



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
UNIRIO - CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
Programa de Pós-Graduação em História



ARTUR DE ALMEIDA MALHEIRO

**“LAMARCA” E “CRÔNICA DE UMA FUGA”:
A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA DAS
DITADURAS MILITARES BRASILEIRA E
ARGENTINA PELO CINEMA**

ARTUR DE ALMEIDA MALHEIRO

“LAMARCA” E “CRÔNICA DE UMA FUGA”

A construção da memória das ditaduras militares brasileira e argentina pelo cinema

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, sob orientação do Professor Dr. Vanderlei Vazelesk.

Rio de Janeiro
2013

CATALOGAÇÃO NA FONTE

M249 Malheiro, Artur de Almeida.
“LAMARCA” E “CRÔNICA DE UMA FUGA”: A construção da memória das ditaduras militares brasileira e argentina pelo cinema / Artur de Almeida Malheiro. – 2013.
141 f.

Orientador: Dr. Vanderlei Vazelesk.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em História. Centro de Ciências Humanas e Sociais

Bibliografia: 136-141

1. Ditadura – Brasil – Argentina. 2. Cinema – Retomada – Nuevo Cine Argentino. 3. Lamarca – Crônica de uma fuga 4. Política e cultura – Brasil. I. Vazelesk, Vanderlei. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Ciências Humanas e Sociais. III. Título.

CDU: 321.791 (81:82)

ARTUR DE ALMEIDA MALHEIRO

“LAMARCA” E “CRÔNICA DE UMA FUGA”
A construção da memória das ditaduras militares brasileira e argentina pelo cinema

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, sob orientação do Professor Dr. Vanderlei Vazelesk.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Vanderlei Vazelesk (Orientador)
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio)

Prof^a. Dr^a. Icleia Thiessen
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio)

Prof^a. Dr^a. Mônica Kornis
Fundação Getúlio Vargas (FGV)

Prof^a. Dr^a. Lucia Grinberg (Suplente)
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio)

Rio de Janeiro
2013

Para Maria de Almeida Malheiro
e Artur de Brito Malheiro (in memoriam)

AGRADECIMENTOS

Uma dissertação nunca se faz sozinho. A ajuda de diversas pessoas contribuem para que o trabalho chegue ao seu final. O apoio de professores, amigos e parentes foi fundamental para dar ideias, indicar caminhos, torná-los mais leves ou, ao menos, para dar um pouco de alívio quando tudo parecia não dar certo.

Agradeço aos meus pais, Artur de Brito Malheiro e Maria de Almeida Malheiro, por terem me conduzido pelo caminho da educação e do respeito mútuo.

Ao meu orientador Vanderlei Vazelesk Ribeiro, pela paciência e generosidade durante esses dois anos de aprendizado e pesquisa.

Ao professor José D'Assunção Barros pelo incentivo durante a redação do projeto.

Aos amigos Claudia Rolin, Chantal Langermans e Daniel Vasconcelos Tunussi que possibilitaram a minha ida e estada em Buenos Aires.

Aos meus amigos Lavínea Fernandes, Leila Lobão, Claudio Pereira, Carolina Fortes, Marcio Góis, Paula Cardoso, Alberto Correia e tantos outros pela acolhida e estímulo ao longo desses dois anos de pesquisa.

À Capes, que financiou essa pesquisa, sem o qual esse trabalho não seria possível.

RESUMO

Entre os anos 1960 e 1980, Brasil e Argentina sofreram períodos de exceção em seus regimes democráticos com a instauração das suas respectivas ditaduras militares. Considerando que o cinema pode ser um veículo que reflete a memória de uma sociedade, neste trabalho, ele será utilizado como objeto de estudo para investigarmos como a memória do período ditatorial foi construída, especificamente, nos filmes *Lamarca*, brasileiro, e *Crônica de uma fuga*, argentino. Ao longo do trabalho, observa-se como os países foram conduzidos ao regime ditatorial e, principalmente, como se deu o retorno à democracia, momentos que servirão para o melhor entendimento da representação memorialística feita por cada um dos filmes. Os filmes foram interpretados a partir da contextualização histórica do momento em que eles foram produzidos, tendo como base a noção de cinema de gênero e cinema de autor, com uma maior ou menor utilização da linguagem melodramática, o que acabaria por diferenciar a representação cinematográfica da memória das duas sociedades.

Palavras-chave: Cinema, ditadura militar, memória, Argentina, Brasil, Retomada, Nuevo Cine Argentino, Lamarca, Crônica de uma fuga.

ABSTRACT

Between 1960 and 1980, Brazil and Argentina experienced periods of exception in its democratic regimes with the introduction of their respective military dictatorships. Considering that the cinema can be a vehicle that reflects the memory of a society, in this paper, it is used as an object of study to investigate how the memory of the dictatorial period was built, specifically, in movies *Lamarca*, Brazilian, and *Chronicle of an Escape*, Argentinian. Throughout the work, we observe how those countries were led to the dictatorial regime and, especially, how was the return to democracy, moments that serve to better understand the memorial representation made by each of the films. The films were interpreted from the historical context of the time they were produced, based on the notion of genre cinema and auteur cinema, with greater or lesser use of melodramatic language, which eventually differentiate the cinematic representation of memory of the two societies.

Key-words: Cinema, military dictatorship, memory, Argentina, Brazil, Retomada, Nuevo Cine Argentino, *Lamarca*, *Chronicle of an Escape*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 AS RELAÇÕES ENTRE CINEMA, HISTÓRIA E MEMÓRIA.....	13
1.1 Cinema e História	13
1.2 A Retomada e o Novo Cinema Argentino	17
1.3 O melodrama	27
1.4 O cinema entre memórias e representações	29
2 OS DIFERENTES CAMINHOS DA REDEMOCRATIZAÇÃO BRASILEIRA E ARGENTINA	34
2.1 O contexto mundial das ditaduras	34
2.2 Antecedentes brasileiros	36
2.3 Antecedentes argentinos	38
2.4 A redemocratização no Brasil	40
2.5 A redemocratização na Argentina	46
2.5.1 As Leis de Ponto Final e da Obediência Devida	54
2.6 Brasil e Argentina: uma possível comparação	56
3 A MEMÓRIA DAS DITADURAS EM LAMARCA E CRÔNICA DE UMA FUGA	59
3.1 Lamarca	59
3.2 Crônica de uma fuga	70
3.3 Lamarca e Crônica de uma fuga: Possíveis pontos de comparação	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
REFERÊNCIAS	97

INTRODUÇÃO

Se a minha memória não falha, comecei a frequentar as salas de cinema, ainda em tenra idade, conduzido pelas mãos de minha mãe. Normalmente, íamos, no período das férias aos cinemas de Madureira, tradicional bairro do subúrbio carioca, já que eu morava próximo. Chegávamos cedo ao Cine Madureira 1 ou 2, duas enormes salas de rua, coisa praticamente impossível de se ver atualmente no Rio de Janeiro, e enfrentávamos uma fila proporcional ao tamanho da sala para assistirmos a algum filme d’Os Trapalhões.

Trago boas lembranças dessa época. A companhia dos meus primos, a espera paciente na fila para nem sempre conseguir entrar na sessão seguinte tamanha a quantidade de gente, a corrida para pegar um bom lugar, as gargalhadas dos espectadores, o cheiro da pipoca. Certamente, terei esquecido tantas outras sensações daquela época. Mas memória e esquecimento não andam sempre juntos? “Abordar as memórias envolve se referir a recordações e esquecimentos, narrativas e ações, silêncios e gestos. Há saberes em jogo, mas também há emoções. E há também vazios e fraturas”¹. (JELIN, 2012, p. 51, tradução nossa).

O objetivo deste trabalho é investigar e comparar a construção da memória das ditaduras brasileira e argentina a partir de dois filmes: o brasileiro *Lamarca* (Sergio Resende, 1994) e o argentino *Crônica de uma fuga* (Israel Adrián Caetano, 2006). Pretende-se, portanto, observar como o cinema construiu a memória das suas ditaduras desses dois países, a partir, obviamente, do contexto dado no momento de cada produção..

Aqui será abordada a questão do melodrama nos filmes, pois acreditamos que há diferenças na sua utilização no que diz respeito a cada uma das produções. Pretendemos demonstrar também que a trajetória histórica dos dois países influenciará na forma como estes construirão as suas respectivas memórias.

Escolhemos o método comparativo porque enxergar as sociedades brasileira e argentina desta forma, é possibilitar a descoberta de igualdades e diferenças que facilitarão o melhor conhecimento delas mesmas. Comparar é uma característica do ser humano. Fazemos escolhas e elas são fruto de uma comparação entre dois objetos. A partir do olhar de um e do outro, podemos chegar às suas distinções e semelhanças, porém com o cuidado de não se incurrir no erro de impor uma visão de domínio sobre qualquer um deles. Aqui, a comparação se faz com o objetivo de lançar luz sobre eles, observando regularidades, o que nos faz ter uma maior noção da complexidade histórica, e, também, estabelecendo diferenciações, ao possibilitar a percepção de peculiaridades características de cada um. Detienne defende o

¹ Abordar las memorias involucra referirse a recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios e gestos. Hay em juego saberes, pero también hay emociones. Y hay también huecos y fracturas.

“comparativismo construtivo”, que, a partir do que nos aparece como incomparável cria-se a possibilidade de exercitarmos o estranhamento em nós, proporcionando um olhar crítico sobre as nossas tradições, o que leva a crer que estas também são escolhas entre tantas outras. Logo, para Detienne (2004), comparar nada mais é do que uma construção do historiador, escolhendo entre uma gama de possibilidades. “[...] Os universos a serem comparados nas ciências humanas são sempre de algum modo construções do próprio historiador ou do cientista social” (BARROS, 2007). Paul Veyne (1998, p. 20) chama atenção para a importância de um olhar diferenciado do historiador em um estudo comparativo. Para ele, um evento histórico é uma diferença, algo que tenha se destacado sobre um fundo de uniformidade.

Se, no estudo de uma civilização, nos limitamos a ler o que ela relata sobre si própria, ou seja, a ler as fontes referentes à sua civilização, ser-nos-á mais difícil nos espantarmos com aquilo que, nos olhos dessa civilização, era corriqueiro; [...] O estudo de qualquer civilização enriquece o conhecimento que temos de uma outra [...]; pois o evento é diferença e sabemos muito bem qual é o esforço característico do ofício do historiador e o que lhe dá sabor: espantar-se com o que é óbvio.

Nesse sentido, encontra-se em Marc Bloch (2007, p. 3) a metodologia para um trabalho comparado. Para o historiador, a comparação deveria ocorrer, principalmente, entre sociedades análogas e dentro de um período parecido. “Aplicar o método comparativo no quadro das Ciências Humanas consiste [...] em buscar, para explicá-las, as semelhanças e as diferenças que apresentam duas séries de natureza análoga, tomadas de meios sociais distintos”.

Iniciamos o primeiro capítulo abordando a relação entre cinema e história, e explicando, dentro do contexto da história do cinema brasileiro e argentino, a diferença entre cinema de gênero e cinema de autor. Essa definição será importante para compreender a análise dos filmes no terceiro capítulo, observando o comprometimento com o cinema de gênero dos dois diretores, porém, ressaltando o tom mais autoral do argentino Israel Adrián Caetano.

Lamarca e Crônica de uma fuga fazem parte de um momento de grande renovação da cinematografia brasileira e argentina, que ficaram respectivamente conhecidos por *Retomada* e *Nuevo Cine Argentino* (NCA). Essa renovação ocorreu em meados da década de 1990, após os regimes ditatoriais dos dois países, e também após ter ocorrido um realinhamento das suas economias dentro do contexto do neoliberalismo. Portanto, o primeiro capítulo também será o espaço no qual serão explicados os rumos tomados pelas políticas cinematográficas para que os cinemas brasileiro e argentino voltassem a crescer.

Neste capítulo também será abordada a linguagem melodramática que, a partir dos palcos teatrais burgueses pós-Revolução Francesa, acabou tomando conta da estrutura narrativa fílmica no início do século XX. Uma linguagem que serve como um facilitador para a compreensão do cinema pelas grandes massas, o melodrama será a chave para, no terceiro capítulo, entender os dois filmes, guardadas, claro, as devidas proporções nos seus envoltórios com a melodramaticidade.

A última seção deste capítulo é uma discussão sobre o conceito de memória a partir de autores como Andreas Huyssen, Pierre Nora, Maurice Halbwachs, Beatriz Sarlo e Michael Pollak. O primeiro nos explica sobre a “cultura da memória” que se instalou no mundo a partir do final do século XX, havendo, a partir do final da década de 1980, uma “espetacularização” e “mercadorização” da memória, que será disseminada por meio de museus, páginas de internet, músicas e, claro, o cinema. É o que vai acabar constituindo a “história de grande circulação” da qual fala Sarlo, e que Pierre Nora vai relacionar a um aumento ou ao medo do esquecimento. Isto levará à fundação dos “lugares de memória”, que servem para defender a sociedade das ameaças do esquecimento. São “recriações artificiais” de memória, conforme Halbwachs.

No segundo capítulo é feita uma contextualização das ditaduras no Brasil e na Argentina. Inicialmente, propõe-se uma contextualização mundial do período, ou seja, a bipolarização do mundo representada por capitalistas e socialistas, Estados Unidos da América (EUA) e União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Em seguida, os antecedentes da regime de exceção brasileiro e argentino são abordados mostrando as diferenças entre cada um dos processos. Ao final, são relatados os distintos processos de redemocratização dos dois países e a forma como ambos foram conduzidos, o que resultaria em diferentes formas de construção memorialística, terminando o capítulo com a comparação entre as duas ditaduras.

O último capítulo reserva-se para a análise dos filmes, onde será possível verificar como a memória da ditadura nos dois países foram construídas e demonstradas nas duas obras. Primeiramente, *Lamarca*, o filme nacional que transpõe a biografia do guerrilheiro de mesmo nome para a tela do cinema, e, em seguida, *Crônica de uma fuga*, o argentino, que conta a história, também real, de quatro fugitivos da *Mansión Seré*, um centro clandestino de detenção. Em ambos os casos, os filmes são contextualizados em seus períodos de produção, pois acredita-se que a memória da ditadura trazidas por eles é um reflexo do momento em que eles foram produzidos.

1 AS RELAÇÕES ENTRE CINEMA, HISTÓRIA E MEMÓRIA

1.1 *Cinema e História*

Embora ainda muito embrionária, é cada vez mais comum a utilização do cinema como fonte histórica. Isso vem ocorrendo de forma lenta, porém progressiva, dentro do meio acadêmico. Não é necessário ser profundo conhecedor da chamada sétima arte para perceber a sua crescente importância desde a primeira exibição pública de *A chegada do trem na estação Ciotat* e *A saída dos operários das usinas Lumière*, em 1895, pelos irmãos Lumière, até os lançamentos dos chamados “blockbusters” atuais, filmes de grandes orçamentos que levam milhões às salas escuras, utilizando tecnologia cada vez mais apurada, como é possível perceber, atualmente, com a cada vez mais crescente utilização do 3D. Seja culturalmente ou mercadologicamente, nesses mais de cem anos, o cinema, com o desenvolvimento da tecnologia, de novas convenções dentro da sua linguagem e buscando de aproximar o mais possível do espectador, enfrentou as ameaças da TV, do videocassete, do DVD, os quais, para muitos, determinariam o seu fim. Jean-Claude Carrière (2006, p. 29) diz que “durante todo esse curto percurso, a linguagem cinematográfica se expandiu constantemente, se modificou, se adaptou à inconstância dos gostos. Uma evolução fundamental, pois as formas que apenas se repetem morrem rapidamente de esclerose”.

Essa arte secular, que se renova de tempos em tempos, não passaria incólume por todo esse período no que tange à sua importância também para o conhecimento histórico. Se a sua linguagem e tecnologia são resultados de mudanças operadas na sociedade, o seu produto final, ou seja, o filme propriamente dito, e as suas temáticas, também devem ser vistos como consequência da forma de pensar da sociedade que o produziu. É dessa maneira, portanto, que é possível utilizar as produções cinematográficas como fontes históricas com a possibilidade de entender a sociedade que as produziu. Neste contexto, é importante salientar que tanto o filme documentário quanto o de ficção podem ser utilizados na análise da sociedade a qual representam.

[...] o cinema é “produto da história” – e, como todo produto, um excelente meio para a observação do “lugar que o produz”, isto é, a sociedade que o contextualiza, que define a sua própria linguagem possível, que estabelece os seus fazeres, que institui as suas temáticas. Por isto, qualquer obra cinematográfica – seja um documentário ou uma pura ficção – é sempre portadora de retratos, de marcas e de indícios significativos da sociedade que a produziu. (BARROS, 2007, p. 23).

Desde o tema do filme, passando pela forma como esse tema será abordado, e, até mesmo, a edição pela qual passará a película, são, todos esses passos, escolhas do diretor, do

roteirista, do montador, enfim, da equipe que produzirá o filme. É possível analisar uma comédia, um drama ou mesmo um filme de terror como representações da sociedade de uma determinada época.

Não importa se o filme pretende ser um retrato, uma intriga autêntica, ou pura invenção, sempre ele estará sendo produzido dentro da História e sujeito às dimensões sociais e culturais que decorrem da História – isto independe da vontade dos que contribuíram e interferiram para a sua elaboração. (BARROS, 2007, p. 26).

Para procedermos na análise da sociedade, é necessário pensar na utilização do cinema como fonte histórica. Desta forma, não devemos apenas lembrar do filme, seu produto final. Uma produção cinematográfica gera uma série de registros que acabam por se transformar em fontes e material de trabalho e pesquisa para o historiador. Desde o roteiro e a sinopse, toda uma documentação que surge a partir do filme pode ser utilizada para análise. Aqui, podem ser citadas as críticas que são publicadas em jornais e revistas, que podem ser analisadas para se compreender indiretamente a produção. Os depoimentos dos envolvidos também constituem boas fontes nas quais é possível tomar conhecimento do processo criativo e de execução do filme. Assim como ensaios sobre os filmes escritos pelos seus realizadores ou pela crítica especializada em determinado momento da história do cinema, que faz com que se tenha uma noção das diversas ideias que circulavam, em determinando contexto, a respeito da produção cinematográfica. Além do mais, existe toda a documentação sobre o cinema: documentação oficial, institucional e governamental sobre a produção, documentos de censura, leis e normas que regulamentam o fazer cinematográfico. (BARROS, 2007).

Mas se engana quem pensa que somente agora o cinema foi descoberto como um produto da história e, como tal, com plena vocação para ser visto como fonte. Se no seu surgimento ele ainda não foi utilizado com tal propósito, havia, de qualquer forma, a intenção de ter o produto desta nova tecnologia que estava surgindo, o filme propriamente dito, transformado em documento histórico.

O primeiro a pensar nesta possibilidade foi o câmera polonês Boleslas Matuszewski, ainda em 1898. Matuszewski trabalhava com os irmãos Lumière e, desde aquela época, pensava em uma forma de armazenamento da película para que ela servisse para fins historiográficos e educacionais. Monica Kornis (2008, p. 17) conta que, para Matuszewski, o filme era mais verdadeiro que a fotografia, “na medida em que a fotografia admitia retoques, além de o movimento do filme permitir uma série de outras informações”. Logo, acreditava-se que as cenas públicas importantes deveriam ser registradas e posteriormente armazenadas em um depósito. Esse tipo de compreensão do filme, porém, parte do princípio de que tudo que é

por ele mostrado é real. Ou seja, isso significa dizer que não havia uma leitura crítica do filme. Ou ainda, as cenas mostradas em um cinema apresentava a realidade tal como ela havia sido filmada e, dessa forma, o filme poderia ser um repositório documental de acontecimentos verdadeiros, passível de consulta, justificando, assim, a sua vocação historiográfica e educativa.

Apesar dessa importância documental ter sido dada ao cinema ainda em seus primórdios, foi necessário algum tempo até que ele pudesse ser visto como a produção de uma sociedade e, por causa disso, fosse analisado, interpretado, tentando-se buscar o entendimento desta sociedade.

O estudo mais direcionado para essa relação de cinema x história, aparece na década de 60 com o francês Marc Ferro. Fazendo parte da *Escola dos Annales*, é nesta década que Ferro lança o seu principal texto sobre a relação entre cinema e história, “O filme: uma contra-análise da sociedade?”. É nesta década também que a história está desenvolvendo um novo domínio, qual seja, a história das mentalidades, que, futuramente, daria origem à história cultural. Este campo do saber passava a apresentar uma maior abertura em termos de objetos de estudos, uma vocação à interdisciplinaridade e à maior diversidade no campo documental e metodológico. “Todo e qualquer documento se pode prestar a uma pesquisa de mentalidades” (VAINFAS, 1997, grifo do autor). Uma metodologia que considere o cinema como fonte histórica deve levar em conta não somente os seus aspectos internos, como os externos também. Para Ferro, importa desvendar os filtros ideológicos, o conteúdo latente da obra. A chamada “contra-análise”. A percepção daquilo que “escapou” aos olhos do diretor, o que seria a evidência do que estaria implícito na obra cinematográfica.

Para Ferro (2010, p. 33), no filme existe “uma realidade que não é comunicada diretamente”. Esta foge da redação dos roteiristas e do olhar observador do diretor.

O documento tem uma riqueza de significação que não é percebida no momento em que ele é feito. [...] Esses lapsos de um criador, de uma ideologia, de uma sociedade, constituem reveladores privilegiados. Eles podem se produzir em todos os níveis do filme, como também em sua relação com a sociedade. Assinalar tais lapsos, bem como suas concordâncias ou discordância com a ideologia, ajuda a descobrir o que está latente por trás do aparente, o não visível através do visível.

É por meio desses “lapsos” que seria possível a contra-análise da sociedade anunciada por Ferro. Ele constrói um esquema para delimitar a evolução das relações entre os personagens. Listando as cenas sequencialmente, ele une e compara os personagens nas cenas em que eles se encontram, analisando as suas relações. A análise recai também sobre o contexto social de produção do filme. Quem o produziu, em que país foi produzido, em quais

condições financeiras e momento histórico. O cenário, o autor, o roteiro, a produção, o público, a crítica, o regime de governo, enfim, todos os aspectos que constituem um filme se relacionando com aqueles que não o constituem, ao menos, de forma direta. “As estruturas de produção dos filmes tem a sua história própria.” (LAGNY, 2009, p. 124).

Apesar de seu pioneirismo e contribuição para os estudos históricos, Ferro não apresenta, de fato, uma metodologia capaz de interpretar o filme a partir de suas opções estéticas e, também, a partir da própria linguagem cinematográfica. Kornis, contudo, ressalta que Ferro não desenvolveu uma metodologia para trabalhar o cinema como fonte histórica, mas levantou questões importantes que abririam o caminho para novos olhares em termos documentais. Uma delas foi exatamente a percepção da possibilidade de se analisar a sociedade a partir dos filmes. O estudo de Ferro sobre as obras cinematográficas, de fato, não traz nenhuma novidade em termos metodológicos, além das análises feitas acerca de qualquer outro tipo de fonte histórica. Ele ressalta a crítica da autenticidade, pois seria importante verificar se o produto foi reconstituído ou modificado. Isso significa analisar os ângulos das tomadas e, a partir daí, perceber o número de câmeras utilizadas; a distância das diferentes imagens de um mesmo plano, o que denunciaria o período em que determinado filme foi realizado, já que, no exemplo citado pelo autor, antes dos aperfeiçoamentos técnicos dos anos 1940-1950 não era possível uma aproximação contínua da câmera por meio de um *zoom*, visto que este ainda não havia sido inventado; as condições de leitura da imagem; a intensidade da ação; e o grão da película. (FERRO, 2010, pp 90-95). Junto a isso, ele alia também a crítica da identificação e a crítica analítica. A primeira diz respeito à origem do documento e todas as informações que possam identificá-los. Já a segunda pressupõe, como o próprio nome diz, uma análise das imagens, sons e tudo o mais que compõe a obra, como também as condições de produção e a sua recepção pelos espectadores, entre outros. Ferro também lembra que, além de ser um produto da história, o cinema é também um agente dela, atuando na sociedade, influenciando-a, pois a plateia que o assiste também sai do cinema modificada pela ação do que viu na tela. Isso nos leva a crer em como o cinema pode ser utilizado como objeto de condução da sociedade.

A maior crítica, contudo, é exatamente à falta de uma análise mais técnica do filme, considerando-o como uma fonte dentro de toda a especificidade da mediação que há entre o cinema e o espectador. Ou seja, a sua análise como texto, um “texto-filme”, no qual não há neutralidade, mas, sim, um ponto de vista. E esse ponto de vista é mediado pela técnica. Se Ferro acredita que há uma verdade a ser encontrada, acreditamos que ela deve ser verificada a

partir da discussão de propostas estéticas. A leitura dessas propostas – o chamado “texto-filme” – nos levará à uma verdade intrínseca à própria linguagem cinematográfica, o que nos fará ver que a verdade sempre existirá, mesmo que seja uma verdade específica daquele meio, daquele contexto, daquele ponto de vista.

Pierre Sorlin, outro francês que também considera o filme como documento histórico, prioriza “o exame dos elementos que se interpunham entre a câmera e o evento filmado” (KORNIS, 2008, p. 32). Sorlin busca na semiologia a metodologia para a leitura do texto fílmico. Era na leitura dos signos que estaria a chave para compreensão interna do filme e a sua relação com a história. Para ele, a análise recaía também sobre os diversos meios de expressão que compõem um filme. Todo o aparato sonoro, a fotografia, posicionamento de câmeras, luz, etc, e também tudo que envolvia a sua produção – desde toda a linha de financiamento até estratégias de lançamento, pois Sorlin considerava que um filme era realizado por uma equipe – comporiam a realidade expressa pelo filme.

A questão metodológica na utilização do filme como fonte histórica não está encerrada. É preciso lembrar, juntamente com Jean Epstein, que “a gramática cinematográfica é específica do cinema” (CARRIÈRE, 2006, p. 19). E a linguagem do cinema é a montagem, que, para Xavier (1994, p. 21), é, juntamente com o próprio ato de filmar, “dois elementos tradicionais sempre considerados como fundadores da arte do cinema”. Uma linguagem viva que se transforma a cada desenvolvimento tecnológico. Carrière diz que um bom montador que selecione os melhores momentos de um ator medíocre pode candidatá-lo a vários prêmios de interpretação.

Metodologicamente, pode-se dizer que o entendimento do filme para um estudo histórico passa por uma análise que consiste em desconstruí-lo para, em seguida, ser realizada a reconstrução do mesmo a partir da interpretação do próprio analista. Vanoye (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 15) considera estes dois momentos da leitura da linguagem cinematográfica como uma “criação” do analista, porém requer alguns cuidados para que não se construa um outro filme. “Os limites da ‘criatividade analítica’ são os do próprio objeto da análise. O filme é, portanto, o ponto de partida e o ponto de chegada da análise”.

