos regimes e colocar em foco a presença de aspectos importantes que configuraram os autoritarismos, como a participação de autoridades brasileiras e estadunidenses cedendo suporte às práticas de perseguição e de tortura. Isso possibilita a amplitude do entendimento sobre os terrorismos de Estado a nível mundial, pois a formulação dos filmes foi realizada por um cineasta consagrado no meio intelectual e reconhecido em premiações populares como o Oscar.

Não tratar os paralelos entre o filme e a disciplina científica seria cegar-se às novas demandas de perspectiva sobre a historiografia em relação às artes que possuem um forte apelo popular. Negar a importância do trabalho de construção de uma película sobre algum contexto histórico seria posicionar-se de maneira hipócrita relacionada ao *modus operandi* de produção do texto historiográfico. Por isso, por mais que numa primeira audição soe estranho e seja de passível ponderação, avaliar o cineasta como historiador não é tão absurdo quando percebemos que fazer um filme é um método tão historiográfico quanto um texto ou um artigo.

A relação Cinema-História continuará sendo debatida de maneira constante entre os intelectuais que manejam o assunto. Há de se constatar o avanço sobre o tema, principalmente nas discussões que envolvem a historiografia, buscando almejar uma *leitura cinematográfica da história* - termo proferido por Marc Ferro - mais aguçada e desenvolvida, para deixar ainda mais sólido o argumento de que o filme é uma fonte, um produto, um sujeito da História.

## CRÉDITOS FINAIS (FONTES E BIBLIOGRAFIA)

### Sites pesquisados

CINECHILE. **Cronología del cine chileno.** Disponível em: <http://www.cinechile.cl/cronologia.php>. Acesso em 01 mai. 2018.

CINEMATECA URUGUAYA. **La historia no oficial del cine uruguayo (1898-2002)**, 2002. Disponível em: <http://www.cinemateca.org.uy/PDF/La%20historia%20no%20oficial%20del%20cine%20uruguayo.pdf>. Acesso em 01 mai. 2018.

EMOL. **Hija de general Lutz compara muerte de su padre con la de ex presidente Frei Montalva.** Disponível em: <http://www.emol.com/noticias/nacional/2007/03/03/247829/hija-de-general-lutz-compara-muerte-de-su-padre-con-la-de-ex-presidente-frei-montalva.html>. Acesso em 07 jun. 2018.

FOLHA DE SÃO PAULO. **Luta-se no Chile, Mil Mortos.** Setembro, 1973. Disponível em: [http://almanaque.folha.uol.com.br/mundo\\_13set1973.htm](http://almanaque.folha.uol.com.br/mundo_13set1973.htm). Acesso em 11 abr. 2018.

\_\_\_\_\_. **Morre diplomata seqüestrado no Uruguai em 1970.** Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2015/12/1715831-mortes-diplomata-sequestrado-no-uruguai-em-1970.shtml>. Acesso em 09 abr. 2018.

FÜLLGRAF, Frederico. **Justiça do Chile condena assassinos de Charles Horman, herói do filme “Missing”.** Jornal GGN, 07 jan. 2015. Disponível em: <https://jornalgggn.com.br/blog/frederico-fuellgraf/justica-do-chile-condena-assassinos-de-charles-horman-heroi-do-filme-%E2%80%9Cmissing%E2%80%9D>. Acesso em 06 mai. 2018.

INDH. **Informe de la Comisión Presidencial Asesora para la Calificación de Detenidos Desaparecidos, Ejecutados Políticos y Víctimas de Prisión Política y Tortura.** Disponível em: <https://web.archive.org/web/20150924035541/http://www.indh.cl/wp-content/uploads/2011/10/Informe2011.pdf>. Acesso em 16 abr. 2018.

INTERNET MOVIE DATABASE. Disponível em: <https://www.imdb.com/>. Acesso 06 mai. 2018.

LATERCERA. **Solicitan extradición de ex militar estadounidense por la muerte de dos personas en 1973.** Disponível em: <http://www.latercera.com/noticia/nacional/2012/04/680-455561-9-piden-extradicion-de-ex-militar-estadounidense-por-muerte-de-dos-personas-en.shtml>. Acesso em 07 jun. 2016.