1. 2 *A Retomada e o Novo Cinema Argentino*

Os filmes escolhidos para a análise neste trabalho, *Lamarca* e *Crônica de uma fuga*, estão inseridos em dois momentos da história do cinema brasileiro e argentino de renascimento

das suas respectivas produções. Esses momentos ficaram conhecidos pelos nome de Retomada e *Nuevo Cine Argentino* (NCA). É importante, então, conhecermos de que forma esses momentos aconteceram nos dois países.

Falar sobre o cinema da “Retomada” e sobre o *Nuevo Cine Argentino* significa antes de tudo situar as produções cinematográficas dos dois países, Brasil e Argentina, respectivamente, em um recorte temporal específico. Porém, tanto um termo quanto o outro, nos remete a algo que, em algum momento, foi finalizado e, posteriormente, passou por uma renovação. Em linhas gerais, esses momentos da cinematografia dos dois países estão localizados entre meados das décadas de 1990 e 2000. Tradicionalmente, o marco da Retomada é o filme *Carlota Joaquina, a princesa do Brasil*, filme de Carla Camurati, produzido com baixo orçamento, porém com uma grande bilheteria para os padrões da época. O fim da Retomada não é bem definido, podendo se considerar o fim do governo de Fernando Henrique Cardoso, no qual, segundo Melina Marson (2009), houve uma melhor estruturação das políticas de incentivo, ou o período de dez anos, até 2005, conforme Caetano (2005). É importante ressaltar, conforme será visto mais adiante, que, apesar da insistência da delimitação cronológica, o que se considera como Retomada é, na verdade, um processo que se iniciou com a criação de leis de incentivo após a extinção de várias instituições governamentais de fomento cultural no início do governo de Fernando Collor de Mello. *Lamarca*, de 1994, será um dos filmes que, junto com *Carlota Joaquina*, será contemplado por leis que possibilitaram, na época, o retorno a um cinema de nível industrial no Brasil.

O *Nuevo Cine Argentino* tem o seu marco com *Rapado*, que estreou em 1996, na Argentina. Sem uma delimitação formal para o seu fim, Agustín Campero nos leva até o *X Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente* (BAFICI), no ano de 2008, segundo ele “o melhor ano do cinema argentino desde a volta da democracia, pela quantidade de filmes de alta qualidade, quase todas pertencentes ao paradigma do NCA”² (CAMPERO, 2009, p. 89, tradução nossa). Enquanto no Brasil, a Retomada é mais associada às políticas de incentivo fiscal após a extinção da Embrafilme, o NCA tem, além das leis de fomento, um conjunto de fatores que, naquele momento, foram primordiais para o seu surgimento, como uma nova linguagem narrativa e o desenvolvimento de uma nova crítica cinematográfica. Tanto um como outro, porém, são o resultado de ações do governo que antecederam o período de 1995 a 2008 e que se relacionam com a redemocratização de ambos os países.

² El mejor año del cine argentino desde la vuelta de la democracia, por la cantidad de películas de alta calidad, casi todas pertenecientes al paradigma del NCA.

O cinema da década de 80, tanto aqui no Brasil quanto na Argentina, sofreu o baque de crises econômicas e cultural e do processo de redemocratização. Um momento de busca de identidade e de tentativa de afirmação do campo da cultura. Xavier, aponta para um retorno ao cinema industrial no Brasil da década de 80. É sempre bom lembrar porém que este não deixou de ser produzido ao longo das décadas de 60 e 70, predomínio do que ele chama de Cinema Moderno Brasileiro, caracterizado pelo Cinema Novo e pelo Cinema Marginal. Mas estas duas décadas foram profícuas de uma produção que se relacionava a uma realidade brasileira em detrimento àquelas que copiavam um estilo de cinema norte-americano.

O cinema que se adensou em meados dos anos 1980, que se destacou em festivais e debates, afirmou propostas alheias aos parâmetros do cinema moderno, principalmente no que diz respeito à preocupação com um “estilo nacional” ou os diagnósticos gerais do país, voltando-se mais para um corpo a corpo com os dados dominantes na produção internacional que lhe era contemporânea. (XAVIER, 2001, p. 58)

Esse retorno ao qual Xavier se refere tem como base todo um período anterior no qual o cinema nacional se aproximou muito mais de uma produção de autor.

A Argentina também tem a partir da década de 60 a sua fase de cinema novo. Também chamado de *Nuevo Cine Argentino*, como o movimento estético que vai surgir em meados dos anos 90, inspirou-se principalmente na *nouvelle vague francesa*. Uma ênfase no aparato cinematográfico, com novos enquadramentos, sequências e cortes, buscavam mostrar o psicológico dos personagens, suas impressões cotidianas e banais. Esse cinema argentino foi impulsionado por uma nova geração de cineastas que estava ligada aos cineclubes, conectados com outras artes e influenciada por revistas especializadas argentinas que, por sua vez, se inspiravam na revista francesa *Cahiers du Cinéma*.

Ainda segundo Xavier (2003, p. 129),

Uma tônica dos cinema novos dos anos 60 na América Latina foi a busca de novas formas de representação capazes de dar conta dos processos mais fundos de sua realidade específica. Isso se fez por meio de uma recusa aos padrões do cinema industrial mais voltado para a reprodução das aparências, em que o naturalismo é a convenção que estabelece limites muito claros para a discussão da experiência social. [...] [Os cineastas] queriam uma dramaturgia liberta de clichês, impulsionadora da expressão autoral, sem as censuras do aparato industrial, estimuladora de uma consciência crítica diante da experiência contemporânea.

Mais relacionado a um cinema de autor, o cinema moderno brasileiro e o *Nuevo Cine Argentino*, propunha uma narrativa diferenciada em relação ao cinema de gênero³. Se neste, a

³ No período clássico de Hollywood, de acordo com o sistema de produção dos estúdios, os filmes deveriam pertencer a algum gênero, o que significa dizer que eles deveriam respeitar ao máximo os códigos que os fariam se identificar com uma leitura específica de cada modelo cinematográfico. Assim, os filmes são classificados como drama, terror, comédia, suspense, faroeste, etc. Mesmo que todas as regras de um determinado gênero não fossem respeitadas, ao menos, a maioria deveria ser. O público deveria identificar rapidamente a que gênero de filme estava vendo para melhor entendê-lo.

narrativa dá uma ideia de continuidade, as cenas e as sequências se encadeiam e se desenvolvem em uma dinâmica de causas e efeitos de forma clara e progressiva, no cinema de autor, percebe-se uma fragmentação, menos vínculos orgânicos, e questões que se mantêm abertas, sujeitas a interpretações. O cinema clássico apresenta as informações de forma mais clara, dentro de um espaço-tempo definido, no qual o espectador não necessita de qualquer esforço para entender o desenvolvimento do filme, pois pressupõe uma linearidade, inclusive na apresentação dos personagens que se caracterizam por tipos bem definidos, como o vilão, o mocinho, o protagonista, o antagonista, o herói, etc. Além disso, há a inserção em um gênero específico facilitando ainda mais a sua leitura. Os filmes são classificados como comédia, drama, terror, etc, o que já adianta para o espectador o que o espera na tela. No cinema de autor, essas características não assumem papel preponderante. Os personagens são mais ricos em conflitos existenciais e, por isso, também se apresentam multifacetados. Crises psicológicas ou existenciais são comuns, demonstrando que para tudo existe mais de uma interpretação.

Essa noção de cinema de autor e cinema de gênero será importante para a compreensão da análise de *Lamarca* e de *Crônica de uma fuga* que será feita no terceiro capítulo, no qual será visto de que forma eles se caracterizam mais marcadamente com um ou outro estilo, influenciando na construção da memória das respectivas ditaduras.

Ao longo desse período, duas instituições governamentais ajudaram de alguma forma no desenvolvimento dos cinemas brasileiro e argentino. É importante lembrar da participação da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes) no cenário das produções cinematográficas nacionais. A Embrafilme foi criada em 1969, pelo governo militar, como uma empresa mista com participação de capital privado, porém sob o controle do governo. Com produções bem sucedidas até o início da década de 80, os filmes brasileiros atingiram cerca de 35% de ocupação das salas. Porém, este modelo começou a apresentar desgastes a partir da década de 80

quando muitas salas do interior não resistiram à competição da TV e começaram a fechar (contribuindo para a descapitalização da empresa), e, ao mesmo tempo, a própria classe cinematográfica começou a questionar a repartição de recursos para a produção de filmes. (BUTCHER, 2005, p. 18)

Em 1990, o presidente eleito Fernando Collor de Mello extinguiu, além da Embrafilme, a lei de incentivo 7.505/86, conhecida como Lei Sarney, a Fundação Nacional das Artes (Funarte), a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB), o Concine (Conselho de Cinema) e a cota de tela, sem criar qualquer outra forma de subsídio governamental ao cinema nacional. A produção cinematográfica brasileira não para a partir deste fato, mas

sente-se o baque que a falta que o incentivo governamental traz para este setor. Alguns filmes são realizados contando com o investimento da iniciativa privada ou, até mesmo, com os próprios recursos dos realizadores.

A nova ordem mundial e o acontecimento da globalização transformam a cultura e, conseqüentemente, os seus produtos em importantes meios de desenvolvimento econômico. Dessa forma, a ação de Collor estava condizente com as práticas neoliberais que iniciara o seu processo em meados da década de 1980. O então presidente retirava, assim, a responsabilidade do Estado em sustentar o cinema nacional, deixando-o à livre atuação do mercado, tal qual qualquer outro produto. Bahia (2010, p. 21) lembra que

O mercado não existe por si só, ele está amparado por outras estruturas sociais e culturais. As assimetrias e falhas do mercado reclamam regulação estatal. Se é certo que o mercado se auto-regula, criando ganhadores e perdedores, também não se pode deixar de constatar que o sistema econômico, como regra, está submerso em relações sociais. [...] Conseqüentemente a indissociabilidade entre Estado e mercado ocorre na medida em que os Estado é essencial ao surgimento e fortalecimento da economia de mercado.

A partir de 1991, começam a ser criadas leis de incentivo, como a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual. A primeira, a lei 8.313/91, a Lei Rouanet, destina-se a cobrir todo o tipo de produção cultural, que pode se utilizar de uma das três formas de financiamento. Pelo Fundo Nacional de Cultura (FNC), que financia até 80% da produção com retorno financeiro baixo; pelos Fundos de Investimentos Culturais e Artísticos (Ficart), no qual o valor do projeto de espetáculos, edições comerciais de letras, artes, filmes, instrumentos musicais, entre outros, é dividido em cotas que são compradas pelas empresas como se fossem ações da bolsa de valores. “Se houver lucro, a empresa patrocinadora é taxada, isto é, paga impostos sobre esse lucro. Se houver prejuízo, a empresa investidora pode abatê-lo no imposto de renda” (MARSON, 2009, p. 43); ou por meio do Incentivo a Projetos Culturais, mecanismo no qual se inclui a produção cinematográfica e que o dinheiro investido pode ser deduzido no imposto de renda.

Promulgada em 08 de janeiro de 1992 e regulamentada seis meses depois, a Lei 8.401/92 é considerada o embrião da Lei do Audiovisual. Além disso, ela garantiu a volta da cota de tela, facilitou as coproduções internacionais, “representou a volta de uma legislação específica para o setor” e “a intervenção direta do Estado no cinema” (MARSON, 2009, p. 46). Em junho do mesmo ano, Collor libera o dinheiro da Embrafilme referente à arrecadação de impostos do filme estrangeiro no Brasil, remanescente ainda da época de existência da instituição. De qualquer forma, esse recurso só foi disponibilizado em 1993 por meio do Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, concurso que selecionou os longas-metragens

beneficiados. Finalmente, foi promulgada, em 20 de junho de 1993, a Lei 8.685, conhecida como Lei do Audiovisual. Por ela, uma empresa ou pessoa física pode comprar cotas de um filme, deduzindo o valor do imposto de renda. Caso o filme ainda dê lucro, o investidor recebe um percentual, já que ele se tornou acionista do filme ao adquirir a cota.

Durante esse período, o governo ainda marcou a sua presença regionalmente, também por meio de leis de incentivo ou, no caso do Rio de Janeiro, criando uma distribuidora para o filme nacional, a Riofilme, que tentou solucionar o maior problema do cinema brasileiro: a distribuição.

No caso da Argentina, quando Raúl Alfonsín assume o governo em 1983, o cinema estava regulamentado pela Lei 17.741, de 1957, que dava ao *Instituto Nacional de Cinematografía* (INC), a responsabilidade de desenvolver e implementar políticas de incentivos às produções cinematográficas argentinas e controlar a sua produção, distribuição e exibição, centralizando a atividade do Estado nesta única instituição. Esta lei surge a partir da crise dos grandes estúdios que mantinham uma produção de cinema em escala industrial até a década de 50. Nesse período, foi criado um fundo de fomento a partir do recolhimento de 10% sobre o valor das entradas dos cinemas que financiariam as produções. Aqui, o cinema ainda era considerando uma atividade independente, sem qualquer relação direta com os demais meios de comunicação, principalmente pela existência da Lei 22.285/80, imposta pelo ditador Videla e mantida por Alfonsín, que também deixava nas mãos do Estado o controle das rádios e emissoras de TV. Ou seja, o governo mantinha de forma separada o controle de dois meios audiovisuais. Em 1984, Alfonsín sanciona a Lei 23.052, acabando com a censura cinematográfica e dando ao INC o poder de classificação dos filmes.

Em 1994, pela Lei 24.337, o INC é substituído pelo atual *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales* (INCAA). Mais do que uma mudança de siglas, o novo instituto trouxe o entendimento de que o cinema vai muito além das salas cinematográficas e faz parte da cultura audiovisual do país. Desta forma, além dos 10% sobre os ingressos vendidos, o ICAA ampliou a sua arrecadação agregando outros meios com os quais o cinema interage, aos quais também incidem impostos. Nos vídeos e DVDs também são cobrados 10%. E 25% incidem sobre o arrecadado pelo *Comité Federal de Radiodifusión* (COMFER). Este órgão, regulamentador das TVs e rádios do país, recebe dessas empresas 7,5% de seu faturamento.

A segunda metade da década de 90 surge, então, para esses dois países, Brasil e Argentina, como um momento de renovação da produção cinematográfica, apontando para o nascimento de uma nova safra de diretores e, conseqüentemente, de filmes. No Brasil, Carla

Camurati se destaca com *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil*, em 1995, filme produzido em parte com o financiamento de empresas privadas e em parte com recursos da Embrafilme, via Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro. Caetano divide essa retomada nacional em duas fases. A primeira, vai de 1995 até 1999, e a segunda, de 1999 até 2005.

Com relação à primeira fase, Caetano a caracteriza como uma fase de afirmação tendo como principal característica uma corrida em direção à conquista de uma estatueta do Oscar, o que levaria o cinema brasileiro a ser aceito no seleto clube da indústria cinematográfica. Para além de ganhar prêmios em festivais europeus, o importante naquele momento era participar da maior festa mundial de cinema. De fato, três filmes receberam indicações naquele período. *O quatrilho*, de 1995, e *O que é isso, companheiro?*, de 1997, receberam uma indicação na categoria de melhor filme estrangeiro, sem que nenhum dos dois ganhasse o prêmio. Em 1998, foi a vez de *Central do Brasil* ser indicado, agora, porém, além de melhor filme estrangeiro, Fernanda Montenegro também recebera uma indicação na categoria de melhor atriz, sem sucesso em nenhuma das duas indicações.

Caetano ressalta que o clichê da diversidade de temáticas que normalmente é utilizado para se caracterizar o período é consequência de uma incursão aventureira de diversos profissionais que só conseguiram realizar as suas produções por causa das leis de incentivos surgidas naquela época, muito embora, multiplicidade de temas já fosse uma característica do cinema brasileiro desde a década de 60.

O cinema brasileiro ameaçou virar o *free-lance* do audiovisual brasileiro [...]. O que se observou neste recente cenário de “bicos” foi uma espécie de turismo excêntrico de profissionais que provavelmente passariam a vida sem jamais realizar um filme – mas que, por causa da Lei Rouanet e graças a bons contatos no mundo da televisão e da publicidade, encontraram um caminho aberto. (CAETANO, 2005, p. 28)

Entre 1999 e 2005, Caetano aponta para uma mudança na forma como o profissional de cinema se estabeleceria no mercado brasileiro. Devido a uma retração de investimentos privados, a partir de agora, as produções seriam escolhidas pelas áreas de marketing de empresas públicas ou recém-privatizadas. Uma primeira transformação é observada desde então: o crescimento de produções de baixo orçamento, em contraposição ao que era feito antes. Em consequência, narrativas históricas, excessos de cenografia e direção de arte foram sendo deixados de lado para dar lugar a uma maior agilidade narrativa. Outro fator marcante deste período foi o surgimento da Globo Filmes que “passou a definir, entre os que constavam nas listas de produção de filmes, quais eram os incluídos e quais eram os excluídos dos meios de divulgação e, logo, do grosso das salas de cinema” (CAETANO, 2005, p. 29). Com esses dois fatores, Caetano alerta para o quase desaparecimento do chamado “filme médio”, pois o

mercado foi contemplado com produções que levam milhões às salas escuras – devido ao óbvio trabalho de divulgação das organizações Globo em relação aos filmes produzidos pela Globo Filmes –, e com produções com pouquíssima quantidade de público, devido a uma baixa comunicação publicitária com este. Um avanço na tecnologia do vídeo digital também acabou por baratear as produções e a facilitar as suas realizações com um menor custo. Outro fator importante do período foi o estabelecimento de concursos regulares por parte do Ministério da Cultura, o que veio a incentivar a realização de produções de baixo orçamento. Com isto, curta-metragistas já atuantes no mercado conseguem realizar seus primeiros filmes, diferenciando do período anterior, no qual predominou figuras ligadas à publicidade.

O cinema argentino ressurgiu neste mesmo período com *Rapado*, de Martín Rejtman, em co-produção com a Holanda. O filme foi apresentado no Festival de Cinema de Locarno, na Suíça, em agosto de 1992, porém a sua estreia nos cinemas argentinos só aconteceu quatro anos depois, em 1996. Ponto de partida para o *Nuevo Cine Argentino*, ou NCA, *Rapado* inovou em questões estéticas e de produção, principalmente na forma de financiamento. Campero diz que o NCA inaugurava uma era na qual prevalecia a máxima godardiana de “não fazer cinema político, mas, sim, fazer cinema politicamente”⁴ (CAMPERO, 2009, p. 25, tradução nossa).

Rapado, como filme-símbolo deste novo cinema argentino, abriu alguns precedentes em termos estéticos. Planos mais distantes, unidimensionais, sem profundidade e com uma narrativa mais econômica. Financeiramente, Rejtman também inaugurou novas formas de apoio. Sem o financiamento do governo, que considerou o filme sem importância, ele recebeu apoio da *Fundación Hubers Bals del Festival de Rotterdam* e participou de diversos outros festivais de cinema independente até estrear na Argentina. O avanço da crise econômica na Argentina na década de 80, inviabilizou o modelo de fomento do INC, já que este estava baseado na arrecadação das bilheterias, fez com que surgisse essa nova perspectiva na coprodução com outros países. Fernando Solanas, Miguel Pereira e Alejandro Agresti buscaram em países, como Inglaterra e Holanda novas formas de financiamento para a cinematografia argentina. A partir da década de 90, produtoras locais passam a produzir em associação com outros países e as TVs espanhola e britânica financiam filmes de diversos diretores.

Mas *Rapado* era apenas o início do que passaríamos a chamar de *Nuevo Cine Argentino*. Ele não representa apenas uma mudança estética ou financeira. Há uma nova visão

⁴ No hacer cine político sino hacer películas políticamente.

crítica que se propõe a ver o cinema argentino de forma diferente do como ele era visto até então. Começa a surgir um grupo que está mais aberto às novidades, ao contrário de antigos críticos, que pareciam “escrever no piloto automático e queriam estar bem com todos os filmes, que eram bem recebidos simplesmente por serem argentinos e aplaudidos se eram vistos por um grande público”⁵ (CAMPERO, 2009, p. 26, tradução nossa). Revistas são lançadas e com o advento da internet um novo ar é dado a este movimento crítico trazendo uma grande quantidade de páginas especializadas, democratizando o conhecimento sobre o cinema argentino. Porém, Campero registra o número 40 da revista *El amante*, como um marco na promoção do NCA. Este número corresponde ao mês de junho de 1995 quando estavam sendo lançados os filmes *No te mueras sin decirme a dónde vas* e *Historias breves*. A revista colocou em sua capa, então, uma foto de cada filme com as legendas “Lo malo” (ruim, em tradução livre), sobre a foto do primeiro filme, e “Lo nuevo” (o novo, em tradução livre), sobre a foto do segundo. *No te mueras sin decirme a dónde vas* era um filme de Eliseo Subiela, um diretor de uma geração anterior aos novos diretores que surgiam com o NCA. Estes, estavam representados pelo filme *Historias breves*, um filme que, na verdade, era a reunião de vários curta-metragens ganhadores de um concurso do INCAA. Dentre eles, encontramos Lucrecia Martel, Daniel Burman, Sandra Gugliotta, Andrés Tambornino, Ulises Rosell, Bruno Stagnaro, Pablo Gaggero, Pablo Ramos, Paula Hernández e Israel Adrián Caetano, diretor de *Crônica de uma fuga*. Estes são alguns dos nomes que vão, no futuro, integrar um núcleo importante do *Nuevo Cine Argentino*. Campero acredita, então, que é com *Historias breves* que se começa, por parte da imprensa, a promover o NCA e dar visibilidade a ele.

Esse novo olhar do cinema argentino também só foi possível graças ao aparecimento de instituições dedicadas ao ensino e análise da linguagem audiovisual, à realização de festivais internacionais como o Festival Internacional de Mar del Plata e o BAFICI - Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente, e às salas INCAA, espaços dedicados à exibição dos filmes nacionais argentinos. É relevante ressaltar a importância das salas INCAA. “A ideia por trás desses cinemas é livrar-se dos caprichos dos exibidores, que, em geral, consideram os filmes nacionais mais arriscados e menos lucrativos que os de Hollywood.” (FALICOV, 2007, p. 149)

⁵ Escribir en piloto automático y quería quedar bien con las películas argentinas, que eran bien recibidas por el sólo hecho de ser argentinas, y aplaudidas si eran vistas por mucho público.

Essa ideia de cinemas públicos se expandiu e, em 2004, com a abertura de outros espaços INCAA fora da Argentina. Em Madri, Espanha, o *Espacio Incaa Km 10.000* recebeu esse nome para ressaltar a distância entre os dois países. Além de Madri, Roma, Paris e Nova York também ganharam as suas salas. Falicov lembra, porém, que

A realidade é que a maioria desses cinemas fica em áreas da cidade que as pessoas não mais frequentam com a intenção de assistir a filmes. Se eles fossem capazes de abrir um cinema na rua Corrientes, que abriga outras salas, ou mesmo fazer um acordo com o exibidor para alugar um espaço em um multiplex popular, em um bairro rico como a Recoleta ou nos subúrbios, talvez mais pessoas assistiriam a filmes nacionais. (FALICOV, 2007, p. 151).

No que diz respeito à cooperação mútua entre os dois países, é importante lembrar de alguns acordos importantes para a integração e estímulo cinematográfico. Além disso, muitas coproduções já foram realizadas entre Brasil e Argentina e, até mesmo, entre outros países da América Latina, conforme esses programas de incentivo à produção do cinema local. Alguns acordos existentes são o Programa Ibermedia, Acordo Latino-americano de Coprodução Cinematográfica, acordos entre países integrantes do Mercosul, além de outros mais específicos e realizados de acordo com as políticas culturais de cada país.

Em 2003 foi criada a *Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosur y Estados Asociados* (Recam). A Recam é um órgão ligado ao Mercosul formado por autoridades de cada país que objetiva a integração das indústrias cinematográficas e audiovisuais da região.

Com um foco mais técnico, o Ibermedia é um projeto de cooperação, criado em 1997, para estimular o desenvolvimento do audiovisual entre os países latino-americanos. Embora a sua atuação tenha crescido entre os anos de 2000 e 2004, de 23 para 32 projetos de coprodução, tendo o Brasil obtido recursos para 19 projetos e a Argentina beneficiada em 18, Bahia lembra que

No entanto, não existe uma política de permanente articulação entre as nações. O ponto em comum é o conflito constante com o projeto cinematográfico estrangeiro e nesta resistência tentar difundir e afirmar narrativas próprias. Os filmes latinoamericanos são exibidos, em sua maioria, dentro de seu próprio país. Raras vezes o filme ultrapassa a fronteira nacional e consegue chegar a outros mercados. [...] Se o cinema latino-americano não tem o direito de ser explicitado, narrado, visto ou ouvido, ele não existe. A cultura constitui hoje um campo primordial de batalha política mundial. A cultura se converte em um setor que apresenta importantes perspectivas de desenvolvimento econômico com forte vetor de transformação social. (BAHIA, 2010, p. 24.)

Da mesma forma como ocorre no Brasil, Aprea considera um erro colocar todos os filmes produzidos dentro deste período em um mesmo modelo, tentando encaixá-los em características comuns. Para ele, o NCA não foi uma ação programada pelos envolvidos em

cinema da década de 90 na Argentina, mas uma consequência de uma situação existente, seja ela econômica, política ou cultural. Um fator, porém, está no cerne da renovação do cinema dos dois países: a atuação do Estado. Os modelos brasileiro e argentino se diferem no que diz respeito a essa atuação. A Argentina mantém uma política de investimento direto nas produções a partir das taxações sobre as receitas das salas de cinema, de vídeo doméstico e televisão. Em relação à distribuição, conta-se com a atuação da Líder Distribuidora, uma união de diversas distribuidoras que alterna a liderança com as *majors*. O Brasil adota o financiamento indireto, no qual o investimento cabe à iniciativa privada tendo esta a primazia da dedução do valor investido no seu imposto de renda. Contudo, a distribuição está em grande parte nas mãos das *majors* que se vinculam aos produtores locais em projetos de coprodução, de acordo com os potenciais comerciais que os projetos demonstram ter (BUNDT, s/d).

1.3 *O melodrama*

Dentro de uma estética mais comercial de cinema, na qual os diretores, mesmo com características mais autorais, acabam se aproximando de um cinema de gênero, (como é caso de Israel Adrián Caetano, diretor de *Crônica de uma fuga*, que será visto posteriormente), os filmes tornam-se mais palatáveis, principalmente a um público de classe média, frequentador de shopping, responsável pelos resultados da bilheteria. São filmes que procuraram se adaptar a convenções estéticas e sociais; de uma visão de mundo muitas vezes facilitadora e de fácil compreensão. É neste momento que se alinha o melodrama a um cinema comercial, de fácil consumo. É a partir de uma visão melodramática de construção cinematográfica que se pretende, neste trabalho, fazer a leitura dos filmes, quais sejam, *Lamarca* e *Crônica de uma fuga*, e contextualizá-los ao período de produção, o que levaria a uma específica construção da memória da ditadura nos dois países. Para tanto, faz-se necessária uma caracterização da linguagem melodramática para melhor entendimento do trabalho.

Tentando fugir da forma pejorativa de compreensão do melodrama, um estilo associado à cultura de massas, Silvia Oroz (1992, p. 24) alerta para o preconceito que recaiu sobre ele visto que a maior preocupação acabou se voltando para o mal que o gênero traz.

Não se considerou sua *genesis* nem sua histórica relação com o público. Não se deu importância ao conjunto de informações que possibilita a compreensão de um gênero. Não foi compreendida sua relação com o mercado, nascida com a novela de folhetim, e que regerá a produção cultural do século XX. O moralismo anglo-saxão de MacDonal, com sua divisão de “alta cultura” e “mass-cultura”, foi uma referência importante para as análises pejorativas e superficiais.

O melodrama aparece no final do século XVIII, juntamente com a Revolução Francesa e a emergência do drama burguês. Esse teatro surge como um contraponto ao teatro de gêneros clássicos, principalmente as tragédias francesas do século XVII. Diderot é uma importante referência para esta transformação na forma de encenar. Ele buscava um teatro menos ancorado na palavra, como eram as tragédias, e pretendia se aproximar de um ilusionismo cênico que aproximasse o espectador da obra teatral, e fizesse com que ele se identificasse com o que estava diante de si, se envolvendo com aquela narrativa.

Xavier (2003, p. 39) diz que após a Revolução Francesa é que se consolida esse gênero de massas por excelência.

Esse tem sido, por meio do teatro (século XIX), do cinema (século XX) e da TV (desde 1950), a manifestação mais contundente de uma busca de expressividade (psicológica, moral) em que tudo se quer ver estampado na superfície do mundo, na ênfase do gesto, no trejeito do rosto, na eloquência da voz. Apanágio do exagero e do excesso, o melodrama é o gênero afim às grandes revelações, às encenações do acesso a uma verdade que se desvenda após um sem-número de mistérios, equívocos, pistas falsas, vilanias. Intenso nas ações e sentimentos, carrega nas reviravoltas, ansioso pelo efeito e a comunicação, envolvendo toda uma pedagogia em que nosso olhar é convidado a apreender formas mais imediatas de reconhecimento da virtude ou do pecado.

Citando Peter Brooks, Xavier esclarece que a ascensão do melodrama não representa uma perda, mas, sim, uma demanda de uma nova sociedade que está surgindo naquele período. Essa sociedade buscava um novo tipo de ficção reguladora que não poderia mais ser a tragédia. A sociedade burguesa precisava se enxergar e se identificar na arte apresentada, já que a realeza e a Igreja haviam sido destituídas do poder.

Se a moral do gênero supõe conflitos, sem nuances, entre bem e mal, se oferece uma imagem simples demais para os valores partilhados, isso se deve a que sua vocação é oferecer matrizes aparentemente sólidas de avaliação da experiência num mundo tremendamente instável, porque capitalista na ordem econômica, pós-sagrado no terreno da luta política (sem a antiga autoridade do rei ou da Igreja) e sem o mesmo rigor normativo no terreno na estética. (XAVIER, 2003, p. 91).

O melodrama aparece, então, como uma pedagogia moralizante da sociedade, apontando o certo e o errado, polarizando o mundo, simplificando o seu entendimento. A questão principal, contudo, não é a existência dessas polarizações, mas o fato delas existirem para definir os termos do jogo, utilizando fórmulas feitas. E ele pode ser utilizado por diversas visões de mundo.

Há melodramas de esquerda e de direita, contrários ou favoráveis ao poder constituído, e o problema não está tanto numa inclinação francamente conservadora ou sentimentalmente revolucionária, mas no fato de que o gênero, por tradição, abriga e ao mesmo tempo simplifica as questões em pauta na sociedade, trabalhando a experiência dos injustiçados em termos de uma moral dirigida aos homens de má vontade. (XAVIER, 2003, p. 93).

É com essa visão melodramática que os filmes de gênero estarão alinhados, haja vista que eles estão intimamente associados à cultura de massas, pressupondo o retorno financeiro esperado pelas produções cinematográficas.

Esses filmes que mostram um determinado momento da história e que pretendem passar para o grande público uma versão dos fatos, é o que Beatriz Sarlo (2007, pp. 12-13) chama de “história de grande circulação”.

Nas narrações históricas de grande circulação, um fechado círculo hermenêutico une a reconstituição dos fatos à interpretação de seus sentidos e garante visões globais [...]. Em contrapartida, a história de grande circulação é sensível às estratégias com que o presente torna funcional a investida do passado e considera totalmente legítimo pô-lo em evidência. [...] A modalidade não acadêmica (ainda que praticada por um historiador de formação acadêmica) escuta os sentidos comuns do presente, atende às crenças de seu público e orienta-se em função delas. Isso não a torna pura e simplesmente falsa, mas ligada ao imaginário social contemporâneo, cujas pressões ela recebe e aceita mais como vantagem do que como limite.

Lamarca e *Crônica de uma fuga*, cada qual à sua maneira, podem ser analisados à luz do melodrama. Contudo, como ficará mais evidente no terceiro capítulo, o filme brasileiro parece associar-se mais completamente a essa linguagem. *Crônica de uma fuga*, apesar de vincular-se ao cinema de gênero e participar de todo um jogo de simulacros, ilusões e revelações, também presente na encenação do melodrama, evita levar o espectador a uma visão moralizante do que está sendo mostrado, muito embora o seu final seja a redenção ao acenar para um futuro melhor.

1.4 O cinema entre memórias e representações

O cinema, visto como uma prática social, tenta se aproximar do seu público – ou entender a sua relação com este –, buscando uma verdade, porém uma verdade dentro do contexto fílmico. É representação dessa verdade, uma informação, um conhecimento. Barros lembra que no âmbito da relação entre cinema e história, destacam-se três modelos de representação: os filmes de ambientação histórica, os documentários históricos e os filmes históricos.

No primeiro caso, encontram-se aqueles filmes que trazem um enredo criado livremente, porém dentro de um contexto histórico dado, ambientando-se neste contexto. Os documentários históricos são filmes que narram um acontecimento com base em fontes históricas, reconstituindo-o. Os filmes históricos objetivamente representam um fato histórico, reproduzindo nas telas personagens ou determinados acontecimentos da história. Estão aqui incluídos, os filmes analisados neste trabalho, *Lamarca* e *Crônica de uma fuga*. Os dois, frutos de uma transposição para as telas de acontecimentos reais.

Essa forma de representar a sociedade ou de mostrar a referida verdade ao espectador, como vimos, varia em cada época, de acordo com as ideias dominantes, as quais influenciarão diretamente a forma de pensar dos realizadores. E representar algo ou algum fato está relacionado também em como uma determinada sociedade trabalha a sua memória.

Huyssen aponta para um crescimento da memória como uma preocupação cultural e política a partir da década de 80 do século passado. Para ele, isso começa a ficar claro a partir da aceleração dos discursos de memória na Europa e nos Estados Unidos, principalmente pelo aumento do debate sobre o Holocausto que se tornava, naquela época, cada vez mais amplo. Huyssen cita diversos acontecimentos que ao longo da década de 80 e 90 serviram para resgatar uma lembrança das ações do nazismo e de acontecimentos relacionados à Segunda Guerra Mundial. Manifestações públicas, abertura de museus, discursos presidenciais, são alguns dos exemplos citados pelo autor para demonstrar como o Holocausto começou a ser utilizado como uma referência memorialística para tantos outros massacres que vinham ocorrendo no mundo ao longo da década de 90, como os que ocorreram em Ruanda, na Bósnia e em Kosovo. Para Huyssen (2000, p. 13), desta forma, “o Holocausto perde sua qualidade de índice do evento histórico específico e começa a funcionar como uma metáfora para outras histórias e memórias”.

Mas, para Huyssen, não há uma explicação simplista de retorno ao passado em função do *fin de siècle* que ele chama de “cultura da memória”. Ele salienta para o aumento da comercialização da memória pela indústria cultural do ocidente, de proporção mundial, assumindo um caráter mais político, incluindo o debate em torno dos presos políticos desaparecidos e de seus filhos durante as ditaduras militares dos países latino-americanos, reconhecidamente a Argentina. Contudo, embora pareça um discurso global, para ele, na sua origem, os discursos de memória estão ligados às histórias das nações. É dessa forma que é possível analisar os dois filmes em questão de acordo com o desenvolvimento histórico das ditaduras brasileira e argentina. Como será visto no segundo capítulo, embora os períodos militares nos dois países tenham a sua origem na dominação capitalista norte-americana, o desenvolvimento e, principalmente, a redemocratização de ambos ocorreram de formas distintas. No terceiro capítulo, ao longo da análise de *Lamarca* e *Crônica de uma fuga*, será possível ver que a abordagem da ditadura por cada um deles será um reflexo do contexto do momento de suas produções.

O aumento significativo do discurso memorialístico, apontado por Huyssen, pode estar associado, paradoxalmente, a um aumento do esquecimento ou a um medo do esquecimento.

Esse medo do esquecimento articula-se paradigmaticamente em torno de questões do Holocausto, na Europa e nos Estados Unidos, ou dos presos políticos desaparecidos na América Latina. Ambos, é claro, compartilham a crucial ausência de um espaço fúnebre tão necessário para alimentar a memória humana, fato que ajuda a explicar a forte presença do Holocausto na Argentina. Quanto mais nos pedem para lembrar, no rastro da explosão da informação e da comercialização da memória, mais nos sentimos no perigo do esquecimento e mais forte é a necessidade de esquecer. (HUYSSSEN, 2000, p. 20).

Huyssen (2000, p. 20) acredita que se tenta combater esse medo e o perigo do esquecimento por meio de “estratégias de sobrevivência de rememoração pública e privada”. A exacerbação de uma memória midiaticizada, que ocupa grandes proporções da percepção social e política do mundo deve ser considerada quando do entendimento de uma memória pessoal, geracional ou pública, pois as mídias são veículos para todas as formas de memória. Pensando na distância que existe entre a realidade e a sua representação por meio de diversas linguagens, Huyssen lembra das diversas possibilidades para essa representação, o que leva a uma “mercadorização” e “espetacularização” da memória no final da década de 80. Museus, páginas na internet, músicas, quadrinhos e, obviamente, o cinema.

Tais mídias contribuem para acelerar ainda mais o tempo da história, comprimindo o presente e nos levando a buscar, por meio da memória, esse passado que seria melhor do que o momento atual.

Nosso mal-estar parece fluir de uma sobrecarga informacional e perceptual combinada com uma aceleração cultural, com as quais nem a nossa psique nem os nossos sentidos estão bem equipados para lidar. Quanto mais rápido somos empurrados para o futuro global que não nos inspira confiança, mais forte é o nosso desejo de ir devagar e mais nos voltamos para a memória em busca de conforto. (HUYSSSEN, 2000, p. 20).

Mídias e tecnologias que aceleram a história e trazem a necessidade de um retorno ao passado. Uma imensa e intensa quantidade de informação memorialística. “Fala-se tanto de memória porque ela não existe mais” (NORA, 1981, p. 7). Nora lembra que, por não haver mais meios de memória, é necessário, então, fundar os “lugares de memória”. Locais esses necessários para se estabelecer um retorno a uma memória que foi abarcada pela história. Somos obrigados a acumular todo o tipo de vestígio porque já não vivemos em nossa memória tradicional. Os lugares de memória surgem, então, para estabelecer marcos, vínculos, defender ameaças de esquecimentos, pois não há memória espontânea.

Mas se o que eles defendem não estivesse ameaçado, não se teria, tampouco, a necessidade de construí-los. Se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que eles envolvem, eles seriam inúteis. E se, em compensação, a história não se apoderasse deles para deformá-los, transformá-los, sová-los e petrificá-los eles não se tornariam lugares de memória. (NORA, 1981, p. 13)

Se não há memória espontânea, os locais de memórias surgem dentro do que Huyssen chama de “memórias imaginadas”. Segundo ele, muitas das memórias que são comercializadas para um consumo maciço não fazem parte da nossa memória. São

construídas e se tornam verdadeiras por causa da presença dos meios que as representam. Para Huyssen (2000, p. 18), essa relação é possível, pois “muitas das memórias comercializadas em massa que consumimos são ‘memórias imaginadas’ e, portanto, muito mais facilmente esquecíveis do que as memórias vividas”. É o que Halbwachs chama de “memória histórica”. São fatos que estão além da minha “memória pessoal”. Eles fazem parte da “memória nacional” e estão presentes na vida de cada componente da sociedade por meio de “recriações artificiais” tais como fotos, quadros, gravuras, livros, material jornalístico, peças de teatro e do cinema.

Assim, mesmo quando se trata de lembranças de nossa infância, é melhor não fazer distinção entre uma memória pessoal, que reproduziria mais ou menos as nossas impressões de outrora, que absolutamente não nos permitirá sair do estreito círculo de nossa família, da escola e dos amigos, e uma outra memória, que se poderia chamar de histórica, contendo apenas acontecimentos nacionais que não poderíamos conhecer então. (HALBWACHS, 2006, p. 78).

O cinema aparece dentro da ideia de memória imaginada pela sua recriação de um fato, de um acontecimento, buscando trazê-lo à lembrança de uma sociedade que sequer o viveu. O cinema é a memória mercantilizada e espetacularizada de Huyssen. É o que Sarlo chama de “história de grande circulação”, aquela que se contrapõe à histórica acadêmica. A história de grande circulação “é sensível às estratégias com que o presente torna funcional a investida do passado e considera totalmente legítimo pô-lo em evidência” (SARLO, 2007, p. 13). Percebe-se aqui a relação entre a memória da ditadura argentina com a esse tipo de história que se utiliza dos grandes meios, como o cinema, para se fazer perceber. Desde o final da ditadura argentina, na década de 80, a produção de filmes sobre o tema manteve em alta a memória do período, muitas vezes falando diretamente a respeito do regime de exceção.

Como “lugar de memória”, o filme pode ser visto como um repositório de lembranças e esquecimentos que pode e deve ser utilizado como subsídio para o entendimento de como as memórias são representadas em determinadas sociedades. É Pollak (1989, p. 11) quem lembra que o filme é o melhor suporte para se guardar e enquadrar uma memória. “Ele se dirige não apenas às capacidades cognitivas, mas capta as emoções. [...] O filme-testemunho e documentário tornou-se um instrumento poderoso para os rearranjos sucessivos da memória coletiva [...]”. Souza lembra que o cinema pode ocupar o espaço privilegiado dos arquivos. Desenvolvendo a ideia dessa função, ela diz que ao elaborar um evento traumático, como a ditadura, por exemplo, e rerepresentando acontecimentos que marcaram aquela época, como lutas armadas, torturas e desaparecimentos de pessoas, os filmes se apresentarão como um artefato imagético que dará vazão aos processos reprimidos. Os filmes-arquivos viriam suprir uma falta, um silêncio, que a autora justifica como sendo o silêncio da não permissão

ao acesso aos documentos da ditadura guardados nos arquivos públicos. “A ideia de filmes-arquivo permite notar como, ao esquecimento que o fechamento dos arquivos produz, adicionam-se várias narrativas que suplementam o esquecimento com a produção de outras ‘lembranças’ de outros arquivos” (SOUZA, 2009, p. 81).

Deve-se, contudo, lembrar, conforme Elizabeth Jelin, que é necessário historicizar as memórias, pois estas são consequências das mudanças nos cenários políticos, da entrada de novos atores sociais e de novas sensibilidades sociais que acabam por interferir nas transformações dos sentidos do passado. Para a autora,

Em primeiro lugar, [...] o tempo das memórias não é linear, não é cronológico, não é racional. Os processos históricos ligados às memórias de passados conflituosos têm momentos de maior visibilidade e momentos de latência, de aparente esquecimento ou silêncio. Quando novos atores ou novas circunstâncias se apresentam no cenário, o passado é ressignificado e frequentemente cobra uma proeminência pública inesperada.

Em segundo lugar, nestes processos, as transformações e processos da subjetividade intervêm de maneira central, marcados pelas manifestações e pelas elaborações de situações traumáticas.⁶ (JELIN, 2012, p. 103, tradução nossa).

Dessa forma, as análises de *Lamarca* e de *Crônica de uma fuga* se darão a partir da historicização do momento em que eles foram produzidos, como será verificado no terceiro capítulo. Será a partir do entendimento dos contextos sócio-político e econômico brasileiro e argentino no período das duas produções que será possível entender como foram construídas as respectivas memórias.

⁶ En primer lugar, [...] el tiempo de las memorias no es lineal, no es cronológico, no es racional. Los procesos históricos ligados de pasados conflictivos tienen momentos de mayor visibilidad y momentos de latencia, de aparente olvido o silencio. Cuando nuevos actores o nuevas circunstancias se presentan en el escenario, el pasado es resignificado y a menudo cobra una saliencia pública inesperada. Em segundo lugar, en estos procesos de la subjetividad, marcados por las manifestaciones y las elaboraciones de situaciones traumáticas.

2 OS DIFERENTES CAMINHOS DA REDEMOCRATIZAÇÃO BRASILEIRA E ARGENTINA

2.1 *O contexto mundial das ditaduras*

Meados da década de 80. Enquanto o Brasil iniciava o seu período democrático, lamentando a morte de Tancredo Neves, em 21 de abril de 1985, um ano depois, exatamente em 22 de abril de 1986, a Argentina dava início ao julgamento dos militares responsáveis pela implantação da ditadura militar e de milhares de mortes naquele país. Esses momentos na história desses dois países foram particularmente distintos, o que, conseqüentemente, acabaria por influenciar na construção das suas respectivas memórias sobre o período ditatorial.

Para falar sobre como essa memória foi construída é importante entender também como se deu o processo de retorno às democracias nos dois países. Por que os dois períodos de exceção, no Brasil e na Argentina, geraram finais tão diferentes? Por que o Brasil optou por uma abertura “lenta, gradual e segura” e a Argentina, dois anos após a ditadura ter acabado, iniciou um processo de julgamento dos militares que fizeram parte das Juntas que governaram o país entre 1876 e 1983? O que fez com que a Argentina criasse, tão logo findo os seus anos de repressão, uma comissão para apurar os acontecimentos daquela época, e o Brasil só o fez 27 anos depois? Estamos falando aqui das suas respectivas comissões da verdade: a *Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas* (CONADEP), criada em dezembro de 1983, pelo então presidente argentino Raúl Alfonsín, e a Comissão Nacional da Verdade, instalada em maio de 2012, pela presidente Dilma Rousseff. Atitudes tão distintas nos dois países vão ter conseqüências na suas cinematografias a ponto destas se tornarem meios de análise memorialística do período estudado?

A ditadura na Argentina foi uma das mais violentas do Cone Sul. Segundo dados do relatório *Nunca Más* – resultado das pesquisas feitas pela CONADEP – houve naquele país 8.961 mortos ou desaparecidos políticos (SECRETARIA DE DERECHOS HUMANOS, 2011). Os órgãos de direitos humanos, porém, acreditam que esse número chegue a cerca de 30 mil desaparecidos. (PASSOS, 1986). No Brasil, a página na internet do Centro de Documentação Eremias Delizoicov e da Comissão de Familiares dos Mortos e Desaparecidos Políticos registra nominalmente 379 desaparecidos. Roniger registra 184 mortos dentro do Brasil, 8 no exterior e mais 14 dentro de uma categoria que ele classifica como “residual”⁷. Baseado no relatório *Brasil: Nunca Mais*, ele reproduz um número estimado de 138

⁷ O autor não especifica o que seja “residual”.

desaparecidos no Brasil e 13 no exterior. Totaliza-se, então, 357 pessoas entre mortos e desaparecidos. (RONIGER; SZNAJDER, 2004, p. XVII). Como é possível perceber, os números não são consensuais e nem mesmo definitivos. Percebe-se também a disparidade existente entre a atuação dos dois regimes.

Voltando um pouco no tempo, a instituição das ditaduras brasileira e argentina, nas décadas de 60 e 70, respectivamente, devem ser entendidas no contexto mundial da Guerra Fria. Em uma época em que o mundo estava bipolarizado, apresentando, por um lado o bloco socialista, o qual tinha como principal representante a União Soviética, e, por outro, o capitalista, cuja força estava concentrada nos Estados Unidos, os norte-americanos lançam, em 1961, a Aliança para o Progresso, um plano de ajuda econômica para a América Latina, o que faria com que esta se subordinasse aos projetos anticomunistas estadunidenses. Dessa forma, as forças militares chegavam ao poder para impedir não só o avanço do comunismo, seguindo a Doutrina de Segurança Nacional, mas também para garantir uma “nova etapa de acumulação capitalista na América Latina”. (WASSERMAN, 2004, p. 35).

Os anos de Guerra Fria incrementaram o uso permanente das declarações de Estado de exceção, trocando-as por doutrinas de segurança nacionais e técnicas do governo. No Brasil, a Doutrina de Segurança Nacional surge nas Forças Armadas a partir dos contatos com os militares norte-americanos, desde as ações da Força Expedicionária Brasileira (FEB), ainda na Segunda Guerra Mundial. Sua elaboração e divulgação em discurso ideológico ficaram sob o encargo da Escola Superior de Guerra (ESG), uma das instituições que mais formaram militares para os principais postos de comando na ditadura. Antes do golpe de 1964, a ESG já articulava os vínculos entre empresários e militares e, logo em seguida, criou o Serviço Nacional de Informações (SNI), fortalecendo o setor que viria a ser peça-chave do regime. (TELES; SAFATLE, 2010, p. 302)

Na madrugada do dia 01 de abril de 1964, em Juiz de Fora, Minas Gerais, o general Olympio Mourão Filho pôs as tropas do Exército nas ruas em direção ao Rio de Janeiro, com o único objetivo de derrubar o governo de João Goulart, sendo este visto como um governo com inclinações comunistas e “apontado como radical pela alta hierarquia das Forças Armadas”. (ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO, 1985).

Reis lembra esse longo processo que acabou culminando com a instauração dos governos militares no Brasil. Além da já mencionada Guerra Fria que influenciou todo o Mundo por uma escolha entre capitalismo e socialismo, internamente, no que tange à América Latina, Reis busca na luta pela autonomia do nacional-estatismo as origens da ditadura civil-militar que abateu o subcontinente. Para ele, a derrubada de João Goulart pelos militares se caracterizou principalmente como um golpe desferido contra esse projeto político nacional-estatista, que, ainda segundo o autor, encerrava uma experiência republicana que se iniciou com o fim do Estado Novo em 1945 até o golpe em 1964. (REIS, 2000).

Com fim da Segunda Guerra Mundial, projetos autonomistas de nacional-estatismo se espalharam pelo mundo⁸, porém, na América Latina, em virtude da maior presença dos Estados Unidos, esses projetos tenderam a perder fôlego e entraram em crise, apesar de algumas resistências representadas na Argentina pelo Peronismo e no Brasil pelo Vargasismo e pelo trabalhismo. Por outro lado, os movimentos de busca de autonomia, incluindo aí, a Revolução Cubana (1959), deram certo alento e força para o projeto nacional-estatista.

O fato é que todo esse processo incendiava as imaginações. As utopias pareciam ao alcance da mão, um fermento para o nacionalismo latino-americano, um alarme para as classes conservadoras e para o Estado norte-americano.

Nesse contexto internacional, abriu-se uma conjuntura de grandes lutas sociais, até então, inédita na história da república brasileira. (REIS, 2000, p. 18).

2.2 *Antecedentes brasileiros*

A política do presidente Jânio Quadros, eleito em 1960, tendo João Goulart como seu vice, deixava a desejar a diversos grupos. Sua linha monetarista ortodoxa desagradava o setor industrial que estava acostumado com o crédito fácil; os setores conservadores não apoiavam a sua política externa independente; as esquerdas eram desprezadas por ele; os trabalhadores sofriam com a inflação crescente; e as reformas anunciadas ficavam apenas na promessa. (REIS, 2000). Em relação à política externa, Jânio intensificou as relações comerciais com a União Soviética, países do Leste Europeu e a China. Além disso, condecorou Che Guevara com a Ordem Nacional do Cruzeiro do Sul, “abrindo um fosso entre o presidente e os setores conservadores”. (FAUSTO; DEVOTO, 2004, p. 370)

A renúncia de Jânio Quadros, em agosto de 1961, aconteceu no exato momento em que Jango fazia uma visita à China comunista. Este fato aliado à sua atuação junto aos governos comunistas, principalmente àqueles que haviam realizado as suas respectivas revoluções – Cuba, em 1959, e China, em 1949 –, deixava em alerta o grande império do capitalismo mundial, os Estados Unidos. “A nação, durante quase duas semanas, esteve à beira da guerra civil e do caos”. (REIS, 2000, p. 21).

Houve tentativa de impedimento de posse do vice-presidente, João Goulart, por parte dos ministros militares. Porém, uma forte resistência organizada pelo governador do Rio Grande do Sul, Leonel de Moura Brizola, levou a um acordo no qual Jango assumiria como

⁸ Reis cita a independência dos países asiáticos como Filipinas (1946), Índia e Paquistão (1947), Birmânia e Ceilão (1948), e Indonésia (1949), relacionado ao enfraquecimento das potências européias. Mesmo nos casos do Vietnã e da Coreia, houve uma considerável conquista de autonomia. Além disso, ele lembra a Revolução Chinesa, em 1949. No mundo muçulmano, ele menciona o nasserismo, a revolução argelina (1962) e o socialismo árabe na Síria e no Iraque. Na África, o início da descolonização iniciada com a independência de Ghana (1957). Reis lembra ainda da conferência de Bandung (1955) que “se baseava na crença de que seria possível alcançar o sonhado desenvolvimento autônomo com base em um projeto nacional-estatista.

presidente em um sistema parlamentarista. Isso significava ver os seus poderes como governante da nação enfraquecidos.

Em 1963, um plebiscito restabelece o poder presidencial a Jango com o retorno do presidencialismo. Com o seu fortalecimento, Jango pretendia realizar uma “aliança entre as forças trabalhistas e os setores nacionalistas das Forças Armadas, que ele supunha majoritários, aos quais se somariam a burguesia nacional e os intelectuais”. (FAUSTO; DEVOTO, 2004, p. 378). As Forças Armadas não estavam dispostas a esse tipo de associação, até mesmo porque crescia a ideia de uma ameaça comunista que deveria ser combatida. Além disso, Jango tinha ideias de conceder direito ao voto aos analfabetos e às patentes inferiores das Forças Armadas. Enquanto isso, a mobilização social ia crescendo. Nas cidades, as reivindicações dos trabalhadores urbanos chegaram ao ápice na “greve dos 700 mil”, em São Paulo, em outubro de 1963. Os setores do campo começaram a se organizar nas Ligas Camponesas, movimento rural mais importante do período. As Ligas lutavam pela posse da terra, melhorias de salários, sindicalização rural e extensão dos direitos trabalhistas. Jango foi sensível às mobilizações, porém os industriais não simpatizavam com esse tipo de governo, tolerante que era às reivindicações sociais.