LE MONDE DIPLOMATIQUE. **Costa-Gavras: recordações do Chile**. 11 set. 2013. Disponível em: <https://pt.monediplo.com/spip.php?article945>. Acesso em 06 mai. 2018.

MEMORIA VIVA. **Charles Edmund Horman Lazar**. Disponível em: [http://www.memoriaviva.com/ejecutados/Ejecutados\\_H/charles\\_edmund\\_horman\\_lazar.htm](http://www.memoriaviva.com/ejecutados/Ejecutados_H/charles_edmund_horman_lazar.htm). Acesso em 12 abr. 2018.

NATIONAL SECURE ARCHIVE, THE. **To save Dan Mitrione Nixon administration urged death threats for uruguayan prisoners**. Disponível em <https://nsarchive2.gwu.edu/NSAEBB/NSAEBB324/index.htm>. Acesso em 09 abr. 2018.

NEW YORK TIMES, THE. **Chile indicts ex-U.S. Officer in 1973 killings**. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2011/11/30/world/americas/chile-indicts-ex-us-officer-in-1973-killings.html>. Acesso em 06 jun. 2018.

\_\_\_\_\_. **Edmund C. Horman, 87, is dead; inspiration for the film 'Missing'**. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1993/04/18/obituaries/edmund-c-horman-87-is-dead-inspiration-for-the-film-missing.html>. Acesso em 06 jun. 2018.

ONLINE FILM HOME. **Constantin Costa-Gavras**. Disponível em: [http://www.onlinefilmhome.dk/directors\\_list.asp?dirid=2024](http://www.onlinefilmhome.dk/directors_list.asp?dirid=2024). Acesso em 05 mai. 2018.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Em Recife, **Costa Gavras revela inspiração para Estado de Sítio**. O Estado de São Paulo, São Paulo, 28 abr. 2009. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,em-recife-costa-gavras-revela-inspiracao-para-estado-de-sitio,362028>. Acesso 06 mai. 2018.

PARTIDO COMUNISTA DE URUGUAY. **Líber Arce Walter Risotto**. Disponível em: <http://www.pcu.org.uy/index.php/ddhh-pcu/item/446-liber-arce-risotto-14-08-68>. Acesso em 07 abr. 2018.

PODER LEGISLATIVO - URUGUAY. **Ley 9.831**. Disponível em: <http://pdba.georgetown.edu/Parties/Uruguay/Leyes/Ley9831.html>. Acesso em: 06 abr. 2018.

UNIDAD POPULAR. **Programa basico de gobierno de la Unidad Popular**. Disponível em: <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0000544.pdf>. Acesso em 11 abr. 2018.

### Filmes mencionados

... E O Vento Levou (*Gone with the Wind*). Direção: Victor Fleming. Estados Unidos. 1939, 238 min.