Os movimentos populares cresciam e, com elas, as ideias das “reformas de base” de Jango. Elas se baseavam em uma série de ações para reestruturar a sociedade e torná-la mais equânime. Suas principais ideias eram a reforma agrária, a reforma urbana, a reforma bancária, a reforma tributária, a reforma do estatuto do capital estrangeiro e a reforma universitária. Além disso, o Plano Trienal, concebido por Celso Furtado, então ministro do Planejamento, tinha por objetivo a promoção das exportações e usar os investimentos públicos como motor para o desenvolvimento tendo como premissa principal a proteção do assalariado para que estes não fossem atingidos com o custo do desenvolvimento, tentando preservar o valor real do salário. (FAUSTO; DEVOTO, 2004).

Jango se dispôs a realizar uma série de comícios pelo Brasil para divulgar e fortalecer as ideias das “reformas de base”. Foi o início para que as Forças Armadas e a sociedade civil, representada pela classe média e pelo catolicismo conservador, também se organizassem para tentar dar um basta naquele governo com inclinações para a esquerda.

O primeiro comício estava marcado para ocorrer no dia 13 de março de 1964, no Rio de Janeiro. O último seria em São Paulo no dia 1º de maio. Conforme o planejado, no dia 13, em frente à Central do Brasil, cerca de 150 mil pessoas ouviram o discurso de Jango, no qual ele anunciou o início de grandes mobilizações populares para concretizar as reformas. Contudo, o encontro do dia 01 de maio nunca ocorreu. No dia 19 de março, cerca de 500 mil

peessoas dos setores conservadores se organizaram na primeira Marcha da Família com Deus pela Liberdade. Outras marchas se seguiram em diversas cidades, demonstrando que a direita também estava se articulando contra as ações e o governo de João Goulart. Para culminar com todo o processo, o discurso de Jango no Automóvel Clube a um grupo de subalternos das Forças Armadas. Na madrugada de 01 de abril de 1964, o Exército tomou as ruas do Rio de Janeiro.

2.3 *Antecedentes argentinos*

O período ditatorial argentino encontrou na economia uma forte base de sustentação. A Argentina também vivia um caos político e econômico. Entre março de 1975 e março de 1976, os preços subiram 566,3%. A inflação chegou a 56% com prognósticos de aumento. Os sindicatos estavam em ebulição devido às perdas salariais, consequência do “rodrigazo”, plano econômico lançado no início de 1975. Era preciso acalmar as massas e controlar a economia. Instabilidade política e econômica, além de rebeliões e intervenções militares já era algo recorrente no cotidiano da sociedade argentina desde a derrubada de Juan Domingo Perón, em 1955. Ao final da década de 60, já sob um primeiro governo militar, que se iniciou em 1966, começaram a ser registradas as atividades de guerrilha do *Ejército Revolucionario del Pueblo* (ERP) e dos peronistas de esquerda, os *Montoneros*. É quando, em 1973, o presidente militar, general Alejandro Lanusse, permite a volta do peronismo autorizando eleições para a presidência da república. Vence Hector Cámpora, candidato indicado por Perón, o que daria oportunidade para o retorno deste do exílio. Novas eleições são convocadas para setembro de 1973, após a renúncia de Cámpora, em julho do mesmo ano. Assume Raúl Alberto Lastiri, outro candidato também apoiado por Perón, consolidando, assim, um novo caminho para o seu retorno ao governo. A esperança era de que a volta de Perón representasse muito mais do que o retorno da democracia argentina.

A opinião pública pressupôs que os sindicatos, que no passado haviam conseguido bloquear reformas econômicas, cooperariam com o governo e seriam submetidos ao interesse da estabilidade. Esperava-se também que Perón conseguisse controlar as guerrilhas, ao mesmo tempo que contaria com o apoio da comunidade comercial e industrial, e com a oposição leal do principal partido de oposição - a União Cívica Radical - conforme combinado no acordo radical-peronista de 1972 que levou à reabertura eleitoral. Diante das tensões e agitações sociais, algumas dessas expectativas provaram-se ilusórias.

Uma vez no poder, o novo governo de Perón adotou políticas de austeridade que, junto com uma inflação vertiginosa, provocaram extensas greves, induzindo trabalhadores e ativistas a demonstrações e choques com a polícia. (RONIGER; SZNAJDER, 2004, p. 13).

Com a morte de Perón, em 1974, agravam-se as tensões sociais durante o governo de sua ex-mulher Estela Martinez de Perón, mais conhecida pelo apelido de “Isabelita”, que

assumiu o comando, porém sem a força política suficiente para pôr o país em ordem. Sem o apoio dos sindicatos e com as organizações guerrilheiras de esquerda levando adiante a ideia de implementar a revolução, “Isabelita” autoriza as Forças Armadas a executar operações anti-subversivas. Para o general Videla, um dos protagonistas do golpe militar argentino, junto com o chefe da Marinha, o almirante Emilio Eduardo Massera e o chefe da Aeronáutica, o brigadeiro Orlando Ramón Agosti, a autorização de Isabelita foi “uma espécie de licença para matar; não podíamos pedir mais nem necessitávamos de mais”.⁹ (REATO, 2012, p. 29, tradução nossa).

Diante de uma situação de ingovernabilidade, o governo de Isabelita perde ainda mais a sua força, facilitando a tomada de poder dos militares. Na madrugada do dia 24 de março de 1976, tropas do exército tomaram as ruas de Buenos Aires, ocupando os edifícios do governo e o Congresso Nacional. Uma Junta de Comandantes das três forças armadas assume o poder tendo à frente o comandante-em-chefe do Exército Jorge Rafael Videla objetivando um Processo de Reorganização Nacional (PRN), que previa mudanças estruturais na sociedade. O Processo de Reorganização Nacional foi o nome dado pelos militares para definir um modelo de governo que deveria impor o retorno a uma certa ordem social. Baseava-se na “desmobilização política e num consenso imposto, colocados em prática pela repressão feroz a subversivos e inimigos internos”. (RONIGER; SZNAJDER, 2004, p. 14).

O chamado Processo de Reorganização Nacional supunha a coexistência de um Estado terrorista clandestino, encarregado da repressão, e outro visível, sujeito a normas estabelecidas pelas próprias autoridades revolucionárias, mas que submetiam suas ações a uma certa jurisprudência. Na prática, essa diferença não se manteve, e o Estado ilegal foi corroendo e corrompendo o conjunto das instituições do Estado e sua própria organização jurídica. (ROMERO, 2006, p. 211)

Planejava-se a recuperação da ordem em uma articulação entre o Estado e a sociedade para dar estabilidade a setores como a economia, mas também, a educação, a política e a religião. O novo governo militar também contou com o apoio da classe média argentina. Para este grupo, a intervenção das Forças Armadas aparecia “como a resposta adequada à desordem, à violência social e ao perigo revolucionário”. (FAUSTO; DEVOTO, 2005, p. 429).

Nos dois primeiros anos, a Junta Militar¹⁰ dedicou-se a aplicar um plano anti-subversivo que contemplava, além da própria repressão, “metas políticas (reeducar e

⁹ Una especie de licencia para matar; no podíamos pedir más ni necesitábamos más.

¹⁰ A chamada Junta Militar era a união das três Forças Armadas da Argentina (Exército, Marinha e Aeronáutica) que assumiu o comando do país tão logo foi decretado o golpe civil-militar em 1976 até o seu final em 1983. Lorenzetti e Kraut dizem que “entre 1976 e 1983 quatro juntas militares governaram a Argentina. Ainda que se tratasse de um mandato conjunto, o Representante do Exército era considerado o Presidente da Nação durante o

reorganizar os atores sociais e políticos), incluindo econômicas e internacionais (reordenar e relançar o aparelho produtivo e colocar a Argentina na vanguarda do mundo ‘ocidental e cristão’ em sua luta contra o comunismo)”.¹¹ (NOVARO, 2010, p. 144, tradução nossa).

2.4 A redemocratização no Brasil

Seja por ter participado ativamente da luta contra o seu estabelecimento, seja por possuir algum familiar ou conhecido que tenha sofrido os seus males, direta ou indiretamente a ditadura civil-militar deixou sequelas na sociedade. De qualquer forma, mesmo para aqueles que não tiveram uma ligação tão direta, esse período de 21 anos, que durou de 1964, com a sua instauração, até 1985, com a eleição indireta para presidência da República do civil Tancredo Neves, ainda povoa o pensamento da sociedade. Haja vista, toda a recente discussão acerca da lei da Comissão da Verdade e a de Acesso a Informações Públicas, recentemente sancionadas pela presidente Dilma Rousseff, ela mesma, com fortes ligações com o período ditatorial, tendo sido presa e torturada.

O fim da ditadura e a abertura política no Brasil ocorreram de forma lenta, gradual e segura, a partir de um processo que juntou alguns fatores determinantes. Silva destaca três condicionantes que deram origem e continuidade ao processo de redemocratização.

a pressão externa e os condicionantes da economia mundial, na qual o Brasil já se inseria de forma determinante e definitiva; os militares e seus condicionantes institucionais, compreendidos como a corporação e seus organismos e, por fim, a oposição, representada pelo MDB e seus condicionantes inscritos na cultura política envolvente. (FERREIRA; DELGADO, 2003, p. 249).

A pressão externa era representada principalmente pela mudança nos planos políticos e econômicos do governo norte-americano, na figura de seu então presidente Jimmy Carter. Em um momento de pós-Guerra do Vietnã, era necessário recuperar a imagem hegemônica dos Estados Unidos a partir de um preceito que deveria estar além da questão militar. O governo estadunidense volta a sua atenção para o respeito aos direitos humanos e faz destes, o

governo de cada junta. Cinco foram as presidências de fato.” LORENZETTI, Ricardo Luis; KRAUT, Alfredo Jorge. **Derechos humanos**: justicia y reparación. Buenos Aires; Sudamericana, 2011, p. 77.

A primeira Junta (24 de março de 1976) foi integrada pelo tenente general Jorge Rafael Videla, do Exército; pelo almirante Emilio Eduardo Massera, da Marinha, e pelo brigadeiro general Orlando Ramón Agosti, da Aeronáutica. Em 1978, chegou ao poder a segunda Junta, composta pelo tenente general Roberto Eduardo Viola, do Exército; pelo almirante Armando Lambruschini, da Marinha, e pelo brigadeiro general Omar Domingo Rubens Graffigna, da Aeronáutica. A terceira Junta assumiu em 1981 e era composta pelo tenente general Leopoldo Fortunato Galtieri, do Exército; pelo almirante Jorge Isaac Anaya, e pelo brigadeiro general Basilio Arturo Ignacio Lami Dozo, da Aeronáutica. Uma quarta Junta tomou assunção em 1982, após a demissão do general Galtieri. Foi composta pelo tenente general Cristino Nicolaidis, o almirante Rubén Oscar Franco e pelo brigadeiro general Augusto Jorge Hughes.

¹¹ Metas políticas (reeducar y reorganizar a los actores sociales y políticos), incluso económicas e internacionales (reordenar y relanzar el aparato productivo y ubicar a la Argentina a la vanguardia del mundo “occidental y cristiano” en su lucha contra el comunismo).

elemento estrutural das aberturas políticas no continente. A derrota no Vietnã e o drama do *Watergate* acabaram por definir um novo processo de política externa dos Estados Unidos.

Essa estratégia deveria fortalecer um novo enfrentamento em relação à União Soviética, denunciando a violação dos direitos humanos neste país. Para isso, a doutrina deveria ser adotada também nos países latino-americanos cujas ditaduras seriam tão ou mais violentas do que àquelas dos países comunistas da Europa.

Economicamente, o mundo enfrentou a crise do petróleo em 1973. O “milagre brasileiro”, dependente do sistema financeiro e do comércio internacional de onde provinham os empréstimos externos, perde a sua base de sustentação. Entre 1969 e 1973, o país viveu um “boom” econômico no qual o PIB cresceu a uma média anual de 11,2%. A inflação média anual não passou de 18%. Porém, todo esse crescimento era à base de vultosos empréstimos vindos do mercado financeiro externo. Além disso, houve também o crescimento do investimento de capital estrangeiro, principalmente na indústria automobilística. (FAUSTO, 2006, p. 268-269).

Institucionalmente, o projeto de uma abertura gradual foi facilitado pelo “milagre”. O fortalecimento da economia propiciou a posse na presidência do general Ernesto Geisel, alinhado com as ideias castelistas, oriundas do chamado grupo de “Sorborne”, que pretendia, à época do golpe, realizar uma “limpeza” tão desejada por forças conservadoras, afetando basicamente os grupos de esquerda, e devolver o poder aos civis em um prazo de pouco mais de um ano. Silva (2003, p. 254) diz que não foi a crise econômica que deu origem ao fim do período ditatorial ou levado a um projeto de redemocratização. A crise só teria determinado a duração deste processo.

Assim, na sua origem, não é a crise que condiciona a abertura; ao contrário, foi a eficiência econômica do governo Médici que favoreceu a sucessão Geisel-Golbery e, portanto, o projeto de abertura do regime. A crise econômica irá, isso sem dúvida, condicionar o ritmo de abertura, levando a opinião pública a voltar-se em sua maioria contra o regime militar.

Por fim e aliado a todos esses fatores, a oposição do MDB, com o apoio da sociedade civil, representada pelos sindicatos, igreja, imprensa, artistas, desempenhando um papel crítico em relação ao regime, exigindo eleições diretas para presidente da república, o que não ocorreu, mas que levou ao fim do período do estado de exceção em 1985.

Pode-se dizer que todo o processo de abertura política e retorno à democracia teve início com a revogação dos Atos Institucionais pelo artigo 3 da emenda constitucional nº 11, em 13 de outubro de 1978, sob o governo de Ernesto Geisel. Essa emenda entrou em vigor em

1 de janeiro de 1979. Foi neste mesmo ano, já no governo do presidente João Batista de Oliveira Figueiredo, que foi promulgada, em 28 de agosto, a Lei nº 6.683, que ficou conhecida como Lei da Anistia.

A Lei da Anistia não agradou a todos. O movimento em prol da anistia não ficou satisfeito com a Lei. Ela não fazia nenhuma referência àqueles que provavelmente foram mortos pelas mãos das forças de segurança. “A razão para o tratamento da questão foi o temor dos militares de que uma investigação judicial pudesse, algum dia, levar a uma tentativa de atribuição de responsabilidade pela tortura e assassinato de prisioneiros”. (RONIGER; SZNAJDER, 2004, p. XX). Outra questão de descontentamento foi o fato da Lei anistiar também aqueles responsáveis pelos crimes de Estado, ou seja, os militares envolvidos na luta contra as forças de esquerda. Os militares se valeriam do fato de estar lutando em uma guerra, logo toda ação militar se justificaria. Ainda assim, mais do que na Argentina, houve, no Brasil, um grande consenso da sociedade apoiando a anistia, muito embora ela não tocasse no tema da responsabilidade da violação dos direitos humanos no país.

A Lei da Anistia pareceu selar um acordo entre a esquerda e a direita. Um apaziguamento que traria conseqüências para construção da memória da ditadura para as gerações seguintes. Representaria um arrefecimento na luta contra todo o processo que se viveu até aquele momento. Havia uma necessidade de se aplacar os ânimos, repensar politicamente o país, cicatrizar feridas e criar um ambiente que fosse favorável a uma reconciliação entre os grupos opositores. Pode-se dizer que era o possível a ser feito naquele momento, porém não o ideal para o futuro. “A anistia configura sempre uma política de sobrevivência imediata, às vezes realmente necessária, mas não pode pretender ser uma política definitiva de regulamento da memória histórica”. (TELES; SAFATLE, 2010, p. 180). A Anistia ampla seria um convite ao esquecimento. (SOUZA; CHAVES, 1999, p. 39)

[...] a anistia representa uma “incrível pretensão” de manipulação da memória pública, é uma “tentativa pseudojurídica de apagar os fatos”. Poderíamos também concluir: se ela constitui em certas situações um *pis-aller* [mal menor], ela não é nenhuma solução durável, mas só uma pausa para reconstituição posterior do estabelecimento de uma verdadeira ordem político-jurídica. Ela tampouco significa perdão. (GAGNEBIN, 2000, p. 181).

A ideia de perdão não está contida na anistia, por que perdoar pressupõe a elaboração de uma lembrança. Encontrar uma solução a partir do trabalho da memória estabelecida. A anistia é o oposto a isso. A interrupção de uma ação jurídica, o não julgamento de responsáveis leva a uma amnésia, a um esquecimento imposto, a uma tentativa de se apagar os fatos e não de resolvê-los. Ressalta-se que “convite ao esquecimento” e “esquecimento

imposto” não querem, de forma alguma, significar esquecimento de fato. A anistia não traz esquecimento, apenas o convida, o impõe à sociedade que a aceita. E isso ocorre porque a memória não se deixa controlar. Ela retorna. É necessário enterrar os nossos mortos “para saber que nós, igualmente mortais, seremos também enterrados quando morrermos, enterrados e lembrados por aqueles que vêm depois de nós”. (GAGNEBIN, 2000, p. 185). Mas não somente os mortos de corpos físicos. Enterrar os nossos mortos pode significar também o sepultamento dos corpos psíquicos. Encontrar uma solução a uma questão tão cara, como a ditadura.

As mobilizações populares no Brasil em torno das eleições diretas para presidente da República trouxeram uma força surpreendente. A derrota do projeto almejado, porém, abriu caminho para um novo pacto da elite, em que tanto setores da oposição quanto outros originários da ditadura se uniram para escolher, em 1985, o mineiro Tancredo Neves como seu candidato, considerado mais moderado que Ulysses Guimarães - na ocasião o líder da oposição democrática. Tancredo Neves foi apoiado por José Sarney, que, até pouco tempo antes, presidia o partido da ditadura, a Aliança Renovadora Nacional (Arena). Configurou-se desse modo a natureza da democracia nascente: um híbrido entre o novo e o velho. (SADER; GARCIA, 2010, p. 22).

A retomada da democracia gerou, à época, muitas apreensões. A eleição, em 15 de janeiro de 1985, de forma indireta, do candidato da oposição Tancredo Neves, foi recebida com festa pela sociedade. Porém, a sua posse, em 15 de março, não aconteceu. Tancredo foi internado para realizar a primeira de uma série de cirurgias, o que o impediu de assumir o cargo. Quem subiu a rampa do Palácio do Planalto foi o seu vice, José Sarney. No dia 21 de abril daquele ano, Tancredo morre, causando comoção na sociedade. Para Fausto (2006, p. 285), além do fato de ser a morte de um presidente em condições dolorosas, “havia também a sensação de que o país perdera uma figura política importante, em um momento delicado”.

Sem menosprezar a importância de Tancredo Neves para o Brasil e com todo o respeito para com o seu histórico político, Florestan Fernandes acredita, porém, na construção da ideia de perda da “figura política importante” e do citado “momento delicado”. Para Fernandes, essa imagem do político ideal, momento ideal, e vítima de uma tragédia que o abateu, levando-o à morte, o que gerou uma comoção nacional, tornando-o símbolo de uma democracia, não passa de construção de “políticos profissionais”. A ideia de democracia e de “grande prova de maturidade política” que a Nação brasileira estava dando em meados da década de 80 faziam crer em toda a sociedade que este era o caminho correto a ser trilhado ao longo da redemocratização do Brasil. Uma redemocratização à base de alianças e acordos, diferente do que havia ocorrido na Argentina com o julgamento dos seus militares.

A "doença de Tancredo" e o processo de sacralização de sua pessoa tornaram-se subterfúgios para uma espantosa autoglorificação. De A a B e de Y a Z nenhum

político afinado com a "transição pacífica" deixou passar a oportunidade de salientar que "o Brasil dá uma grande prova de maturidade política". Ora, o inverso é o verdadeiro: não o Brasil, mas os "políticos profissionais" dão uma prova cabal de sua imaturidade política. Todos fogem à responsabilidade, aferram-se ao imobilismo e apregoam a mesma retórica, de "maturidade política do povo". Ninguém do povo escolheu o Colégio Eleitoral nem os desatinos de uma sucessão e de uma substituição que apenas movia a posição do barco e promovia uma troca parcial de tripulantes. A paternidade e a responsabilidade toda cabe aos políticos, como lhes cabe o triste espetáculo das negociações dos cargos para o provimento dos ministérios, dos demais escalões etc. [...]. (FERNANDES, 2007, p. 141).

José Sarney assume sob a forte imagem de Tancredo Neves e mantém o ministério escolhido por ele. Sem o mesmo carisma ou reconhecimento público do presidente eleito, sem autoridade na Aliança Democrática – união da Frente Liberal (FL) com o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), partidos que se uniram para formar a chapa Tancredo-Sarney para vencer, nas eleições de 1985, o candidato Paulo Maluf, do Partido Democrático Social (PDS), sucessor do ARENA, o partido de sustentação do governo militar –, e ex-presidente do ARENA e do PDS, Sarney governava com o compromisso de revogar as leis criadas durante o regime militar e de eleger uma Assembleia Constituinte.

Deve-se estar atento ao fato de que a aprovação de Sarney como vice na chapa de Tancredo Neves, em detrimento de Ulysses Guimarães, teve total apoio dos militares para garantir uma passagem segura rumo à democracia. Zaverucha lembra que Paulo Maluf confirmou a transição negociada entre Tancredo Neves e o então ministro do Exército, general Walter Pires. Conversas entre Tancredo, o ex-presidente Geisel e o então presidente Figueiredo levaram a entendimentos que, se não foram transformados em um pacto oficial, fortaleceu a campanha de Tancredo Neves como a pessoa ideal para liderar o processo de redemocratização sem qualquer perigo para um provável julgamento dos militares. Os termos desse “pacto” nunca foram redigidos tornando-se até hoje secretos, porém eles podem ser discernidos:

os civis comprometiam-se a manter a anistia de 1979 que protegia os militares contra a abertura de processos e a respeitar o alto grau de autonomia e funções dos militares em várias áreas, tais como a segurança interna e o desenvolvimento da tecnologia militar. Assegurar a lei de anistia era crucial para proteger os militares de processos pela maioria das violações de direitos humanos cometidas durante seu governo. (RONIGER; SZNAJDER, 2004, p. XX).

Além disso, Fernando Henrique Cardoso contou em entrevista ao jornalista Marcelo Beraba que os militares vetaram a formação de uma Assembleia Nacional Constituinte que seria formada específica e exclusivamente com a finalidade de escrever a nova Constituição brasileira. O medo de perderem “o controle das futuras decisões, somente aceitaram um Congresso Constituinte, composto pelos membros eleitos para o existente Congresso”. (TELES; SAFATLE, 2010, p. 44). Neste caso, as eleições gerais realizadas em 1986 deram

origem a um Congresso Constituinte, no qual deputados e senadores acumulariam as funções de congressistas e constituintes. Ou seja, após a elaboração da nova Carta, esses parlamentares continuariam nas suas atividades até o fim dos seus respectivos mandatos.

Eram “garantias” tomadas pelos militares principalmente após eles terem visto o início do julgamento dos ditadores argentinos. O fato de Sarney ter assumido a presidência após a morte de Tancredo Neves só serviu para aliviar ainda mais essa tensão, dado todo o seu histórico político.

No plano econômico, o cenário era desalentador. Apesar do saldo da balança comercial estar favorável, a inflação chegou a 223,8% em 1984 e 235,5% em 1985. (FAUSTO, 2006, p. 286). Em meio a trocas de ministros da Fazenda, disputas partidárias, acusações de privilégios a amigos, parentes e grupos econômicos, o Brasil entrava em cena ainda sem saber exatamente os passos que deveria dar. A crise que perduraria ao longo das décadas de 80 e de 90 daria origem a diversos planos econômicos. O primeiro, o Plano Cruzado, de fevereiro de 1986, substituiu a antiga moeda, o Cruzeiro, pela nova moeda forte, o Cruzado, na proporção de 1000 para 1. Além disso, reajustou salários e congelou os preços das mercadorias.

A imagem do presidente saiu fortalecida. A sociedade foi conclamada a ajudar o governo a fiscalizar os aumentos de preços. Surge a figura do “fiscal do Sarney”, o cidadão que tomava para si a responsabilidade de denunciar o comerciante que alterasse os preços das mercadorias, contrariando a decisão do plano governamental. Um certo clima de otimismo se instalou no país. A inflação de abril chegou a ser negativa, o poder de compra aumentou e, com isso, um consumo desmesurado. No entanto, os preços congelados desestimulavam os produtores a continuar abastecendo o mercado, e o desabastecimento passou a ser generalizado. Além disso, surgiu o ágio. Diante da grande procura, as mercadorias eram vendidas oficialmente pelo preço congelado, mas acrescidas de uma diferença, o que representava, na prática, o retorno da inflação.

O plano durou o tempo necessário para que o PMDB, partido do então presidente, conseguisse fortalecer a sua imagem e eleger os governadores de todos os Estados, com exceção do Sergipe, nas eleições de novembro de 1986. Além disso, a maioria absoluta das cadeiras da Câmara dos Deputados e do Senado também ficou com o partido. Ao Plano Cruzado seguiram-se vários outros: Plano Cruzado II, Plano Bresser e Plano Verão. Isso para ficar apenas no governo Sarney.

Se a economia estava conturbada, em meio a altos e baixos, politicamente era necessário definir o caminho a ser tomado pelo país. Com a imposição de uma Constituição em 1967 e sua posterior alteração em 1969, a democracia da Nova República pedia novas leis. Outra Constituição começou a ser elaborada pela Assembleia Constituinte formada pelos deputados e senadores. Após mais de um ano, a Constituição foi promulgada em 5 de outubro de 1988.

A primeira eleição direta acabaria ocorrendo no período seguinte. Sucedendo José Sarney, Fernando Collor de Melo assume o poder trazendo consigo a cartilha neoliberal. “[...] durante o governo Sarney, a polarização ditadura-democracia foi superada, o que permitiu ao candidato da direita, Fernando Collor de Melo, inserir na agenda a desqualificação do Estado e da regulação econômica”. (SADER; GARCIA, 2010, p. 22).

2.5 A redemocratização na Argentina

Ao contrário do Brasil, a Argentina não teve um processo gradual e planejado em direção à sua redemocratização. Não que essa abertura não tivesse sido pensada. Muitos esperavam que com a sua reeleição, Videla apresentasse um plano de reorganização das instituições e planejasse convocações para eleições gradativas. Era a chamada “convergência cívico-militar” de que tanto se falava nos quarteis e nos partidos.

A sua imagem de político austero e devoção católica faziam dele a figura adequada para encarar esa transição: imune à “politicagem”, “implacável, mas não selvagem” na luta contra a subversão e a desordem. Depois do espetáculo dado pelo último governo civil, não eram poucos os que acreditavam que a república não podia ter um protetor tão adequado.¹² (NOVARO, 2010, p. 167, tradução nossa)

Videla, porém, não tinha vocação política para tirar proveito dessa situação e nem tinha disposição para tal. Além disso, os conflitos internos nas Forças Armadas e na organização da própria Junta acabavam por prejudicar qualquer intenção de abertura política. De forma que a partir do início dos anos 1980 algumas questões já começavam a se evidenciar e a enfraquecer a Junta Militar e o próprio regime autoritário do país. A desorganização das Forças Armadas no comando da Junta Militar; a crise econômica que começou a se acentuar; as ações dos sindicatos com greves gerais e parciais; a luta pelos direitos humanos, levando à criação das Mães da Praça de Maio; a mudança do

¹² Su cuidada imagen de austeridad sanmartiniana y devoción católica lo convertían em la figura adecuada para encarar esa transición: inmune a la “politiquería”, “implacable pero no selvaje” en la lucha contra la “subversión” y el desorden. Después del espectáculo que diera el último gobierno civil, no pocos creían que la república no podría hallar um protector más adecuado.

comportamento da Igreja frente ao regime de exceção; e o fim da proibição partidária em 1981 foram importantes vetores que levaram ao enfraquecimento dos militares. Culminando com tudo isso, a derrota da Argentina para a Inglaterra na disputa pelas Ilhas Malvinas, em 1982.

A disputa de poder dentro da Junta Militar foi algo que acabou por gerar inconsistências na condução do país. As três Forças Armadas acabaram diluindo o poder que normalmente se centralizava nas mãos do presidente da república. A Junta Militar era responsável por nomear e controlar os atos do presidente, porém não havia uma clara definição das atribuições da Junta e do presidente. Além disso, também foi criada a Comissão de Assessoramento Legislativo, formada por componentes das três Forças Armadas, e servia para discutir leis. Como ela devia obediência aos seus respectivos comandos, acabou se transformando em mais uma instância de acordos e confrontos.

Em suma, existiam três grupos de disputa interna. Uma formada pelos generais Jorge Rafael Videla e Roberto Eduardo Viola, os dois primeiros presidentes do período militar que apoiavam a política econômica de Martínez de Hoz. Outro formado pelos generais Luciano Benjamín Menéndez e Carlos Suárez, associados a Ramón J. Camps, chefe da Polícia da província de Buenos Aires e figura-chave da repressão, muitas vezes se insubordinando ao poder de Videla e Viola. E um terceiro formado pela Marinha de Guerra, representada pela figura do comandante Emilio Massera, que tentou reduzir o poder de Videla e se afastou de Martínez de Hoz.

Em suma, podia-se dizer que a política da ordem começou fracassando com as próprias Forças Armadas, pois a corporação militar se comportou de maneira indisciplinada e facciosa, e pouco fez para manter a ordem que ela mesma pretendia impor à sociedade. (ROMERO, 2006, p. 213).

Tendo a sua economia sido comandada pelo advogado José Alfredo Martínez de Hoz, membro de família tradicional, presidente do Conselho Empresarial Argentino e executivo de importantes empresas, a estratégia econômica, grosso modo falando, era tornar o mercado bastante competitivo e, como uma espécie de seleção natural, fazer com que somente empresas fortes “sobrevivessem” no país. A entrada de Hoz como condutor da equipe econômica do Processo de Reorganização Nacional, alegrou as classes mais altas pela oportunidade que lhes era oferecida de retomar o comando das empresas. Além disso, a estratégia atendia os objetivos do governo que esperava, assim, desarticular os setores populares, eliminar os seus canais de atuação coletiva e liquidar os mecanismos econômicos e estatais que os haviam fortalecido. Dessa forma, foi realizada uma abertura econômica e a

eliminação dos mecanismos clássicos de proteção à produção local vigentes desde 1930. Medidas “muito mais audazes, nunca antes tentadas”, foram tomadas, como a liberação dos preços juntamente com o congelamento dos salários; nova lei de contrato de trabalho que diminuía os direitos dos trabalhadores e a atuação dos sindicatos; baixa da barreira alfandegária, que, por muito tempo, protegeu a indústria nacional; e cortes de gastos com educação, saúde e assistência social. (NOVARO, 2010, p. 158).

[...] a indústria local teve de enfrentar a concorrência avassaladora de produtos importados a preço baixíssimo. A febre especulativa tomou conta de toda a população que, para defender o valor de seu salário, tinha de colocá-lo a prazo fixo por alguns dias ou tentar alguma outra artimanha mais arriscada. Junto à torrente de produtos importados de preço mínimo, estes foram os fenômenos mais marcantes dessa transformação profunda e extremamente destrutiva. (ROMERO, 2006, p. 203).

O Plano de Estabilização de Martínez de Hoz estava centrado na ideia de que “na medida em que se removessem os entraves ao livre jogo de uma economia de mercado, tais problemas tenderiam a dissolver-se”. (FAUSTO; DEVOTO, 2004, p. 415).

Quando o general Videla deixou o governo em 1981 para a entrada do general Viola, o comando da economia também sofreu alterações. Saiu Hoz e assumiu Lorenzo Sigaut. A essa altura, a economia argentina já estava bastante prejudicada. Grande endividamento, altas remessas de divisas e fracasso no combate à inflação. As ações de Sigaut, sob o comando de Viola, também não contribuíram para melhorar a situação econômica do país. A inflação passou de 104,5% em 1981 para 164,8% em 1982. Os empregos nas indústrias já haviam caído 26% entre 1979 e 1980. Entre 1980 e 1981, caíram mais 10%. O PIB do setor industrial caiu 23% entre 1979 e 1982 e o PIB global, 12%. Em 1982, o PIB per capita estava cerca de 15% mais baixo do que em 1975. A Argentina vivia a sua pior crise desde os anos trinta. (NOVARO, 2010, p. 177).

Essa crise acabou despertando o movimento sindical. A maior parte dos sindicatos e a CGT sofreram perseguições, intervenção e tiveram suprimidos os direitos à greve e às negociações coletivas. Porém o governo manteve uma mínima permissividade com a formação de delegações que podiam participar da Assembleia da Organização Internacional do Trabalho, em Genebra, o que garantiu a essas delegações realizar denúncias aos organismos de direitos humanos sobre o que estava acontecendo na Argentina. Em 1979, com a ligeira diminuição da repressão, é realizada a primeira greve geral. Porém, muitos sindicalistas foram presos. Em 1980, a CGT é reconstituída e em 1981 uma nova greve geral é organizada. Além disso, as greves parciais também começam a se tornar frequentes. Em 30 de março de 1982, a CGT convocou, pela primeira vez desde 1975, uma manifestação em plena

Praça de Maio, fortemente reprimida pelo governo, ocasionando a prisão de cerca de 2 mil pessoas em Buenos Aires e uma morte em Mendoza.

Também no ano de 1979, com o objetivo de se aproximar do governo norte-americano em busca de apoio internacional, Videla permitiu que a Comissão Interamericana de Direitos Humanos (CIDH) da Organização dos Estados Americanos (OEA), que já vinha tentando uma visita desde 1977, entrasse na Argentina. A intenção era, pelo menos conseguir parar com os desaparecimentos. Ele “estava seguro que a sociedade civil e a classe política o acompanhassem em seu esforço em mostrar um ‘país em paz’”.¹³ (NOVARO, 2010, p. 170, tradução nossa). Pensava também que os funcionários norte-americanos da comissão, “mais favoráveis a uma acordo”, encerrariam o debate sobre esse tema. Porém, não foi isso o que aconteceu. A repressão argentina era muito grave para fazer vistas grossas e a CIDH atuou com bastante autonomia na busca por informações das pessoas desaparecidas, entrevistando os seus familiares. O Processo acabou abrindo as portas para que a verdade do que estava acontecendo na Argentina fosse mostrado para o mundo. Enquanto a versão oficial dizia “que os desaparecidos estavam escondidos, exilados, que foram mortos em combate e seus corpos irreconhecíveis, ou que a própria guerrilha os havia assassinado”¹⁴ (NOVARO, 2010, p. 171, tradução nossa), a OEA, ao divulgar, em 18 de abril de 1980, os resultados da visita da Comissão à Argentina,

[...] constatou numerosas e graves violações de direitos humanos fundamentais por ação ou omissão das autoridades argentinas entre 1975 e 1979. [...] essas violações afetaram os direitos à vida, à liberdade, à segurança e integridade pessoal, e à justiça. O informe considerou mortos por forças oficiais os milhares de presos-desaparecidos e deu como verdadeiro o emprego alarmante e sistemático de torturas.¹⁵ (VERBITSKY, 2003, p. 21, tradução nossa).

A visita da CIDH fortaleceu os ideais das Mães da Praça de Maio, mulheres que, com um lenço branco na cabeça bordado com os nomes de seus filhos desaparecidos em linha azul, tal qual as cores da bandeira Argentina, se reuniam desde 1977 na praça de mesmo nome, em frente ao palácio presidencial, clamando por alguma informação sobre os seus entes desaparecidos políticos. Essas mulheres acabaram se tornando uma referência dentro de uma sociedade ameaçada e amedrontada. No final de 1979, foram recebidas no Vaticano pelo Papa

¹³ Estaba seguro de que la sociedad civil y la clase política lo acompañarían en su esfuerzo por mostrar un “país en paz”.

¹⁴ Que los desaparecidos estaban ocultos, exilados, que habían muerto em combate y sus cuerpos eran irreconocibles, o que la propia guerrilla los había asesinado.

¹⁵ [...] constató numerosas y graves violaciones de fundamentales derechos humanos por acción u omisión de las autoridades argentinas entre 1975 y 1979. [...] esas violaciones afectaron los derechos a la vida, la libertad, la seguridad e integridad personal, y la justicia. El informe consideró muertos por fuerzas oficiales a los miles de detenidos-desaparecidos y dio por acreditado el empleo alarmante y sistemático de torturas.

João Paulo II, o que sinalizava para um redirecionamento da posição da Igreja perante os acontecimentos recentes na Argentina.

Inicialmente a Igreja deu amplo apoio ao governo Videla por acreditar ser necessário combater a subversão ateia. Investigações posteriores ao período do Processo indicam a participação direta de alguns membros da Igreja nas operações de extermínio. Fausto e Devoto acreditam que essa proximidade entre Estado e Igreja ocorreu devido à ideia de construção de “‘nação católica’, tão cara à Igreja e a certos setores das Forças Armadas” e a “vinculação dos generais argentinos com a Igreja” (FAUSTO; DEVOTO, 2004, p. 451), principalmente com os bispos que tinham assegurados “grandes vantagens pessoais” (ROMERO, 2006, p. 215). Em 1979, o Arcebispo criou uma pastoral que se dispôs a voltar a se aproximar do trabalhador, seguindo o exemplo do sindicato polonês Solidariedade. Voltou o seu olhar também para os jovens, numa aproximação que buscava se colocar no lugar deixado vago pelos ativistas desaparecidos.

As preocupações com as questões morais e com a família se estendiam aos direitos das pessoas à vida, ao trabalho e também às ações políticas. O documento “Igreja e comunidade nacional”, de 1981, afirmou os princípios republicanos, indicou a opção da Igreja pela democracia, seu afastamento do regime militar e sua vinculação com os protestos crescentes da sociedade. (ROMERO, 2006, p. 216).

O ano de 1981 marca a volta da atividade partidária na Argentina, que desde 1976 teve o seu funcionamento público proibido pelo regime. Diante da crise econômica, Viola convoca os partidos de direita na tentativa de criar uma “força política oficialista” com o intuito de uma nova abertura. Enquanto isso, os grupos políticos de esquerda como peronistas, radicais, desenvolvimentistas, democratas cristãos e intransigentes, se uniram para formar a Multipartidária, em julho de 1981. De forma concreta, eles pediam ao governo novos prazos para eleições. Romero ressalta que “os partidos se comprometiam a não colaborar com governo em uma saída eleitoral condicionada e a não aceitar uma democracia submetida à tutela militar”. (ROMERO, 2006, p. 217). Contudo, haviam deixado uma “porta aberta para uma saída negociada”, já que, segundo Novaro, partiam do princípio que a sociedade não estava muito interessada em rever o passado, pois ela já sabia muito bem o que este ocultava. “A troca de eleições pelo esquecimento parecia razoável”.¹⁶ (NOVARO, 2010, p. 178, tradução nossa).

Com o afastamento de Viola do governo, supostamente por motivos de saúde, e a entrada, em 1981, do general Leopoldo Fortunato Galtieri na presidência, foi anunciada uma

¹⁶ El intercambio de elecciones por olvido parecía razonable.

“etapa refundacional”. Apresentando-se como o salvador do Processo e com muito mais vigor político do que Viola, Galtieri prometeu um retorno dos projetos iniciais para tentar contornar a crise econômica. Com a crise se agravando e o militarismo perdendo cada vez mais o prestígio, Galtieri apostou as suas fichas na tentativa da reconquista das ilhas Malvinas, que pertenciam, então, à Inglaterra desde 1833. A ideia era, ao sair vencedor, mostrar aos argentinos a possível força do poder militar na condução da União, buscando uma unidade nacional. O plano era ocupar o território com o apoio dos Estados Unidos, agora sob o comando do presidente Ronald Reagan, e a pouca reação da Grã-Bretanha, dado um suposto desinteresse por algumas ilhas distantes de seu território. Não se pensava na hipótese do acontecimento de uma guerra. Galtieri acreditava no apoio norte-americano já que a Argentina havia se aproximado daquele país na guerra que vinha ocorrendo na América Central. Porém, esse apoio não aconteceu. Ao contrário, os EUA votaram sanções econômicas e ofereceram apoio logístico à Inglaterra.

Ainda assim, os ataques se iniciaram e a invasão ocorreu, com sucesso, em 2 de abril de 1982. Tudo deu tão certo que a opinião pública esqueceu os problemas passados e passou a dar apoio ao governo. Uma grande concentração de gente se formou na Praça de Maio para reverenciar a Galtieri na Casa Rosada.

Os sindicatos e a Multipartidaria aceitaram suspender suas reclamações por salários, reativação e abertura em prol da “causa nacional”, e até os Montoneros, mesmo no exílio, ofereceram a sua colaboração. As Mães da Praça de Maio proclamaram que “as Malvinas são argentinas e os desaparecidos também”, esquecendo que muitos não eram: até os direitos humanos deveriam se nacionalizar para serem legítimos.¹⁷ (NOVARO, 2010, p. 184, tradução nossa).

A guerra, porém, não terminou bem para o lado argentino. Apesar da manipulação das informações que chegavam à sociedade, fazendo-a acreditar que a Argentina estava ganhando a guerra, a verdade era que, mesmo tendo bombardeado a frota britânica e atingido o cruzador *Sheffield*, a Inglaterra, com um poder de fogo muito maior, afundou o cruzador argentino *General Belgrano* logo no início das batalhas e ganhou a guerra em 14 de junho de 1982, 74 dias depois do início do conflito, com uma baixa de cerca de 700 argentinos e 300 ingleses. A notícia acabou com os ânimos da população argentina e com a sua crença no governo militar.

¹⁷ Los sindicatos y la Multipartidaria aceptaron suspender sus reclamos por salarios, reactivación y apertura en pro de la “causa nacional”, y hasta Montoneros ofreció su colaboración desde el exilio. Las Madres proclamaron que “las Malvinas son argentinas y los desaparecidos también”, olvidando que muchos no lo eran: hasta los derechos humanos debían ahora nacionalizarse para ser legítimos.

Como consequência, no dia 16 de junho, os generais ordenaram a renúncia de Galtieri, enquanto a Marinha e a Aeronáutica se retiravam da Junta e culpavam o Exército por todos os problemas ocorridos durante o regime. Ao ser nomeado pelo Exército para ocupar a presidência, o general Reynaldo Bignone imediatamente inicia a transição para a democracia.

A saída eleitoral proposta serviu para acalmar os protestos das forças políticas. Mas o governo se propunha a negociá-la e a garantir que sua retirada não seria uma debandada. Buscou-se o acordo entre os partidos para uma série de questões, futuras e passadas: a política econômica, a presença institucional das Forças Armadas no novo governo, principalmente, a garantia de que não seriam investigados atos de corrupção, enriquecimentos ilícitos ou responsabilidades no que os militares começavam a chamar de “guerra suja”, com um eufemismo comparável ao dos “desaparecidos”. [...] As aspirações militares foram incluídas em uma proposta, apresentada em novembro de 1982, e rechaçada pela opinião pública em geral e pelos partidos, que pouco depois convocaram uma marcha civil em defesa da democracia. O comparecimento foi geral e, quase de imediato, o governo marcou a data das eleições para o fim de 1983, apesar de continuar a perseguir seu objetivo fundamental: impedir qualquer questionamento futuro sobre o desempenho passado dos militares. Um documento final deveria encerrar o debate sobre os desaparecidos, afirmando que não havia sobreviventes e que todos os mortos tinham caído em combate. Foi estabelecida uma atuo-anistia, que eximia os responsáveis de qualquer acusação eventual. (ROMERO, 2006, p. 224).

Aos poucos a sociedade, que passou esses anos de ditadura, entorpecida pelos acontecimentos, começou a se mover. O povo passou a se manifestar em busca de novas políticas econômicas e a questionar o fechamento da esfera pública. A adesão aos partidos políticos foi tão substancial que um em cada três eleitores pertencia a um partido, transformando-os. Em 1983, foi eleito de forma direta para presidência da república, o representante da União Cívica Radical (UCR), Raúl Alfonsín, cuja posse ocorreu em 10 de dezembro do mesmo ano. Para Roniger (2004, p. 54),

Em circunstâncias diferentes, resistência e protesto locais, apoiados pela ação internacional, teriam afetado os governos. O protesto social e político não foi a causa principal do fim do domínio militar na Argentina [...]. Mas tal ação, juntamente com a deterioração da economia, o decrescente legitimidade do regime, pressões internacionais e manobras políticas, levou as administrações militares a abrirem a arena política. Estas aberturas desenvolveram-se em transições mais ou menos controladas em direção à democracia, caracterizadas por uma abertura das esferas públicas, fechadas ou limitadas durante o governo militar.

Algo que caracterizou muito o período de redemocratização argentino e também o diferenciou do brasileiro foi a forma como o governo atual tentou resolver os problemas dos governos militares. Roniger aponta para três canais paralelos que o governo democrático de Alfonsín (1983-1989) utilizou para lidar com “o legado das violações dos direitos humanos” no país. Primeiro, foi criada uma “comissão da verdade”. Em dezembro de 1983, Alfonsín criou a Comissão Nacional sobre o Desaparecimento de Pessoas (CONADEP), encarregada de investigar e denunciar os crimes cometidos pelos militares durante a ditadura, e criar um dossiê com os resultados desta investigação, conhecido como *Nunca Más*, entregue em 24 de

setembro de 1984. Esse dossiê acabou servindo de base para os julgamentos. Segundo, foram os julgamentos dos membros das Forças Armadas que participaram das três Juntas Militares. Alfonsín, que como presidente da república passava a ser também Comandante em Chefe das Forças Armadas, emitiu, em 13 de dezembro de 1983, o Decreto 158/83, ordenando a prisão e o julgamento perante o Conselho Supremo das Forças Armadas dos nove comandantes militares que governaram o país entre 1976 e a Guerra das Malvinas. Terceiro, criou-se um órgão governamental para tratar das violações dos direitos humanos e das compensações materiais às famílias das vítimas da repressão.

Porém, algumas ações de revisão legislativa se fizeram necessárias para que este novo passo pudesse ser tomado. Uma das primeiras ações foi encaminhar para a aprovação do Congresso uma série de projetos de lei para possibilitar o julgamento da Junta. Foi aprovada a Lei 23.097, que castigava a tortura com a mesma pena usada em crimes de homicídio: prisão perpétua; e a Lei 23.049, que validava as “principais convenções internacionais¹⁸ de direitos humanos e a supressão da jurisdição militar por delitos cometidos no futuro por parte dos membros das Forças Armadas com relação aos atos de serviço”.¹⁹ (LORENZETTI; KRAUT, 2011, p. 84, tradução nossa). Além disso, outros obstáculos jurídicos tiveram que ser superados. Alfonsín declarou nula e deixou sem efeito a lei de autoanistia aprovada pela Junta Militar que a protegia da responsabilidade pelos crimes cometidos entre 1976 e 1983. Outro impeditivo ao julgamento era que, segundo o Código de Justiça Militar, os militares só poderiam ser julgados por tribunais militares e não civis. Para contornar este obstáculo, entendeu-se que os tribunais militares deveriam se equiparar aos tribunais administrativos. Por outro lado, se os tribunais militares não julgassem os crimes dentro de um prazo de seis meses (passível de prorrogação), as Câmaras Federais de Apelações poderiam assumir os julgamentos. No dia 04 de outubro de 1984, transcorrido o prazo original, assim como a prorrogação, a Câmara Nacional de Apelações tomou a frente dos julgamentos dos militares, os quais tiveram início em 22 de abril de 1985 e duraram 8 meses.

¹⁸ As convenções internacionais de direitos humanos aprovadas e validadas pela lei argentina são: Convenção Americana de Direitos Humanos (aprovada pela Ley 23.054, de 03 de março de 1984, ratificada em 14 de agosto de 1984); Pacto Internacional de Direitos Civis e Políticos (aprovado pela Lei 23.313, de 17 de abril de 1986; ratificado em 8 de novembro de 1986); Pacto Internacional de Direitos Econômicos, Sociais e Culturais (aprovado pela Lei 23.313); Convenção contra a Tortura e outros Tratamentos Desumanos, Cruéis ou Degradantes (aprovada pela Lei 23.338 de 30 de julho de 1986, ratificada em 26 de junho de 1987).

¹⁹ Principales convenciones internacionales de derechos humanos y la supresión de la jurisdicción militar por delitos cometidos em el futuro por parte de los miembros de las Fuerzas Armadas em relación con los actos de servicio.

Como resultado, o tenente-general Jorge Rafael Videla e o almirante Emilio Eduardo Massera foram condenados à pena de prisão perpétua por, entre outros crimes, homicídio, privação ilegal de liberdade, tormentos e roubos. O brigadeiro Orlando Ramón Agosti recebeu pena de quatro anos e meio de prisão. O general Roberto Eduardo Viola e o almirante Armando Lambruschini foram condenados, respectivamente, a 17 e 8 anos de prisão. Foram absolvidos os brigadeiros Omar Domingo Rubens Graffigna; Leopoldo Fortunato Galtieri; Jorge Isaac Anaya; Basilio Arturo Ignacio Lami Dozo.

2.5.1 *As Leis do Ponto Final e da Obediência Devida*

Alfonsín havia centrado a sua campanha eleitoral na luta pela democracia e pela civilidade. O povo apoiou a sua proposta, principalmente depois que tomou conhecimento de tudo o que havia acontecido no país durante o período dos governos militares. Uma torrente de informações que chegavam por meio da imprensa e pelo relatório *Nunca Más* teve como efeito uma atuação mais participativa da sociedade em prol de seus direitos civis e democráticos.

Os militares, porém, condenados em instância civil não estavam de acordo com o rumo que a política argentina estava tomando, principalmente em relação àqueles de baixa patente, aos quais se dizia terem sido obrigados a agir conforme os mandamentos dos seus respectivos superiores. Após o paradigmático julgamento das Juntas Militares, as denúncias contra militares de diversas patentes continuaram sendo acatadas pela Justiça. O tribunal também havia decidido que outros oficiais envolvidos em casos de sequestro, tortura e morte deveriam ser “levados a julgamento, rejeitando a tese de que os que cumpriram ordens não são responsáveis. Em janeiro de 1986 já se haviam acumulado processos contra 1700 acusados de crimes desse gênero”. (PASSOS, 1986, p. 155). O desgaste do governo era grande na negociação com os militares e Alfonsín promulgou, em abril de 1986, as *Instrucciones al Fiscal General del Consejo Supremo de las Fuerzas Armadas*, que definia que “apenas os oficiais que haviam extrapolado as ordens recebidas de seus comandantes deveriam ser considerados judicialmente responsáveis”. (RONIGER; SZNAJDER, 2004, p. 77). Ao tomar conhecimento das Instrucciones, a Câmara Federal ameaçou renunciar, o que fez com que Alfonsín voltasse atrás e os julgamentos continuaram da forma como estavam acontecendo antes. Isso fez com que aumentasse a inquietação dos quartéis. Sob pressão dos militares, o governo criou, então, a Lei do Ponto Final e a Lei da Obediência Devida.

Em 24 de dezembro de 1986, foi sancionada a lei que Novaro chama de “fórmula salomônica”. A Lei do Ponto Final estabelecia um último prazo de trinta dias para que a sociedade civil apresentasse novas acusações e um tempo limite de sessenta dias para dar início aos trâmites legais. A ideia era satisfazer os militares que se negavam a ser julgados, diminuindo a quantidade de processos apresentados à justiça. A ideia não surtiu efeito. Os órgãos de direitos humanos entenderam que a lei era um retrocesso na luta pela memória da ditadura.

Ninguém acompanhou o governo na sanção dessa lei, nem a direita, peronista e liberal, por ser partidária de uma anistia completa, nem os setores progressistas, incluindo o peronismo renovador, por não arcar com seus custos políticos, que foram altos. Seus resultados acabaram sendo contraproducentes, pois, com isso, conseguiu-se apenas uma torrente de indiciamentos e processos, que, em vez de suavizar o problema, o agravaram. (ROMERO, 2006, p. 237).

Entre janeiro e fevereiro de 1987, a apresentação de novas causas chegou a 300. No prazo final da Lei do Ponto Final foram processadas cerca de 450 pessoas. Paradoxalmente, essa lei endureceu ainda mais a posição de grandes setores militares que se opunham à política governamental dos direitos humanos. Nesse contexto, em 14 de abril, durante a Semana Santa de 1987, o tenente coronel Aldo Rico, protegendo o major Ernesto Barreiro, que buscava refúgio por ter sido acusado de tortura por um tribunal civil, iniciou uma revolta, aquartelando-se junto com um grupo de oficiais no Campo de Maio, os caras pintadas²⁰, exigindo uma solução política para a questão dos julgamentos. Diante desta situação, a sociedade, partidos e instituições civis se uniram. Montaram guarda em diversas praças do país para tentar impedir qualquer levante militar e pressionar o governo a não ceder diante dos amotinados. Aldo Rico se rende após conversa com Alfonsín. Contudo, a resposta do governo veio na forma de outra lei. Em 04 de junho de 1987, foi aprovada a Lei da Obediência Devida, que tinha como intuito absolver da responsabilidade das violações de direitos humanos todos aqueles que, da patente de tenente coronel para baixo, haviam cometido tais atos.