12 Anos de Escravidão (12 Years a Slave). Direção: Steve McQueen. Estados Unidos-Reino Unido. 2013, 134 min.

- AMÉM (*Amen.*). Direção: Costa Gavras. França-Alemanha-Romênia. 2002, 120 min.
- BATALHA de Argel, A (*La Battaglia di Algeri*). Direção: Gillo Pontecorvo. Itália-Argélia. 1965, 121 min.
- BATALHA do Chile, A (*La Batalla de Chile*). Direção: Patricio Guzmán. Chile-França. 1975-1979, 265 min.
- CASABLANCA. Direção: Michael Kurtiz. Estados Unidos. 1942, 102 min.
- CHOVE em Santiago (*Il pleut sur Santiago*). Direção: Hélio Soto. França-Bulgária. 1975, 112 min.
- CIDADÃO Kane (*Citizen Kane*). Direção: Orson Welles. Estados Unidos. 1941, 119 min.
- CAPITAL, O (*Le Capital*). Direção: Costa Gavras. França. 2012, 114 min.
- CONFISSÃO, A (*L'aveu*). Direção: Costa Gavras. França-Itália. 1970, 139 min.
- CORTE, O (*Le Couperet*). Direção: Costa Gavras. França-Bélgica-Espanha. 2005, 122 min.
- CRIME no Carro Dormitório (*Compartiment Tueurs*). Direção: Costa Gavras. França. 1965, 95 min.
- DESAPARECIDO - Um Grande Mistério (*Missing*). Direção: Costa Gavras. Estados Unidos, 1982, 122 min.
- ESTADO de Sítio (*État de Siège*). Direção: Costa Gavras. França-Alemanha-Itália, 1972, 120 min.
- EU Não Sou Seu Negro (*I Am Not Your Negro*). Direção: Raoul Peck. França-Estados Unidos-Bélgica-Suíça. 2016, 96 min.
- HANNA K. Direção: Costa Gavras. Israel-França. 1983, 111 min.
- JACKIE. Direção: Pablo Larraín. Estados Unidos-Chile-França. 2016, 99 min.
- JFK – A Pergunta que Não Quer Calar (*JFK*). Direção: Oliver Stone. Estados Unidos-França. 1991, 188 min.
- JOGO da Imitação, O (*The Imitation Game*). Direção: Morden Tyldum. Reino Unido. 2014, 114 min.
- LISTA de Schindler, A. (*Schindler's List*). Direção: Steven Spielberg. Estados Unidos, 1993, 195 min.
- MELHORES Anos de Nossas Vidas, Os (*The Best Years of Our Lives*). Direção: Willian Wyler. Estados Unidos. 1946, 172 min.
- NASCIDO em 4 de Julho (*Born on the Fourth of July*). Direção: Oliver Stone. Estados Unidos. 1989, 145 min.
- NO. Direção: Pablo Larraín. Chile. 2012, 118 min.

- NOSTALGIA da Luz (*Nostalgia de la Luz*). Direção: Patricio Guzmán. Chile-França-Alemanha. 2010, 90 min.
- PAISÀ. Direção: Roberto Rossellini. Itália. 1946, 125 min.
- PIANISTA, O (*The Pianist*). Direção: Roman Polanski. França-Alemanha-Reino Unido-Polônia. 2002, 150 min.
- PLATOON. Direção: Oliver Stone. Estados Unidos. 1986, 120 min.
- QUANTO Vale ou É por Quilo?. Direção: Sérgio Bianchi. Brasil. 2005, 104 min.
- QUEDA – As últimas horas de Hitler, A (*Der Untertang*). Direção: Oliver Hirschbiegel. Alemanha-Itália-Áustria. 2004, 155 min.
- QUEIMADA! (*Burn!*). Direção: Gillo Pontecorvo. Itália. 1969. 112 min.
- ROMA, Cidade Aberta (*Roma, città aperta*). Direção: Roberto Rossellini. Itália. 1945, 100 min.
- SELMA: Uma Luta pela Liberdade (*Selma*). Direção: Ava DuVernay. Estados Unidos. 2014, 128 min.
- SESSÃO Especial de Justiça (*Section Spéciale*). Direção: Costa Gavras. França. 1975, 118 min.
- UNDERGROUND – Mentiras de Guerra (*Bila jednom jedna zemlja*). Direção: Emir Kusturica. França-Alemanha-Iugoslávia. 1995, 167 min.
- VÁ e veja (*Idi i smotri*). Direção: Elen Klimov. União Soviética. 1985, 142 min.
- VENTOS da Liberdade (*The Wind that Shakes the Barley*). Direção: Ken Loach. Irlanda-Reino Unido-Alemanha-Itália-França-Bélgica-Suíça-Holanda. 2006, 127 min.
- Z. Direção: Costa Gavras. França-Argélia. 1969, 127 min.

### Referenciais escritos

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e político de cinema**. Campinas: Papirus, 2003
- BARROS, José D'Assunção; NÓVOA, Jorge (org.). **Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica**. São Paulo, Brasiliense, 1987.
- BERNADET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.
- BURKE, Peter. **Testemunha Ocular. O uso de imagens como evidência histórica**. São Paulo. Editora UNESP: 2017.