Após essa sublevação, o chefe do Exército, Ríos Ereñú, foi afastado do cargo e no seu lugar entrou Dante Caridi. Caridi lutou não somente pela anistia das Forças Armadas como também pelo reconhecimento de que elas tinham exterminado a subversão e possibilitado a democracia no país.

Apesar de Caridi ter conseguido impor ordem nos quartéis, em janeiro de 1988, enquanto corriam os trâmites para o seu julgamento, Rico amotinou-se em Monte Caseros.

²⁰ Os caras pintadas foram grupos militares nacionalistas que estiveram presentes nas sublevações militares durante o governo Alfonsín e Menem.

Porém, acabou se rendendo sem maiores consequências. No dia 1º de dezembro do mesmo ano, com a recusa de promoção do coronel Mohamed Alí Seineldín a general, houve uma terceira revolta militar, em um quartel em Villa Martelli, próximo à Buenos Aires. Agora liderados por Seineldín, os caras pintadas dispararam em direção aos manifestantes contrários a eles, causando diversas mortes. A rebelião só acabou depois das ordens dadas pelo próprio Seineldín.

O sucessor de Alfonsín, o presidente Carlos Saúl Menem, que governou a Argentina entre 1989 e 1999, também teve que contornar uma sublevação. Além de manter as leis de Ponto Final e Obediência Devida e ainda emitir dez decretos de concessão de indultos²¹ a militares e civis que haviam sido condenados ou estavam sendo julgados pelos crimes cometidos durante a ditadura militar, (LORENZETTI; KRAUT, 2011, p. 99) Menem cumpriu alguns compromissos acordados com Seineldín, como, por exemplo, designar para os cargos de chefe do Exército e de Ministro da Defesa apenas pessoas de confiança dos caras pintadas e permitir o arquivamento das acusações dos envolvidos nos motins. Contudo, isso não foi o suficiente para acalmar o Exército. Seineldín e os caras pintadas estavam insatisfeitos com a privatização da fabricação dos equipamentos militares; a redução da implantação territorial das Forças Armadas; o anúncio da destruição do míssil Cóndor; e as assinaturas do tratado de Tlatelolco contra a produção de armas nucleares e o do acordo de paz com a Inglaterra. Finalmente, no dia 02 de dezembro de 1990, ocorreu a quarta e última sublevação. Na tentativa de tomar o controle da autoridade militar, os caras pintadas, apoiados por alguns civis, se amotinaram em alguns dos principais prédios governamentais da cidade de Buenos Aires, como o Edifício Libertador, sede do Ministério da Defesa. Houve confronto com as tropas leais ao governo que resultou em treze mortos entre civis e militares. (NOVARO, 2010, p. 236-238).

2.6 Brasil e Argentina: uma possível comparação

Para Fausto, a transição de um regime ditatorial para o democrático no Brasil teve a vantagem de não provocar grandes abalos sociais. Mas também a discussão sobre algumas questões nacionais foi deixada de lado, como o clientelismo, a corrupção, a desigualdade de

²¹ Em outubro de 1989 foram concedidos indultos para a maioria dos oficiais condenados e alguns civis: general Videla; almirante Emilio E. Massera; general Roberto E. Viola; almirante Armando Lambruschini; brigadeiro Orlando R. Agosti; general Ramón Camps; general Ovidio P. Ricchieri; general Carlos Suárez Mason; o líder montonero Mário Firmenich e o antigo ministro das Finanças, José Martínez de Hoz.

oportunidades. Para ele, a sociedade não enfrentou esses e outros problemas que já se encontram historicamente arraigados em momento que ele considera propício para o debate.

O fato de que tenha havido um aparente acordo geral pela democracia, por parte de quase todos os atores políticos, facilitou a continuidade de práticas contrárias a uma verdadeira democracia. Desse modo, o fim do autoritarismo levou o país mais a uma “situação democrática” do que a um regime democrático consolidado. A consolidação foi uma das tarefas centrais do governo e da sociedade nos anos posteriores a 1988. (FAUSTO, 2006, p. 290).

Esse período de redemocratização negociada vai formando os principais aspectos do que se tornou a memória da ditadura pela sociedade brasileira. Foi a forma encontrada de aceitar uma trégua na tentativa de construção de um futuro distinto daquele presente que ali estava sendo vivido. A conciliação é uma característica do brasileiro lembrada por Damatta (1984). O antropólogo acredita que o brasileiro se divide e busca o equilíbrio entre duas unidades sociais básicas: o “indivíduo”, que atua de acordo com as leis universais que modernizam a sociedade e a “pessoa”, aquele sujeito que se privilegia das suas relações sociais. É na transição entre um e outro que há a busca por uma conciliação amigável.

Se no mundo político, essa lógica recebe o nome de negociação ou conciliação, Damatta vai chamar de “relacional”. Um sistema que vai fazer da sociedade brasileira tanto moderna quanto tradicional, combinando indivíduo e pessoa. Criando um sistema que possui códigos internos tão bem definidos que impede o estabelecimento de leis hegemônicas ou dominantes.

Mas, para além da característica “relacional” do povo brasileiro, é necessário lembrar que a Argentina também tentou uma transição segura rumo à democracia, conforme já mencionado. A forma mais combativa de lutar contra os abusos da ditadura logo no início do seu período democrático pode se relacionar também com as características tão distintas entre as ditaduras brasileira e argentina.

Boris Fausto e Fernando Devoto relacionam algumas delas. Primeiramente, eles apontam para o fato da ditadura brasileira ter sido mais homogênea do que a argentina. Isso quer dizer que enquanto por aqui o regime de exceção se iniciou em 1964 e terminou em 1985, a Argentina vinha de períodos ditatoriais alternados com períodos democráticos²². Além disso, este último período, o chamado de “Reorganização Nacional” (1976-1983), tem como forte característica o “[...] abandono total da legalidade no combate à guerrilha, que, de uma

²² Fausto e Devoto entendem que o período ditatorial na Argentina se iniciou em 1955 e seguiu até 1983, com alguns interregnos, quais sejam: entre maio de 1958 e março de 1962, cuja presidência foi ocupada por Arturo Frondizi; Outubro de 1963 a junho de 1966, tendo como presidente Arturo Illia, antecedida de uma fase de transição na qual o presidente do Senado José María Guido governou o país; e maio de 1973 até março de 1976, cujos presidentes foram Héctor J. Cámpora, Perón e Isabel Perón.

operação repressiva, se converte em uma ‘guerra de extermínio’, na qual se empenham as Forças Armadas em seu conjunto [...]”. (FAUSTO; DEVOTO, 2004, p. 397). Para os autores, o acirramento das Forças Armadas é um reflexo das embates sociais, que já vinham ocorrendo no período anterior, a amplitude das ações da guerrilha urbana e a maior fragilidade institucional do regime militar argentino. Já no Brasil, citando Juan Linz, Fausto e Devoto acreditam que “o regime militar brasileiro define-se como um regime autoritário, que em determinadas circunstâncias aproximou-se dos limites de uma ‘situação autoritária’”. (FAUSTO; DEVOTO, 2004, p. 396). Isso fica claro na forma como o regime foi conduzido no Brasil. Aqui, os militares mantiveram uma ditadura travestida com aspectos democráticos e construiu regras que lhe deu estabilidade. Houve o estabelecimento de regras de sucessão; bipartidarismo – no qual havia um partido do governo e outro de oposição, embora consentida –; funcionamento do Poder Legislativo – mesmo que este funcionamento não tenha sido contínuo e nem mesmo com a mínima atuação democrática –; eleições diretas para o governo do Estado – na qual a oposição obteve êxito.

É importante lembrar também que a descoberta das atrocidades cometidas pelos militares argentinos e os resultados da repressão até então desconhecidos parecem ter dado mais força para que esta sociedade buscasse a culpabilidade dos responsáveis e as suas respectivas condenações.

[...] De um lado, a relação íntima entre a repressão e as violações dos direitos humanos e os formatos do governo militar-autoritário, transformou os direitos humanos num dos objetivos da redemocratização. As revelações da extensão dos abusos do passado causaram grande mobilização da sociedade civil, colocando a questão no centro do debate político [...].

De outro lado, por meio dos processos de investigação, julgamento, legislação e/ou debate, indivíduos, associações e atores vivenciaram as perspectivas e os limites de sua capacidade com relação ao Estado e à elite política acerca da questão. E, concomitantemente, a abertura gerou uma ampla conscientização dos horrores infligidos sobre concidadãos, inspirando ou recriando temores no que concerne à participação e militância políticas. (RONIGER; SZNAJDER, 2004, p. 58).

Apesar das diferenças no decurso de ambos os processos militares, é possível afirmar, ainda conforme Fausto e Devoto, e observando os períodos que levaram à redemocratização nos dois países, que “na Argentina e no Brasil, a queda das ditaduras militares não passou pela ruptura radical, e sim pelo caminho da transição democrática, embora ele tenha sido distinto em cada um dos países [...]”. (FAUSTO; DEVOTO, 2004, p. 447)

3 A MEMÓRIA DAS DITADURAS EM LAMARCA E CRÔNICA DE UMA FUGA

3.1 *Lamarca*

Muitos autores observam que o cinema da Retomada é constituído por uma temática plural, tendo a diversidade como a principal característica desse período, apesar de cada um fazer a sua própria reflexão a respeito desse tema. Melina Marson (2009, p. 107) acredita que a diversidade deveu-se a uma composição variada de realizadores que as leis de incentivo permitiram surgir no cenário cultural brasileiro.

As diferenças entre os realizadores foram essenciais para justificar a tão alardeada diversidade do Cinema da Retomada: foram diferentes formações, enfoques e percepções, que geraram filmes que abordaram vários assuntos e temas, sob tratamentos e tópicos distintos.

Luiz Zanin Oricchio (2003, p. 30), apesar de dizer que há uma “suposta diversidade”, ele analisa a variedade de temas, gêneros e estilos desse cinema que “renasce das cinzas” de acordo com a conjuntura sócio-política do país. Para ele,

Ela refletiria a típica fragmentação mental do homem dos anos 1990. Com o chamado “fim das utopias”, cada qual se sentiu liberado para estabelecer a própria agenda de prioridades. De uma maneira deliciosamente livre e confusa, o criador pode optar entre expressar seus fantasmas pessoais, divertir o público ou preocupar-se com a questão social do país.

Caetano (2005, p. 39), porém, pensa que caracterizar a Retomada como o cinema da diversidade foi uma forma incorreta de dar uma identidade ao cinema brasileiro que estava sendo produzido na época.

Foi para espantar o vazio radical de discurso unitário – como se o cinema brasileiro precisasse se definir para existir – que a ideia de diversidade rapidamente se difundiu. Precisava-se de uma identidade para este cinema, e ela acabou sendo fabricada exatamente na reversão de seu suposto ponto fraco: de cinema amorfo a multiforme.

Contudo, a despeito de qualquer reflexão mais particular de cada um desses autores, se a discussão existe é porque há uma variedade temática. Dessa forma, é possível relacionar algumas características que são comuns a essas produções. Entre elas, encontram-se comédias românticas, adaptações de clássicos da literatura brasileira, filmes para crianças e adolescentes, policiais, e, onde pode-se incluir *Lamarca*, os filmes que abordam o golpe civil-militar de 64, os que trazem uma bela visão do sertão e as biografias.

Pode-se dizer que *Lamarca*, o filme de Sérgio Rezende, lançado em 1994, está inserido em um momento do cinema brasileiro que Oricchio (2003, p. 104) chama de “política da nostalgia”. Esse momento, que ocorre ao longo da década de 90, ficou caracterizado pela produção de filmes que voltam ao passado, principalmente à década de 60, para falar de política, um tema que havia se perdido desde a época do Cinema Novo. São filmes como

Alma corsária, Doces poderes, O sertão das memórias, O que é isso, companheiro?, Dois córregos, A terceira morte de Joaquim Bolívar, Ação entre amigos, entre outros.

[...] como se entendesse que, de fato, houve um período no país em que tanto a ação quanto a reflexão política eram fundamentais. Recuperar esse tempo seria, de certa forma, uma maneira, um recurso, não apenas para voltar a falar de política numa época em que ela se encontra desvalorizada, mas válido como estratégia para repolitizar uma sociedade que não pode ou não deseja se pensar nesses termos. (ORICCHIO, 2003, p. 104).

Ismail Xavier aponta, também, neste período, para filmes que, fazendo um “recoo ao passado”, “um ajuste de contas pessoal e/ou evocação da ditadura e de luta armada”, são portadores de um ressentimento que caracteriza uma parte da cinematografia da época. Porém, ressalta que, dentro desta visão, é possível encontrar portadores de valor positivo, como é o caso do filme *Lamarca*.

E pode-se encontrar o elogio ao herói que esteve no centro do combate, como em *Lamarca*, em que o interesse é reavivar a memória coletiva do militante célebre, acentuando a dimensão de luta e dos dramas vividos a partir do momento em que sua experiência foi de cerco radical, fuga, solidão e morte. (MENDES, 2009, p. 166).

Faz-se necessário, pois, uma breve contextualização do período em que *Lamarca* foi produzido e lançado. Levando em conta que as filmagens começaram em agosto de 1993 e a primeira cópia ficou pronta no início de 1994 (GERALDO, 1994, p. 44-47), tendo o lançamento ocorrido em maio do mesmo ano, o filme foi realizado durante o governo de Itamar Franco, ainda sentindo as balbúrdias da política neoliberal de Fernando Collor de Mello.

Após a abertura para a democracia, Fernando Collor tornou-se o primeiro presidente a ser eleito de forma direta depois de 29 anos. A última eleição direta foi a de Jânio Quadros, em 1961. Collor disputou a eleição com Luis Inácio Lula da Silva. Dois candidatos com propostas política e econômica diferentes. É importante lembrar que neste momento, o mundo já estava vivendo sob o modelo neoliberal, que foi encabeçado pelos Estados Unidos e Inglaterra, representados, respectivamente, pelo presidente Ronald Reagan e pela primeira-ministra Margaret Thatcher.

O governo Collor foi responsável pela ampliação significativa do alcance das privatizações, tendo como instrumento o Programa Nacional de Desestatização (PND). Tal atitude deveu-se, essencialmente, à alteração do cenário político internacional, caracterizada pelo fim da Guerra Fria, e ao fraco desempenho da economia brasileira no final dos anos 1980. (FAUSTO; DEVOTO, 2004, p. 488).

Ao eleger Collor, com 42,7% dos votos, contra 37,8% de Lula, o país faz, então, a sua escolha pelo modelo econômico neoliberal. Diante de uma inflação que chegou a 1.322,5%, em 1989, e a 2.509,5%, em 1990 (FAUSTO; DEVOTO, 2004, p. 469), são lançados, em momentos diferentes, dois planos econômicos, o Plano Collor I e II. Confisco de

dinheiro da caderneta de poupança da população, abertura econômica e um forte discurso a favor da privatização das empresas estatais estavam na pauta desses planos. Collor segue a cartilha neoliberal do Fundo Monetário Internacional (FMI), que pressupõe “o enxugamento da liquidez, o quadro recessivo decorrente, a redução do déficit público, a “modernização” (privatista) do Estado, o estímulo às exportações e, é claro, a prática do arrocho salarial”. (ANTUNES, 2004, p. 10).

Após receber denúncias de corrupção, Collor é afastado do governo por um processo de *impeachment*, em 1992. O sucessor foi o vice, Itamar Franco, que ficou ofuscado pelos planos econômicos de seu ministro, Fernando Henrique Cardoso, que lançou as bases do Plano Real. Itamar fica no governo até 1994, ano de novas eleições presidenciais, e, no dia 01 de janeiro de 1995, entrega a faixa para FHC.

É nesse contexto de instabilidade política e econômica que *Lamarca* é lançado nacionalmente no dia 06 de maio de 1994. Sergio Rezende, seu diretor, baseou-se no livro *Lamarca: capitão da guerrilha*, de Emiliano José e Oldack Miranda, para escrever o roteiro do filme junto com Alfredo Oroz. Com onze longas-metragens no currículo, o carioca, Sergio Rezende começou a trabalhar em cinema realizando curtas-metragens, como *P.S. Eu te amo* e *Leila para sempre Diniz*. Em 1980, dirige o documentário *Até a última gota*, filme que falava sobre o comércio de sangue na América Latina. Em 1982, ele filma *O sonho não acabou* para, em seguida, começar a enveredar nas biografias de personagens históricos. Foi assim com *O homem da capa preta*, em 1986, *Guerra de Canudos*, em 1997, *Mauá – o imperador e o rei*, de 1999, *Zuzu Angel*, de 2006, e, claro, *Lamarca*. “O que me interessa são os aventureiros e as grandes aventuras. Isso é sem dúvida um traço que marca todos os meus filmes: pessoas comuns que vivem situações-limite. O que me desperta são essas aventuras em tons épicos”, diz Rezende. (FERREIRA, 2009).

Guerra de Canudos foi a produção de maior orçamento do início da Retomada. Custou no total R\$ 7 milhões, dos quais R\$ 5,5 milhões foram conseguidos através do patrocínio via isenção de impostos. Essa superprodução recriou com requintes de detalhes a comunidade de Antonio Conselheiro na Bahia e foi muito criticada por causa do seu alto orçamento, pela representação da Guerra de Canudos e por sua associação com a Rede Globo de Televisão, que, além de atuar como coprodutora, comprou os direitos de exibição antes do filme ter sido finalizado. Na Globo, *Guerra de Canudos* foi exibido como uma minissérie. (MARSON, 2009, p. 81). Segundo Rezende, foi a primeira experiência da Rede Globo como produtora. “Para nós foi uma experiência positiva. Sobretudo porque eles pagaram um preço

que nunca tinham pago até então e nunca mais vão pagar. Foi o maior preço que um filme brasileiro já conseguiu na televisão”. (NAGIB, 2002, p. 383).

Rezende nunca se incomodou em fazer cinema de gênero e que estivesse alinhado com a leitura melodramática de mundo, objetivando atingir o grande público. Uma das questões da Retomada era exatamente a discussão sobre “filme de arte” e “filme de gênero”, o que, neste caso, corresponde a chamá-los de filmes de baixo e alto orçamento, respectivamente. Na elaboração da política cinematográfica nos idos de 1991, ainda na época da Lei Rouanet, a concepção de cinema adotada foi a de entretenimento e não a de forma artística. A contradição está no fato de que o cinema de diversão demanda grandes orçamentos e, conseqüentemente, um grande retorno de bilheteria. Porém, as leis de incentivo não garantem este retorno, ou seja, não garantem a circulação e o consumo por meio de uma eficiente distribuição do filme.

Essa talvez seja a maior contradição do pensamento cinematográfico brasileiro nesse período – e que se estende até hoje: enquanto o fazer cinematográfico é pensado como uma produção artística e o cinema como autoral, a indústria do audiovisual exige um cinema de produtor, um produto de entretenimento. (MARSON, 2009, p. 57).

Rezende se aproximou do grupo que entendia o fazer cinematográfico como algo que deveria ser extremamente rentoso para todos. Entre esses cineastas encontravam-se Cacá Diegues, o clã Barreto (Bruno, Fábio e Luiz Carlos Barreto), Zelito Vianna e Hector Babenco. Sobre o chamado filme de Baixo Orçamento (B.O.), a opinião de Rezende é clara:

O filme B.O. é um filme bom para otário. Eu fiz o “Quase nada”²³ porque queria e não me arrependo da escolha. Fazer um B.O. significa não ganhar nada. E trabalhar sem receber para quê? Para o sujeito ganhar uma medalha como herói? Os filmes de baixo orçamento não devem servir como modelo para nada, pois no cinema todos têm que ser remunerados. Impor como norma que uma cinematografia seja barata é algo absurdo. (FERREIRA, 2009).

Entendendo a concepção de cinematografia do diretor de *Lamarca*, pode-se entender as suas escolhas ao dirigi-lo. *Lamarca* foi um dos primeiros projetos de longas-metragens autorizados a utilizar a Lei 8.313/91, conhecida como Lei Rouanet, promulgada ainda durante o governo Collor. (MARSON, 2009, p. 49). Essa lei, junto com o Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, que entre o final de 1993 e o início de 1994 distribuiu a verba remanescente da extinta Embrafilme tanto para novos diretores quanto para os mais experientes, foram

²³ *Quase nada* é um filme de baixo orçamento dirigido por Sérgio Rezende, em 2000, que captou R\$584. 227,00, teve de renda R\$63.937,00 e 10.691 de público. Dados do relatório de valores captados por produtora e projeto (1995 a 2011), da Ancine. (ANCINE. **Observatório do Cinema Brasileiro e do Audiovisual**. Disponível em: <<http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2405-a.pdf>>. Acesso em: 21 de fevereiro de 2013, à 00:05h).

responsáveis pelo *boom* na produção de filmes a partir da década de 1990, o que se caracterizou na Retomada.

Neste período a imprensa começou a falar em retomada e renascimento do cinema brasileiro. Hugo Sukman, crítico de cinema do Jornal do Brasil, publicou duas notas na coluna Trailer com os títulos de “Retomada I” e “Retomada II”. A primeira nota se referia às filmagens de Lamarca e Carlota Joaquina; a segunda fez alusão a uma reunião ocorrida no Rio de Janeiro, quando produtores como Luiz Carlos Barreto, o presidente do sindicato dos trabalhadores do cinema Jorge Monclar e o diretor da Riofilme Paulo Sérgio Almeida ouviram os executivos do Banespa e do BNDES como captar recursos no mercado. (MARSON, 2009, p. 61).

Rezende fez a opção por um elenco estelar, atores conhecidos e que poderiam servir de chamariz para o público engrossar a bilheteria. Paulo Betti já vem de uma longa carreira de êxitos na Rede Globo, tendo trabalhado em produções como *Vereda tropical*, em 1984, *Tieta*, em 1989, e *Pedra sobre pedra*, em 1992. Em 1993, ele filmou a novela *Mulheres de areia*, um grande sucesso no horário das 18h. Betti pode ser visto em outros filmes de Rezende. Além de *Lamarca*, ele atuou também em *Doida demais* (1989), *Guerra de Canudos* (1997), *Mauá – O imperador e o rei* (1999) e *Zuzu Angel* (2006).

Com trabalhos como atriz e diretora de cinema, Carla Camurati também já tinha uma carreira sólida quando gravou *Lamarca*. Iniciou a carreira em telenovelas como *Brilhante*, em 1981, seguida de *Sol de verão*, no ano seguinte. Em *Livre para voar*, de 1984, fez a sua primeira protagonista. Em 1988, trabalhou em *Fera radical*, também em um dos papéis principais. Em 1987, atuou no filme *Pagu* e iniciou na direção com o curta-metragem *A mulher fatal encontra o homem ideal*. Carla passou, então, a dar continuidade a sua carreira de produtora e diretora cinematográfica, tendo obtido êxito com *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil*, em 1995, considerado pelos críticos o marco do cinema da Retomada.

Além dos dois protagonistas, outros atores conhecidos por atuarem em telenovelas também participam da produção, como Deborah Evelyn, Roberto Bontempo, José de Abreu, Nelson Dantas, Selton Mello, entre outros. Rezende afirma que gosta de trabalhar com atores com os quais ele já havia trabalhado antes.

Eu já tinha trabalhado com Paulo Betti em *Doida Demais* e, além disso, ele se parece um pouco com Lamarca. Fui compondo o resto do elenco em grande parte com os atores com quem eu já vinha trabalhando em outros filmes. Tenho uma tendência teatral de ter uma companhia, sempre procuro trabalhar com a mesma turma. Com alguns dos atores, porém, trabalhei pela primeira vez, como José de Abreu, Roberto Bontempo e Carla Camurati. (NAGIB, 2002, p. 381).

O filme conta o último ano de vida de Carlos Lamarca (Paulo Betti), um capitão do Exército que, após a sua deserção, em 1969, acabou se tornando líder da guerrilha urbana armada, de orientação comunista, que se opunha ao regime militar. Lamarca foi um dos

comandantes da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR). A linha política da VPR transitava entre as ideias guevaristas da OLAS (Organização Latino-Americana de Solidariedade), que tentava articular um plano de ação revolucionária continental, e as opiniões da POLOP²⁴, de base teórica e doutrinária marxista que afirmava “que o grau de evolução do capitalismo no país comportava e exigia transformações socialistas imediatas, sem qualquer etapa ‘nacional-democrática’”. (ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO, 1985, p. 103), defendida pelo PCB (Partido Comunista Brasileiro). O filme tem início em 1970 exatamente quando a VPR executa um de seus sequestros a embaixadores para negociar a troca de guerrilheiros que estavam presos e sendo torturados. No filme, é mencionado apenas o sequestro do embaixador da Suíça, porém a VPR assumiu no ano de 1970, o sequestro de mais dois embaixadores: o do Japão e o da Alemanha. Lamarca teria passado também por mais dois grupos de esquerda, o VAR-Palmares (Vanguarda Armada Revolucionária – Palmares) e o MR-8 (Movimento Revolucionário 8 de outubro), estando neste último quando da sua morte no sertão da Bahia, em setembro de 1971.

Durante o filme é possível acompanhar, o último ano de vida de Lamarca, os seus conflitos dentro da organização, a sua opinião contrária à saída dos guerrilheiros para o exterior, seus relacionamentos amorosos com a sua esposa Maria Pavan (Deborah Evelyn, cujo personagem se chama Marina) e sua amante, componente do MR-8, Iara Iavelberg (Carla Camurati, interpretando o personagem Clara). Em seguida, acompanha-se também a fuga de Lamarca para o interior da Bahia, a sua tentativa de resistência, até o derradeiro final com a sua morte e o seu companheiro de guerrilha, Zequinha.

Após as primeiras informações dos créditos, os quais são apresentados os nomes dos patrocinadores, da produtora e do ator principal, vê-se o título do filme, como uma logomarca, na qual o nome “Lamarca” está escrito sobre um recorte da bandeira do Brasil. O simbolismo da associação do nome à bandeira é um forte estratagema para relacionar Lamarca a uma identidade nacional. A utilização de símbolos que tenham identificação com toda sociedade é uma prática que visa a identificação desta com a própria leitura do símbolo. Aguiar lembra que estamos diante de uma “ressignificação da bandeira” que, junto com o hino nacional, é um símbolo de bastante significância em uma república. Citando Baczko, Aguiar (2008, p. 38) considera que a utilização de símbolos na criação dos imaginários “possui maior

²⁴ A VPR surge de uma cisão ocorrida na Organização Revolucionária Marxista-Política Operária (POLOP), na qual alguns integrantes formaram, em Minas Gerais, o Comando de Libertação Nacional (COLINA), e outros, unidos a militantes do Movimento Nacional Revolucionário (MNR), formaram a VPR, em São Paulo.

importância do que os acontecimentos em si, já que ‘os imaginários intervêm activamente na memória coletiva’”.

Enquanto os créditos são apresentados, ouve-se, então, a ação da guerrilha durante o sequestro do embaixador suíço. Após os créditos, começam as ser mostradas em forma de *slides*, fotos em preto e branco, imagens de arquivo. A essas fotos, outras são misturadas com o ator Paulo Betti caracterizado como o personagem Lamarca. Esse recurso tem como resultado dar veracidade à própria história que começará a ser contada. São fotos de época que buscam dizer ao espectador que, de fato, aquele homem existiu e aquelas fotos são a sua comprovação. Ao mesmo tempo, a vida do capitão Carlos Lamarca é narrada como uma espécie de documentário como o próprio diretor chamou esta parte do filme.

Comecei o filme com um pequeno documentário sobre Lamarca, porque percebi que o público em geral não tinha informação sobre ele. Foi uma artimanha para informar as pessoas do básico sobre Lamarca e, a partir daí, eu podia ter mais liberdade de conduzir o filme. (NAGIB, 2002, p. 381)

Esse resumo introdutório situa o espectador na história. Primeiro, o nome de Lamarca é identificado à bandeira, ou seja, a história dessa pessoa tem uma relação íntima com a sociedade brasileira. Em seguida, atesta-se a veracidade da história por meio de documentos. Depois, explica-se quem foi esse personagem que parece ser tão importante.

Seguindo em sua didática, Rezende passa a mostrar os militares. Na verdade, é um deles que está fazendo a exibição dos *slides* e contando a história de Lamarca. Na cena, observamos uma estrutura organizada, tal como devem ser representadas as Forças Armadas. Em um cenário sóbrio, uma espécie de auditório ou sala de reuniões, prevalecem as linhas retas dos móveis em posição horizontal ou da cortina, em tecido pesado, com pregas na vertical. Os militares pouco se movem, são rígidos. Uma tensão, porém, se apresenta na disputa entre o delegado, representante da Polícia Civil, e os militares, que dizem que capturar um militar traidor é tarefa para outro militar.

Depois de apresentado o núcleo militar, Rezende apresenta ao espectador o grupo de guerrilheiros. A primeira cena é um close no Jornal do Brasil no qual a manchete diz: “Governo veta 9 e troca 8 na lista de sequestro”. Mais um recurso para dar verossimilhança à história, ratificando a cena anterior, na qual os militares discutiam a ação guerrilheira de Lamarca, qual seja, o sequestro do embaixador da Suíça. Percebe-se, então, que quem está lendo o jornal é o próprio embaixador que está detido em seu cativeiro. Obviamente, este local já destoa completamente do sala militar. A chuva é torrencial, o que, segundo Vanoye (1994, p. 75), “a tradição cinematográfica ensinou-nos a ver na tempestade e no vento

exteriores que fazem as cortinas dançarem, o símbolo de uma tempestade mais interior, a que habita os personagens”. E essa tempestade interior ficará mais evidente quando o grupo de guerrilheiros discutir pela decisão de liberação ou assassinato do embaixador, como veremos adiante. Ao contrário da sala do Exército, as instalações são precárias. Há uma goteira que cai do teto dentro de uma bacia sobre a qual um guerrilheiro repousa o seu pé. Há guimbas de cigarro sobre o chão. O local é apertado, até claustrofóbico, para as cinco pessoas que ocupam o espaço. Essa ideia pode ser confirmada pelo calor intenso do local, sinalizado pelo gesto do embaixador de se abanar com o jornal. A propósito, sempre que o “aparelho”²⁵ é mostrado, ele é representado desta forma. A câmera não mostra nada além do próprio grupo, muitas vezes sem conseguir mostrar o grupo por inteiro. Há sempre uma parte de porta ou de algum objeto no campo visual do espectador, como se aquele lugar não mostrasse muitas alternativas de movimentação. Essa opção cenográfica deixa evidente como aquele grupo está cercado sem alternativas de circulação. É neste momento, inclusive, que eles discutem se a melhor alternativa é ficar ou sair do país. A possibilidade de movimentação é mais verbal do que real. Se os gestos minimizados dos militares eram uma sugestão de rigidez institucional, aqui é uma imposição da condição de guerrilheiros.

Os guerrilheiros parecem menos organizados ou menos alinhados a uma única ideia do que os militares. Enquanto estes objetivavam a captura de Lamarca a qualquer preço, os guerrilheiros discutiam pela aceitação ou não das imposições feitas pelos militares, aquelas mesmas anunciadas pelo Jornal do Brasil. O grupo se mostra dividido, tendo Lamarca de um lado e todo o restante de outro. O primeiro aceita as condições dos militares para manter o embaixador vivo. Os demais acreditam que só uma ação mais radical, levando o embaixador à morte, poderá impor respeito à organização. A palavra final é a de Lamarca que segue sozinho na sua decisão. “Como comandante da operação, eu decido. Mesmo contra a vontade da maioria” são as palavras de Lamarca. Em outro momento, quando estão decidindo pela permanência ou não no país, Lamarca também é o único a manter a posição de permanência, apesar do cerco que aumenta. Esse individualismo de Lamarca tão explorado no filme e que pode ser entendido como uma característica de liderança ou como uma teimosia será detalhado mais adiante.

O filme é recheado de clichês, frases prontas, que transformam os personagens em estereótipos deles mesmos. Na cena de apresentação dos guerrilheiros são ditas frases como: “É tudo ou nada! Não podemos recuar!”, sobre a decisão de matar ou não o embaixador.

²⁵ Designação do local clandestino onde os guerrilheiros se escondiam da repressão durante a ditadura.

Neste mesmo momento, a resposta de Lamarca é: “Um guerrilheiro tem coragem de morrer e tem que ter coragem de matar. Precisa saber a hora certa de fazer as duas coisas.” Em outras situações o filme mantém o seu caráter didático e simplificador. Quando Lamarca diz que outros companheiros, quando presos, entregaram todas as informações no “primeiro tapa”, um dos guerrilheiros o contesta afirmando: “No primeiro tapa, não. No choque, no pau de arara, nas unhas arrancadas, nas piores violências e muitos resistiram a tudo isso”. Mais uma vez posicionando e instruindo o espectador, Lamarca brada na mesma cena: “Nós somos a VPR. Vanguarda Popular Revolucionária. E não me submeto à ditadura”. Em outro momento, quando Lamarca decide ir para o interior da Bahia, ao se despedir de Fio, um dos guerrilheiros, diz a célebre frase da esquerda “a luta continua!”. É também durante essa ida para a Bahia que Lamarca, dentro de uma Kombi, se depara com um caminhão cheio de boias-frias e diz: “País de escravos. Aqui ainda não chegou o milagre brasileiro!”. Ao que Clara responde: “O único milagre possível é fazer a revolução”. A imagem dos boias-frias segurando enchadas e foices preenche a tela e uma música árabe sobe fazendo lembrar da época em que Lamarca lutou no Canal de Suez e se indignou com as cenas de pessoas pobres no local.

Essa imagem estereotipada do personagem foi uma das principais críticas que o filme recebeu quando do seu lançamento. Tanto o crítico do jornal *Folha de São Paulo* quanto o da revista *Veja*, ressaltaram essa característica simplificadora do filme, embora ambos concordem que Lamarca é um ótimo personagem para uma obra cinematográfica. Inácio Araújo (1994), da *Folha*, também resalta a quantidade de clichês presentes no filme e diz que “Essa visão limitada dos seres envolvidos na trama limita a compreensão que o filme oferece do período. A questão não é defender Lamarca e atacar o Exército, ou vice-versa, mas tentar desvendar as ideias de cada um”. O crítico da *Veja*, Paulo Moreira Leite (1994, pp 118-120), diz em sua análise que o filme, que ele qualifica com as mesmas características de uma tragédia, é bem feito, porém,

o que importa, numa tragédia, é destrinchar a trama de acontecimentos e personagens que acabarão por produzi-la. E aí está o problema. [...] Considerando que é impossível entender Lamarca sem entender os fios que o amarraram ao Brasil de duas décadas atrás, o próprio retrato do personagem acaba prejudicado. [...] *Lamarca*, o filme, tenta explicar Lamarca, o capitão, através de seus discursos contra o governo e sobre a revolução. Está certo que Lamarca tinha convicções políticas sólidas e radicais. Mas é pouco.

Pelo menos $\frac{3}{4}$ do filme são passados no sertão do estado da Bahia, local para onde Lamarca foge e, dali, sustenta o sonho de montar uma guerrilha rural. Uma ênfase no cenário rústico do interior do Nordeste brasileiro, na visão da beleza do sertão. A partir desse

momento, Lamarca é mostrado de forma mais solitária. Se até agora, o seu individualismo era marcado pelas suas decisões diante dos demais guerrilheiros, agora ele está fisicamente só. O seu único contato com o restante do mundo é por meio de Zequinha, guerrilheiro que o recebe na Bahia, e por meio de cartas que ele escreve para seus filhos e para a sua amante.

É em meio a esta solidão que surgem algumas reminiscências que servem para mostrar o lado mais humano de Lamarca. Primeiro a sua relação com a esposa, Marina, e os filhos. Depois, a sua relação com a amante, Clara. Pode-se ver também a sua proximidade com o pai. Lamarca lembra e conta a sua ação ensinando a funcionários de um banco como pegar em armas para combater a guerrilha armada. Lembra também um assalto que a VPR fez a um banco. Dessa forma, toma-se conhecimento de sua vida pregressa, o que dá maior dimensão aos seus dramas interiores. Dessa forma, Lamarca vai, aos poucos, tornando-se o herói de carne e osso que poderia estar próximo de qualquer cidadão brasileiro e identificado com a bandeira, logomarca do filme, que aparece logo no início.

O filme transforma Lamarca em um herói. O herói possui qualidades físicas, morais ou mentais especiais, além da coragem ser o seu atributo mais característico. Os heróis, contudo, não habitam apenas o mundo da fantasia, as suas características se aplicam aos indivíduos que podem ser encontrados em nossa sociedade. (VIANA, 2003). Além de soldado, Lamarca dá conta de lutar contra toda uma instituição ditatorial no Brasil. É bom pai, bom marido e bom amante. Tem conflitos existenciais. Suas ações são sempre para o bem do país ou de terceiros. Se ele manda a sua família para Cuba é para protegê-los. Ao se despedir da mulher no aeroporto não se esquece nem mesmo de levar flores. Se ele rouba e deserda o Exército é para proteger o país. Se ele passa uma noite acordado, atormentado, no decorrer da sua fuga para a Bahia pensando no amor que Clara sente por ele é para decidir e aceitar o amor que ele sente por ela. “Aquilo que eu te disse ontem... esquece! Joga no lixo, tá!? Não abro mão de você de jeito nenhum. Eu te amo!” diz Lamarca para Clara.

O filme prossegue mostrando o cerco que vai se fechando sobre Lamarca. Em um contraponto com o início, quando o nosso herói estava acuado em um “aparelho” minúsculo, agora Lamarca tem todo o sertão baiano, toda aquela vastidão, porém continua acuado. Aos poucos, Lamarca fica sabendo da proximidade do Exército ao local onde ele está escondido. Empreende, ao lado de Zequinha, uma nova fuga. A caveira de um boi no chão árido como que anuncia o que o futuro reserva para os dois. Em seguida à cena que mostra o boi, vê-se Lamarca tirando a blusa sob o forte sol, extremamente magro. Veem-se as suas costelas. Neste momento, Lamarca enche a sua garrafa de água do chão. O close na sua mão enchendo

a garrafa e depois mostrando-o bebendo daquela água suja ressalta o que pode ser interpretado como um prenúncio do seu fim trágico. Enquanto isso, a tropa do Exército avança. Doente – provavelmente por causa da água – Lamarca caminha cada vez mais com dificuldade e passa a ser carregado por Zequinha. Deixa o livro *Guerra e Paz* sobre o solo, cena que também indica que logo o Exército o encontrará e ficará mais próximo dos guerrilheiros. Quando isso ocorre, o diálogo é revelador de uma mitificação de Lamarca.

Major: “Ele agora se sente um Deus.”

Militar: “Tá mais pra Jesus pregando no deserto. Aliás, major, ele tem 33 anos. A idade de Cristo.”

Major: “É. Quando foi morto.”

Essa identificação com Jesus Cristo ficará ainda mais evidente no momento de sua morte. Quando Lamarca e Zequinha param sob uma árvore para descansar, o ator Paulo Betti já se posiciona sobre uma ripa de madeira com os braços abertos, tal qual um Cristo crucificado. Assim ocorre a sua morte, quando o major e sua tropa os encontram e dá um tiro certeiro. Zequinha, antes de morrer, ainda consegue gritar “Viva a revolução!”.

O filme *Lamarca* é todo construído para heroizar o personagem. Nesse processo, e a partir de uma leitura melodramática, temos dois campos bem definidos. O bem versus o mal, no qual o primeiro está centrado em Lamarca, o herói que luta pelo país, sem abandoná-lo, até a morte. Esse sacrifício do nosso personagem principal se expressa na maior parte do filme e, mesmo fazendo parte de um grupo, as decisões são sempre tomadas por ele sem levar em conta as considerações dos demais. Lamarca encontra-se isolado durante todo o filme, seja nas suas convicções, que não são partilhadas pelos demais companheiros, seja fisicamente, quando precisa se isolar na Bahia. Mesmo no sertão, as opiniões do grupo que ele consegue arregimentar não importam. Importa somente a sua única e solitária decisão. E não é desta forma que se encontram os cineastas dentro de uma política econômica em vigor na década de 1990?

Marson (2009, p. 109) também lembra que “merecem, contudo, atenção especial algumas características muito presentes nos filmes do período [...]: o individualismo expresso por meio da proposta de soluções individuais para os problemas da sociedade brasileira [...]”.

O fim da Embrafilme e das demais instituições públicas que financiavam o cinema nacional deixaram a classe cinematográfica perdida em seus projetos. Mesmo as soluções

adotadas, quais sejam, as leis de incentivo, estavam alinhadas à ideia de cinema voltado para o mercado.

3.2 *Crônica de uma fuga*

Crônica de uma fuga, o filme argentino analisado nesta parte do trabalho, foi lançado em seu país no dia 24 de março de 2006. Data bastante significativa, pois fazia 30 anos do golpe militar na Argentina. O filme é um recorte daquele período e mostra nas telas uma passagem do que ocorreu na vida de Claudio Tamburrini, detido e torturado durante a ditadura.

Claudio Tamburrini foi sequestrado no dia 23 de novembro de 1977, quando era estudante de Filosofia e goleiro do Clube Almagro, que, naquela época, aspirava subir para a primeira divisão do campeonato de futebol argentino. Esteve preso durante quatro meses na *Mansión Seré*, um dos centros clandestinos de detenção sob a responsabilidade da Força Aérea. Dalí, conseguiu fugir com mais três prisioneiros: Guillermo Fernández, Carlos García e Daniel Rusomano.

O filme é inspirado em um livro chamado *Pase libre. La fuga de la Mansión Seré*, escrito pelo próprio Tamburrini a partir das suas experiências quando esteve no cativeiro. Ele começa no dia do sequestro de Claudio e termina 120 dias depois, quando os quatro personagens conseguem fugir do casarão e se separam. Segundo o filme, Claudio está jogando uma partida como goleiro pelo Almagro e não consegue agarrar uma falta que seria decisiva para o destino do seu clube. Enquanto ele está jogando, a “patota” está na casa de sua mãe, interrogando-a sobre o filho, pois foram informados por um delator que Claudio fazia parte de um grupo de luta armada contra a ditadura. Claudio, porém, não está na casa da mãe e ela tampouco sabe do paradeiro do filho. Mais uma vez o delator diz onde mora Claudio, local para onde o grupo segue. Quando Claudio, depois da derrota, chega à sua casa é sequestrado e levado para a *Mansión Seré*, local onde é torturado com choques elétricos e afogamentos, junto com Tano, o seu delator. Mais tarde, Claudio fica sabendo que Tano o delatou porque achava que ele não ficaria preso por muito tempo, já que ele não tinha envolvimento com nenhum grupo armado. Era uma forma de Tano se ver livre das torturas apontando alguém. Ocorre, porém, que Claudio não é liberado e é enviado para um quarto onde conhece os companheiros que fugirão com ele: Gillermo, Gallego e Vasco. Depois que Guillermo é

ameaçado por ter dado informações falsas para os torturadores, ele fica motivado a fugir da casa e consegue que Claudio o apoie na empreitada.

No ano de realização e lançamento de *Crônica de uma fuga*, a Argentina vivia sob a presidência de Néstor Kirchner, que chegou ao poder em 25 de maio de 2003 e permaneceu até 10 de dezembro de 2007. Após anos de discontinuidades políticas e crises econômicas, Kirchner recebeu o país das mãos de Eduardo Alberto Duhalde em uma relativa estabilidade. As contas públicas estavam em ordem, a inflação controlada e em baixa, e o PIB mostrava crescimento. Em 2005, consolidou a recuperação econômica e conseguiu renegociar a dívida externa ao conseguir pagar cerca de 65% da mesma. (NOVARO, 2010, p. 298).

No que diz respeito aos crimes da ditadura cometidos pelas Juntas Militares, Kirchner assumiu um governo no qual a memória da ditadura havia sido sobrepujada por tentativas de reorganização econômica. Assim como estava fazendo Fernando Collor de Mello, no Brasil, Menem, o sucessor de Alfonsín, pôs em prática um plano de reformas de mercado abrindo o país para as primeiras privatizações, como as que ocorreram com a ENTel e a Aerolíneas Argentinas, e também com as linhas de trem e as autopistas. Um dos principais problemas que deveriam ser resolvidos era o da hiperinflação. “Ainda que a sociedade se mantivesse contrária à impunidade, sua atenção se desviou para outros problemas, como a crise econômica. O castigo aos militares havia perdido prioridade na agenda coletiva”.²⁶ (VERBITSKY, 2003, p. 10, tradução nossa). Quando, em uma pesquisa realizada em fins de 1994, a sociedade argentina foi perguntada sobre o que mais lembrava do governo Alfonsín, 46% mencionaram a hiperinflação e somente 17% a redemocratização. (RONIGER; SZNAJDER, 2004, p. 234).

Como já foi visto no capítulo anterior, em um período de menos de dois anos, entre abril de 1987 e dezembro de 1988, durante o governo do presidente Raúl Alfonsín, três revoltas militares ocorreram na Argentina. Com Menem, ocorreu mais uma sublevação, em dezembro de 1990. Menem manteve as leis de Obediência Devida e Ponto Final, e perdoou os ditadores que ainda estavam presos desde o julgamento da redemocratização. Ao conceder os indultos, Menem pretendia uma reconciliação nacional que unisse civis e militares em prol dos benefícios da Nação. Roniger (2004, p. 234), porém, acredita que

Na verdade, face ao tratamento das violações dos direitos humanos, os indultos projetaram um discurso que tinha como intuito construir o esquecimento. Como líder da nação, o presidente Menem se opôs a qualquer reivindicação que causasse

²⁶ Aunque la sociedad siguió rechazando la impunidad, su atención se desvió hacia otros problemas, como la crisis económica. El castigo a los militares había perdido prioridad en la agenda colectiva.

divisão, mesmo se dissesse respeito à exigência por justiça e igualdade perante a lei. Ele aconselhou os argentinos a que permanecessem acima de considerações sectárias e seguissem os ditames da reconciliação nacional.

Ao executar tais políticas, a administração Menem foi acusada de configurar na memória popular uma visão distorcida do passado que manipula a memória a fim de impedir a mobilização e marginalizar exigências populares.

Quando Kirchner assumiu o governo, declarou nulas as leis de Alfonsín, o que permitiria reabrir processos fechados e abrir outros novos. Novaro (2010, p. 293) salienta para o fato de que, desta forma, Kirchner forçava os peronistas a abandonar a política de esquecimento lançada por Menem e, assim, esperava conseguir o apoio de setores da esquerda. Kirchner também transformou a ESMA (*Escuela de Mecánica de la Armada*) em um centro de preservação da memória.

O diretor de *Crônica de uma fuga*, Israel Adrián Caetano, nasceu em 20 de dezembro de 1969, em Montevideu, capital do Uruguai. Em 1981, com doze anos, muda-se com a família para Buenos Aires, onde se estabelece, depois de passar a adolescência em Córdoba. É neste período que Caetano começa a passar o tempo fazendo pequenos filmes com os seus amigos. Depois de fazer alguns cursos de direção cinematográfica, inicia a sua carreira profissional dirigindo alguns curtas-metragens como *Visite Carlos Paz*, de 1992, e *Calafate*, de 1993. A autenticidade dos diálogos nestes dois trabalhos já apontavam para um direcionamento estético que seria a grande mudança encabeçada por Caetano no que viria a ser chamado de *Nuevo Cine Argentino*. Inaugurando este movimento, em 1994, o curta *Cuesta abajo* ganha o concurso do INCAA e estreia em circuito comercial em um filme coletivo chamado *Historias breves*, no qual encontram-se também outros diretores do NCA, como Lucrecia Martel, Daniel Burman, Bruno Stagnaro, Tristán Gicovate, entre outros.

Em 1997, junto com Bruno Stagnaro, Caetano dirige seu primeiro longa-metragem, *Pizza, birra, faso*, um marco do NCA, que, narrando a história de um grupo de ladrões, dá ênfase à vertente realista deste movimento, trazendo para o cinema argentino uma nova forma de criação de diálogos, mais próximos de um formato mais coloquial. *Pizza, birra, faso* superou a marca dos cem mil espectadores.

A partir dos anos 2000, em concomitância com o cinema, Caetano começa a desenvolver projetos para a televisão. Nas grandes telas, lança *Bolívia* e *Un oso rojo*. O primeiro ganha, em 2001, o Prêmio do Júri da Crítica Jovem na Semana da Crítica do Festival de Cannes. O segundo participa, em 2002, da Quinzena de Realizadores do mesmo festival. Em 2002, estreia na TV dirigindo filmes especialmente para este formato. Além disso, dirige um grande sucesso, *Tumberos*, minissérie que conta o cotidiano em uma prisão. Outro sucesso

televisivo foi *Disputas*, de 2003, outra minissérie televisiva que contava a história de quatro mulheres que trabalhavam como prostitutas.

Caetano gosta de trabalhar com liberdade e diz que, sempre que possível procura se “meter em problemas”.

Me incomodam os discursos de duplo sentido, as injustiças, de forma que sempre que posso, me meto em problemas, quando minha consciência de classe média me permite e se a minha sanidade não me prende demais. [...] Eu costumo me trair o tempo todo porque isso me parece me conduzir a um lugar interessante ou talvez a nenhuma parte.²⁷ (GOCIOL, s/d, tradução nossa).

Ele completa dizendo que, apesar do cinema ser a sua forma de se manter economicamente, nem sempre faz o que gosta, mas quando tenta, está sempre metido em problemas. Caetano também aposta em uma forma coletiva de trabalho. Diz sempre reconhecer que um filme é o resultado de um trabalho em equipe. Por esse motivo, nunca diz “o meu filme”, mas sim, “o nosso filme”. Para ele, o papel de um diretor é coordenar um grupo para que as peças se encaixem da melhor forma possível, e procura trabalhar sempre com uma equipe pró-ativa e crítica, dispensando aqueles que só dizem “sim, sim, sim”. O diretor diz que os momentos de maior liberdade criativa, ele encontrou quando filmou *Bolívia* e *Tumberos*. Ele acredita que só deram tanta liberdade a ele porque ninguém poderia supor que essas obras se transformariam em grandes sucessos. Principalmente, *Tumberos*, que foi produzido para a TV argentina.

Depois não houve mais espaço para que isso acontecesse. Quando apareceu a oportunidade de ter outra experiência televisiva, como *Disputas*, aí tudo foi muito diferente: já não havia liberdade porque a ideia era “vamos repetir um sucesso” e não “vamos reinstalar uma filosofia de trabalho”. [...] (Na televisão) pegam uma fórmula e a expremem até esgotá-la. [...] Dizem: “Vamos chamar esse ator, aquele ator e aquele ator, que a fórmula não pode falhar”. E falha. Quando, às vezes, acertam, eles confundem com sucesso.²⁸ (GOCIOL, s/d, tradução nossa).

Sempre buscando uma linha mais autoral, Caetano pensa que o espectador, seja de cinema ou de televisão, deve ter mais opções para que ele possa ter poder de escolha. Dessa forma, os profissionais de audiovisual também terão uma percepção mais clara do que quer o espectador. Ela acha que os filmes mais autorais e menos comerciais têm pouco espaço na mídia.

²⁷ Me molestan el doble discurso, la injusticia, así que trato de meterme en problemas cuando puedo, cuando mi conciencia de clase media me lo permite y si mi cordura no me ata demasiado. [...] Yo trato de traicionarme todo el tiempo porque me parece que es una búsqueda, que quizás conduzca a algún lugar interesante o tal vez a ninguna parte.

²⁸ Por eso después no hubo más espacio para que eso ocurriera. Cuando se presentó la oportunidad de tener otra experiencia televisiva, como *Disputas*, ahí ya todo fue muy diferente: ya no había libertad porque la idea era “vamos a repetir un éxito” y no “vamos a reinstalar una filosofía de trabajo”. [...] Toman una fórmula y la exprimen hasta agotarla. [...] Dicen: “Vamos a llamar a este actor, a este actor y a este actor, que la fórmula no puede fallar”. Y falla. Cada tanto, quizás, aciertan y eso lo confunden con éxito.

Tem que se permitir que haja escolha para que você também aprenda o que o espectador quer. Se você olha a lista de filmes do Clarín, vê que no final, bem pequeno, aparece alguma opção de cinema alternativo. As páginas do jornal estão cheias de “cinemão”. É isso que deve ser subvertido.²⁹ (GOCIOL, s/d, tradução nossa).

Ainda assim, a formação de um novo público a partir desta nova tendência cinematográfica argentina parece justificar, conforme Silvia Schwarzböck, uma consequente produção industrial de filmes que carreguem esta nova linguagem. Para ela, um filme chamado independente não pressupõe exatamente um critério estético, mas sim, um critério econômico. “Os limites do novo cinema argentino se apagaram. A renovação fez com que os que eram parte do fenômeno original (Caetano, Lucrecia Martel, Daniel Burman) quisessem fazer cinema de gênero [...]”.³⁰ (SCHWARZBÖCK, 2007, p. 9, tradução nossa).

Crônica de uma fuga é um filme feito por encomenda pela produtora *K&S Films*³¹. Caetano realiza um filme de gênero, qual seja o terror. Ainda assim, Caetano não deixa de dar o seu tom autoral, a partir do que Schwarzböck chama de “imagem justa”. Para a autora, o terror se prescinde da forma e não de um conteúdo moral. Ela diz que entre os extremos do asqueroso e do belo, o meio termo é a imagem justa, que é um termo subjetivo. Trata-se de tender ao terror catártico no lugar de um horror puro.

O que seria a imagem justa de um filme que fala sobre um campo de concentração, durante a ditadura argentina, tendo como o gênero escolhido o terror? Como mostrar esse filme a uma sociedade que sofreu tamanho atentado durante sete anos? Neste caso, o que Caetano faz, na verdade, é reescrever um gênero. E ele o faz a partir da música, do som, dos enquadramentos. Aí está o seu toque autoral que acrescenta e modifica o gênero.