- CARDOSO, Abílio Fernandes. **O cinema, a ficção e a História**. Universidade de Coimbra. Disponível em: [http://www.ipv.pt/forumedia/ec\\_4.htm](http://www.ipv.pt/forumedia/ec_4.htm).
- CASSETTI, Francesco; DI CHIO, Fedrerico. **Cómo analizar um film**. Barcelona: Paidós, 1991.
- CASTRO, Nilo André Piana de (Org.). **Cinema e Ditadura Militar**. Porto Alegre: Da Casa, 2000.
- CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- COMBLIN, Joseph. **A ideologia da Segurança Nacional: O poder militar na América Latina**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- FERNANDES, Ananda Simões. **Quando o inimigo ultrapassa a fronteira: as conexões repressivas entre a Ditadura Civil-Militar brasileira e o Uruguai (1964-1973)**. - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- GAVRAS, Costa; SOLINAS, Franco. **Estado de Sítio**. Porto Alegre: L&PM, 1979.
- JELLINEK, Sérgio; LEDESMA, Luis. **Uruguay: del consenso democrático a la militarización estatal**. Estocolmo: Institute of Latin American Studies, 1980.
- KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000
- MACHADO, Patrícia da Costa. **A luta contra a impunidade dos crimes da Ditadura Chilena (1998-2016)**. Tese de conclusão de curso. Porto Alegre: UFRGS, 2017. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.
- MARIANO, Nilson. **As garras do Condor**. Petrópolis, Vozes, 2003.
- MENDES, Ricardo Antônio Souza. **40 anos do 11 de setembro: o golpe militar no Chile**. In: Revista Estudos Políticos, n°7. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013, p. 178. Disponível em: <http://revistaestudospoliticos.com/wp-content/uploads/2014/04/7p172-190.pdf>.
- MERCADER, Alberto; DE VERA, Jorge. **Tupamaros: estratégia y acción**. Montevideo: Alfa, 1969.
- MONIZ BANDEIRA, Luiz Alberto. **Fórmula para o caos: a derrubada de Salvador Allende (1970-1973)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- NAVARRETE, Eduardo. **O cinema como fonte histórica: diferentes perspectivas teórico-metodológicas**. In: Revista Urutágua. N° 16. Maringa: DCS/UEM, 2008, p.22. Disponível em: <http://ojs.uem.br/ojs/index.php/Urutagua/article/viewFile/3539/3273>.

NÓVOA, Jorge. **Costa-Gavras: Política, cinema e história**. In: O Olho da História, n°7, dezembro, 2004, p. 6. Disponível em: <http://oolhodahistoria.ufba.br/wp-content/uploads/2016/03/gavrasjorge.pdf>.

PADRÓS, Enrique Serra. **Como el Uruguay no hay... Terror de Estado e Segurança Nacional Uruguai (1968-1985): do Pachecato à ditadura civil-militar**. 875 f. 2 v. Porto Alegre: UFRGS, 2005. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005

ROSENSTONE, Robert. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

QUINSANI, Rafael Hansen. **A revolução em película: uma reflexão sobre a relação cinema-história e a guerra civil espanhola**. São José dos Pinhais: Editora Estronho, 2014.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. **Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010)**. In: História da historiografia. Número 8. Ouro Preto: 2012, p. 167. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/download/270/261>.

\_\_\_\_\_. **Historiofotia, tropologia e história: além das noções de imagem nos escritos de Hayden White**. In: Revista História. São Paulo: 2014, p. 489-513. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/his/v33n2/0101-9074-his-33-02-00489.pdf>.

SORLIN, Pierre. Indispensáveis e enganosas, as imagens, testemunhas da história. **Revista Estudos Históricos**, v. 7, n. 13, 1994. FGV. Disponível em: <http://files.nhipeuneb.com.br/20000005234da935d24/Indispens%C3%A1veis%20e%20enganosas,%20as%20imagens,%20testemunhas%20da%20hist%C3%B3ria.pdf>.

VALDÍVIA, Verônica. "¡Estamos em guerra, señores!". El régimen militar de Pinochet y el "pueblo", 1973-1980. **Historia**, vol. I, n° 43, enero-junio. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2010, p. 163-201.