Caetano inspira-se em mestres do terror e do suspense para concretizar a sua obra, especialmente em John Carpenter e Alfred Hitchcock. De fato, o diretor parece trabalhar como Hitchcock, pelo menos dentro da leitura que Xavier faz deste:

²⁹ Hay que permitirle que elija, para uno también aprender lo que quiere el espectador. Si tomás la cartelera de Clarín ves que, al final, chiquitito, aparece alguna opción de cine alternativo; las páginas del diario están llenas de películas del mainstream. Es eso lo que hay que subvertir.

³⁰ Los límites del nuevo cine argentino se han borrado. La renovación hizo que los que eran parte del fenómeno originario (Caetano, Lucrecia Martel, Daniel Burman) quieran hacer cine de género [...].

³¹ A K&S, que leva no nome as iniciais de seus fundadores, Oscar Kramer e Hugo Sigman, é uma empresa argentina que se dedica à produção integral de filmes de longa-metragem, desde a compra de direitos autorais, desenvolvimento de roteiros e co-produções internacionais. Entre os seus títulos de maior relevância encontram-se *A história oficial* (1985), *Plata quemada* (2000), *Kamchatka* (2002), *O passado* (2007), este último dirigido por Hector Babenco e tendo Gael García Bernal como protagonista. Além disso, ela atua também no mercado publicitário e possui uma gama de empresas vinculadas dos mais variados ramos de atividades, como editoras (é a responsável pela publicação do *Le Monde diplomatique* na América Latina), empresas de atividades agrícolas e pecuárias, criadouros de jacarés, hotel, empresa de design, farmacêutica, entre tantas outras. (K&S Films. <<http://www.ks-films.com.ar/>>. Disponível em 03 de março de 2013, às 14h).

Hitchcock é mesmo singular. Ele realiza nos anos 50 o que alguns diretores fazem hoje. Eles trabalham no registro das regras do gênero, mas incorporam, ao mesmo tempo, o registro autoral, digamos assim, em que há uma dimensão irônica que cria um canal de comunicação com um espectador diferenciado. (MENDES, 2009, p. 180).

Além do terror, Caetano salienta que a última parte do filme, a da fuga especificamente, é basicamente um filme de aventura, no qual a grande expectativa é ver os quatro detidos conseguindo fugir da casa e escapar do cerco dos militares. O crítico do jornal argentino *Página 12*, Mariano Kairuz, lembra que o cinema argentino ambientado durante a ditadura, com algumas exceções, são filmes onde o tema se impõe mais do que a forma de contar a história, até mesmo por causa de sua relevância. Contar uma história dessa importância para os argentinos utilizando a linguagem de gênero poderia ter sido bastante problemático pelo risco de não tratá-la com a seriedade que ela exige. O que quer dizer que o filme não poderia se transformar em mera piada cinematográfica. (KAIRUZ, 2006).

O crítico Santiago Garcia, da revista *Leer cine*, concorda que muitos filmes já foram feitos sobre a ditadura e destaca a coragem de Caetano por utilizar o cinema de gênero para trazer um frescor à temática.

Crônica de uma fuga não pretende ser o último filme sobre a época da ditadura, mas é o primeiro que se aprofunda quase que por completo na linguagem do gênero cinematográfico, sem descuidar do político, mas colocando ênfase nas iconografias cinematográficas preexistentes.³² (GARCIA, s/d, tradução nossa).

O próprio Caetano conta sobre a sua escolha de narrar a ditadura argentina utilizando o cinema de gênero:

Se tenho que definir Crônica... acho que é mais um filme psicológico que depois da fuga se transforma em um filme de aventuras. Eu consumo cinema de gênero e as minhas referências em cinema são pessoas que fizeram gênero. Essa é uma das impunidades, entre aspas, que cometi: poder fazer gênero com esse tema quando ninguém ainda havia feito.³³ (KAIRUZ, 2006, tradução nossa).

Crônica de uma fuga pode ser dividido em três partes. A primeira é a parte inicial do filme, na qual o protagonista Claudio Tamburrini é mostrado em sua atividade principal como goleiro do clube Almagro. Ao mesmo tempo, vemos a atuação do grupo de tarefas na casa da mãe de Claudio buscando informações sobre ele. Essa primeira parte vai até o momento em que o goleiro é sequestrado e levado pelo grupo para o cativo na *Mansión Seré*. A segunda parte, a maior do filme, se passa quase totalmente no interior da casa. A exceção é quando o

³² Crónica de una fuga no pretende ser el último film sobre la época de la dictadura, pero sí es el primero que se sumerge casi por completo en el lenguaje de género cinematográfico, sin descuidar lo político, pero poniendo énfasis em iconografias cinematográficas preexistentes.

³³ Si tengo que definir a Crónica... creo que es más un thriller psicológico que tras la fuga se transforme em cine de aventuras. Yo consumo cine de género y mis referentes em cine son tipos que han hecho género. Esa es una de las impunidades que tuve, entre comillas: poder hacer género cuando nadie lo había hecho a partir de este tema.

grupo de tarefas leva um dos personagens, Guillermo Fernández, até a presença de um superior que se apresenta como “o juiz”. Nesta parte é mostrado o cotidiano dos detidos dentro da casa, o que inclui os interrogatórios, as torturas e os trabalhos domésticos a que eles são submetidos e as relações entre os detidos. Também é neste momento que surge a possibilidade da fuga e a sua articulação até a execução. A terceira parte mostra do momento da fuga até o final do filme. Aqui cresce o clima de suspense e, segundo o diretor, a história recebe um clima de filme de aventura, pois narra como se dá a saída da mansão de quatro homens nus e algemados em meio a uma noite chuvosa, a tentativa de se esconder das forças militares que rondam os arredores da casa, a busca por ajuda até o final do filme quando ficamos sabendo o destino de cada um dos personagens.

O nome do Israel Adrián Caetano aparece logo depois da vinheta da *20th Century Fox* e da K&S Films. Pode haver aí uma indicação de que, para além de uma grande distribuidora internacional associada a uma produtora local, há, acima de qualquer outra informação, a mão de um diretor com suas ideias e linguagem próprias. Em seguida, uma legenda situa o espectador no tempo e no espaço, informando, brevemente, que o filme baseia-se em uma história real passada durante a ditadura argentina, cujo período foi de 1976 à 1983 e que os chefes militares responsáveis foram julgados em 1985. Caetano achou essa descrição desnecessária, mas foi uma opção da produção que achava que ninguém saberia o que havia se passado na Argentina naquele período. Esse posicionamento de Caetano pode ser entendido com o que Schwarzböck considera como um outro ponto de intervenção feita pelo diretor no cinema de gênero, a da contextualização. Conforme Schwarzböck (2007 p. 66), “nenhum gênero se define por sua época em que está ambientado ou pelo lugar em que acontecem os fatos”.³⁴ (Tradução nossa). Apesar da maior parte de *Crônica de uma fuga* se passar dentro do casarão, este não poderia ser transferido para Auschwitz ou Guantánamo. Se ele fosse somente um filme de terror, aí, sim poderia. Mas o filme traz uma história real, bastante rara – a fuga de um centro clandestino de detenção – e que prescinde de uma contextualização tanto de lugar quanto de tempo. Ou seja, a Mansão Seré, no contexto da história de Israel Adrián Caetano, só poderia estar localizada na Argentina do período ditatorial.

Desde o início do filme é possível observar a escolha de Caetano por uma câmera solta, ou, mais especificamente, somente apoiada em suas mãos. “Isto deu ao filme uma

³⁴ Ningún género se define ni por la época en que está ambientado ni por el lugar en el que suceden los hechos.

qualidade impaciente, nervosa, que ajuda a transmitir ao espectador os sentimentos dos protagonistas”.³⁵ (SCHWARZBÖCK, 2007, p. 101, tradução nossa).

As cenas iniciais do filme mostram uma montagem alternada³⁶. No mesmo espaço de tempo, estão ocorrendo duas ações. Ao mesmo tempo em que é mostrado o jogo de futebol no qual o personagem Claudio Tamburrini atua como goleiro do Almagro e não consegue agarrar uma falta, mostra-se também o grupo de torturadores, liderado por Huguito, na casa da mãe de Claudio, forçando-a a dizer onde está o filho. Vê-se aqui a primeira referência de Caetano a Hitchcock. “É muito hitchcockiana essa visão de montagem alternada na qual os enredos acabam se cruzando”.³⁷ (SCHWARZBÖCK, 2007, p. 74, tradução nossa)

Segundo o diretor, a opção pela montagem alternada neste momento do filme intencionava mostrar um certo cotidiano que também era possível de ser visto em Buenos Aires, apesar das ações da ditadura, tentando, assim, fugir de uma mensagem didática e panfletária. Nesse contexto, ao mesmo tempo em que Huguito e sua patota está atuando de forma violenta na casa da mãe de Claudio ou, em seguida, na própria casa do jogador, este está agindo dentro de um cotidiano previsto, qual seja, atuando profissionalmente em seu time de futebol, jogando em campo, tomando banho no vestiário, sociabilizando com os seus companheiros e com o técnico. Na rua de Claudio, um casal pode ser visto namorando na porta de casa e crianças estão brincando na calçada.

O mais difícil de fazer esse filme sem cair no panfletário foi contar o que se passava no exterior. Depois que os detidos fogem, já é mais comum, mas no começo, passar de um jogo de futebol para uma situação totalmente distorcida, inclusive para o personagem que a vive, era como ver que o espectador sabia o que estava acontecendo, mas não fazia nada – nem podia fazer nada – a respeito. Foi um pouco o que aconteceu. Não somente com o espectador nesse momento, mas o que aconteceu durante a ditadura: realmente as pessoas não podiam fazer nada, ou porque tinham medo ou porque não queriam se meter.³⁸ (SCHWARZBÖCK, 2007, p. 74, tradução nossa).

Além de trazer o cotidiano das ruas para a tela, em um filme que se passa basicamente dentro de um casarão fechado, a opção de Caetano foi a de transpor para o

³⁵ Esto le dio a la película una cualidad impaciente, nerviosa, que ayuda a transmitir a la audiencia los sentimientos de los protagonistas.

³⁶ A montage alternada implica em mostrar, sequencialmente, duas ações que transcorrem ao mesmo tempo, alternando as cenas que mostram dois personagens que em algum momento vão se cruzar.

³⁷ Es muy hitchcockiana esa visión del montaje alterno, en la que las dos líneas argumentales tienen que terminar cruzándose.

³⁸ Lo más difícil de hacer esta película sin caer en la cosa panfletaria fue contar lo que pasaba en el exterior. Una vez que los prisioneros se fugan, ya es más sencillo, pero en el comienzo, me parecía que pasar de un partido de fútbol a una situación absolutamente distorsionada, incluso para el personaje que la vive, era como ver que el espectador sabía lo que estaba ocurriendo pero no hacía nada – ni podía hacer nada – al respecto. Es un poco, básicamente, lo que pasó. No sólo lo que le pasa al espectador en ese momento, sino lo que ocurrió durante la dictadura: realmente la gente no podía hacer nada, o porque tenía miedo, o porque no se quería meter.

cinema a mesma sensação que se estendia pelas ruas argentinas. A sensação de impotência que atingia aquela sociedade. Mantendo o espectador informado de ambas as situações por meio da montagem alternada, o espectador fica impossibilitado de interceder em favor de Claudio. O mesmo acontecia na sociedade argentina. O relatório *Nunca más* informa que 62% dos sequestros aconteciam na casa dos detidos e diante de testemunhas. 38% aconteciam durante o dia. As ações da “patota”, que além de sequestrar também pilhava a casa do detento, eram realizadas às vistas dos vizinhos, porém estes não podiam agir por medo ou porque não queriam se meter. Essa atitude servia principalmente para intimidação.

Há, contudo, nesta opção de Caetano um jogo de simulacro que é próprio do cinema. Este jogo de aparências proposto por Caetano vai se acentuar ao longo do filme. Se algumas pessoas mantêm o seu cotidiano no trabalho ou nas calçadas de suas casas, outras estão sendo presas, torturadas e mortas muitas vezes sem o conhecimento de milhares de argentinos. Ou, quando estes têm conhecimento, não podem tomar nenhuma atitude. Mantinha-se uma normalidade aparente, um silêncio em torno dos acontecimentos. A montagem alternada de Caetano mostra essa opção pelo silêncio de uma parte da sociedade argentina, mas mostra também o outro lado da moeda de um regime de exceção.

A segunda parte do filme transcorre dentro da *Mansión Seré*, um dos 340 Centros Clandestinos de Detenção (C.C.D.) que existiram na Argentina. Os C.C.D eram divididos em duas categorias: *Lugar de Reunión de Detenidos* (LRD), onde os detidos eram mantidos por um longo período de tempo até que o seu destino era decidido; e *Lugar Transitorio* (LT). Aqui, o tempo de detenção era geralmente curto. O detido ficava neste lugar logo após o seu sequestro ou antes de ser liberado ou, ainda, posto a disposição do Poder Executivo Nacional.

A *Mansión Seré* era um *Lugar de Reunión de Detenidos* e ficava localizada na Calle Blas Parera, No. 48, cidade de Morón, na província de Buenos Aires. Possuía dois andares, era rodeada por um jardim, tinha portas e janelas altas que permaneciam sempre fechadas. (SECRETARIA DE DERECHOS HUMANOS, 2011, p. 124). Atualmente, a mansão abriga a “*Casa de la Memoria y la Vida*” e é sede da *Dirección de Derechos Humanos* do município de Morón. Em meados do século XIX, o francês Jean Sère adquiriu 60 hectares de terra em Morón. Em 1900, uma de suas filhas, Leocadia Sère, construiu o casarão, utilizado como fazenda. Em 1949, a casa foi comprada pelo *Instituto de Previsión Social* de Buenos Aires. Depois de um tempo abandonada, a ditadura de Juan Carlos Onganía cedeu a construção para a *VII Brigada Aérea de Morón*. Depois do golpe de Estado de 1976, Oswaldo Andrés Cacciatore, prefeito de Buenos Aires, autorizou o uso da *Mansión Seré* pela Aeronáutica,

onde foi instalado o *Centro Clandestino de Detención*. No jargão militar, ela também ficou conhecida como *Atila*, numa referência ao rei dos hunos. Após a fuga de Claudio Tamburrini, Guillermo Fernández, Carlos García e Daniel Rusomano, os quatro detidos representados no filme, a casa foi incendiada e dinamitada pelos repressores. Em 1985, o espaço foi transformado em um centro esportivo e sobre o terreno da mansão foi construído um campo de futebol. Na época, a ideia foi a de “criar vida onde existiu morte”. Na entrada do prédio foi colocada uma placa com a seguinte inscrição “*Para que el Nunca Más sea realidad manteniendo la memoria de nuestro pueblo, los gremios, las fuerzas políticas, las Asociaciones de derechos humanos de Morón en homenaje a las Víctimas del Terrorismo de Estado. Día Universal de los Derechos Humanos, 10 de diciembre de 1986*”. Na década de 1990, o prefeito de Morón decidiu construir uma réplica da casa para usar como seu gabinete. Após algumas denúncias de corrupção, a *Casa Blanca*, como era conhecida, não pôde mais ser utilizada pelo prefeito. A recuperação do prédio e a sua transformação em um centro de memória aconteceu em julho de 2007, quando ele passou a pertencer definitivamente ao município de Morón. Hoje, a casa funciona como um espaço público com atividades sociais, culturais, artísticas recreativas e desportivas. As fundações da mansão também são utilizadas para pesquisas arqueológicas e antropológicas. (FABRI, 2011, pp. 169-183).

A *Mansión Seré* torna-se praticamente um novo personagem dentro do filme. As primeiras imagens que se tem dela mostram detalhes da casa e não ela completamente. Caetano a desvenda pouco a pouco. Não se vê a casa por inteiro. Mostram-se portas e janelas completamente fechadas. O clima de terror é auxiliado pela trilha sonora, sombria, e pelo posicionamento da câmera, que não se mantém na horizontal. Neste momento, a casa é sempre mostrada por meio de uma câmera incerta, fora do eixo, que somente aos poucos vai revelando, por meio de planos mais abertos, a casa por inteiro, no mesmo momento em que torturadores chegam na casa.

A *Mansión Seré* de Caetano é uma casa de terror. Mais uma vez, o diretor recorreu ao mestre do suspense para buscar inspiração para fazer da casa um local opressor e de tortura psicológica.

Bom, isso sim era Hitchcock. É muito diferente da *Mansión Seré*. Tem a presença que tem a casa de *Psicose*. [...] Para gerar esse clima, me parecia que o acertado era lançar mão do cinema de gênero, tomando recursos e ícones do suspense e do terror. A música, os enquadramentos, a luz, tudo teria que ser muito opressivo.³⁹ (SCHWARZBÖCK, 2007, pp. 76-77, tradução nossa).

³⁹ Bueno, eso sí fue Hitchcock. Es muy distinta de la *Mansión Seré*. Tiene la presencia que tiene la casa de *Psicosis*. [...] Para generar esse clima, me parecía que lo acertado era echar mano al cine de género, tomando

Dentro da casa, a primeira ação realizada pela “patota” é torturar Claudio. Porém, Israel Adrián Caetano opta por não mostrar a tortura diretamente. A vemos pelos olhos e reações dos torturadores e ouvimos as reações dos torturados. Não há uma cena explicitamente de tortura. Caetano não quis fazer de *Crônica de uma fuga* um filme panfletário. Além disso, esse é um recurso que busca dar mais medo do que se ele simplesmente mostrasse o personagem sendo torturado. O espectador acompanha Claudio sendo deitado em uma cama e amarrado a ela. No mais, não se vê quando ele recebe os choques elétricos durante o interrogatório,. O espectador não sabe se haverá um corte para ver a reação de Claudio. Isso causa uma certa ansiedade e suspense. Apenas acompanha-se a tortura pela reação tranquila de Huguito e os sorrisos dos demais torturadores. Mesmo na cena em que Claudio é submetido ao submarino, Caetano a mostra de forma rápida. Deste ponto em diante do filme, o espectador toma conhecimento de que a tortura continua ocorrendo no filme por causa dos hematomas nos corpos dos prisioneiros e pela sua degradação física. Caetano filma sem mostrar o óbvio, as torturas, porque este óbvio já foi mostrado no cinema dos anos 80. Caetano procura dar, nesta segunda parte do filme, ênfase, principalmente, às relações entre os detidos. A ele interessava contar a história

a partir do interior dos personagens, ver o que acontecia, o que sentiam; nunca pensei em fazer um filme a partir do ponto de vista de um torturador, nem a partir da relação entre torturador e torturado. Já foram feitos milhões de filmes sobre a tortura. Você já sabe do que se trata.⁴⁰ (KAIRUZ, 2006, tradução nossa).

As opiniões de Caetano sobre como ele pensa o cinema parecem deixar claras as suas opções com relação à sua prática cinematográfica. Observa-se que não é à toa que ele é um dos nomes de referência do *Nuevo Cine Argentino*. Dessa forma, ele parece estar sempre buscando colocar a sua própria referência nas suas obras. Ao filmar, em 1997, o seu primeiro longa-metragem com Bruno Stagnaro, *Pizza, birra, faso*, um dos filmes fundadores da tendência realista do NCA, Caetano estava atento a uma linguagem que se mostrava uma tendência associada ao realismo televisivo, seja por meio dos noticiários ou do predomínio de programas de investigação jornalística, documentários, *talk shows* ou da avalanche de *realities shows*. Para ele, o espectador passou a medir a realidade cinematográfica a partir do entendimento da não-ficção mostrada na televisão. Mas em vez de pensar os personagens

recursos e íconos del cine de suspenso y de terror. La música, los encuadres, la luz, todo tenía que ser muy opresivo.

⁴⁰ Desde el interior de los personajes, ver qué les pasaba, qué sentían; nunca se me hubiera ocurrido una película desde el punto de vista de un torturador, ni desde la relación entre torturador y torturado. Se han hecho millones de películas sobre la tortura; uno ya sabe de qué se trata.

como mostrava a TV, ou seja, enquadrando-os dentro da lei, como marginais, delinquentes ou assassinos, Caetano os mostrava como pessoas com códigos de honra próprios.

Em *Crônica de uma fuga*, os códigos de honra valem entre os prisioneiros, os quais a ditadura chamava de “subversivos”, não entre os repressores. Essa diferença é a decisão estético-política de não ver quem está fora da lei a partir da legalidade em vigência – a ditadura, paradoxalmente, tendo usurpado o lugar da lei, usava com os prisioneiros métodos ilegais – mas de ver a legalidade tal como a vê quem por ela é castigado.⁴¹ (SCHWARZBÖCK, 2007, p. 11, tradução nossa).

Ainda segundo Schwarzböck (2007, p. 13), a televisão procura fazer com que o espectador tenha a mesma visão da lei a respeito dos personagens e não a visão que eles têm sobre si mesmos. Caetano não cria personagens que impliquem em uma justificativa moralizante somente pelo fato deles serem perseguidos. Ou seja, não existe uma moral condutora dos mesmos.

Quem está fora da lei não vê a lei como o lado da razão e o seu próprio lado como o da força pura, mas exatamente ao contrário. A legalidade representa para ele a opressão, na medida em que está, em relação a ela, somente em posição de ser castigado. [...] É lei porque alguém a nega e ela, então, pode castigá-lo. Lei e delito são figuras opostas e complementares.⁴² (Tradução nossa).

Não há um juízo de valor sobre os personagens. As informações a respeito de cada um deles são poucas. A propósito, o suspense se alimenta do que o filme guarda para si a respeito da vida dos personagens. As atitudes de cada um deles se justificam pela única condição de prisioneiros e por estarem vivendo em um regime de exceção. Neste contexto, ficamos sabendo que muitos ali dentro não dizem a verdade para poderem escapar da prisão e da tortura. Esta é a lei. Ninguém é bom ou mau porque as relações vão se construindo dentro da casa a partir de uma realidade dada. Até mesmo entre os torturadores há personalidades complexas.

É nesta parte do filme que os personagens começam a se delinear. Por ser uma obra de adaptação do livro de Claudio Tamburrini, algumas informações só são possíveis por meio de entrevistas com os envolvidos na produção ou até mesmo com os próprios detidos. Há pouca informação no filme sobre a participação de Claudio em algum grupo de esquerda. A única informação que o espectador tem a respeito é um pedaço de pano vermelho encontrado

⁴¹ En Crónica de una fuga, los códigos de honor, valen entre los prisioneros, a los que la dictadura llamava “subversivos”, no entre los represores. Esta diferencia supone la decisión estético-política de no ver al que está fuera de la ley desde la legalidad en vigencia – la dictadura, paradójicamente, habiendo usurpado el lugar de la ley, usaba con los prisioneros métodos ilegales – sino de ver a la legalidad tal como la ve quien por ella es castigado.

⁴² El que está fuera de la ley no ve a la ley como el lado de la razón y al suyo propio como el de la pura fuerza, sino exactamente al revés. La legalidad representa para él la opresión, en la medida en que está respecto de ella sólo en posición de ser castigado. [...] Es ley porque alguien la niega y ella, entonces, puede castigarlo. Ley y delito son figuras opuestas y complementarias.

na casa de sua mãe com a frase: “o povo unido jamais será vencido”. Durante a tortura, Claudio nega a todo tempo ter algum contato ou fazer parte de algum grupo. Na verdade, a “patota” está atrás do dono de um mimeógrafo que teria sido utilizado para produzir panfletos com palavras de ordens esquerdistas. Mas Claudio também nega possuir o tal objeto. Mais adiante, no encontro de Natal promovido pelo torturador Lucas, Claudio descobre que o seu delator, Tano, está no mesmo quarto que ele. A reação de Claudio diante desta revelação é a de fazer justiça com as próprias mãos, mas é impedido pelos outros prisioneiros. É neste momento que Claudio fica sabendo pelo próprio Tano que este mentiu para poder salvar a vida de outros companheiros. O filme segue e, até o seu final, Claudio se mantém uma incógnita para o espectador.

Em uma entrevista ao crítico Mariano Kairuz, Claudio Tamburrini revela um pouco da opção de Caetano para construir um elemento de dramaticidade cinematográfica na trama a despeito do que está registrado em seu livro. Claudio conta que quando o torturavam e perguntavam se ele fazia parte de algum grupo, ele respondia que, durante a escola secundária, ele havia feito parte da Federação Juvenil Comunista, mas que havia deixado de participar do grupo em 1972. Claudio mentiu para o grupo de tarefas, omitindo o fato de ter participado da Federação durante o período em que esteve na faculdade de Filosofia. O que importa é que essas informações não são passadas para o espectador. Ao deixar essa dúvida no ar, Caetano mostra o ponto de vista do torturador, que também não tem certeza se Claudio está ou não falando a verdade. A falta de certeza sobre o passado político de Claudio tem a força de algo sugerido, a partir do ponto de vista dos torturadores.

Depois que Claudio fica sabendo que Tano o delatou injustamente, ele começa a tomar ciência de como as ações dos prisioneiros se justificam em função do momento em que eles estão passando. A chegada de um novo detido esclarece ainda mais essas relações. Jorge, o novo integrante da casa, é reconhecido por Tano e os dois iniciam uma conversa que deixa subentendido que Tano também o havia delatado. Quando Jorge percebe que é Tano quem o chama, ele responde chamando Tano de “babaca” e perguntando por quê ele não havia entregado os amigos guerrilheiros dele. Fica-se sabendo, então, que Tano é de fato um guerrilheiro que para não entregar os amigos, facilitando a fuga deles, entrega outras pessoas que, a princípio, não estão relacionadas com a luta armada.

Jorge pede para ir ao banheiro. É Claudio quem o leva, após a permissão de um dos guardas. Eles têm, então, uma conversa que revela a Claudio quem, na verdade, é o dono do

mimeógrafo, que acabou levando-o à mansão. E também os meandros do código de conduta entre eles.

Claudio: Tano também te conhece.

Jorge: Sim. Mas ele falou qualquer coisa. Está frito. Contou a eles sobre os folhetos que me encomendou. Eu os imprimi e fui apanhado.

Claudio: Você é o cara do mimeógrafo! Eles têm que me soltar! Vão me soltar!

Jorge: A mim também! Tano é quem vai ficar. Eu disse a eles que você não está envolvido. Está tudo esclarecido. Precisam de você para obter os nomes. Algo assim.

Claudio: Mas eu não tenho nada para dar para eles.

Jorge: Não vão acreditar. Precisa entregar alguém. Não conhece ninguém? Alguém da faculdade, alguém realmente envolvido.

Claudio: Não conheço ninguém da faculdade.

Jorge: E aqui dentro? Você precisa cair na real. Comece a olhar em volta. Preste atenção. Além disso, não somos nós. São os revolucionários. É deles que estão atrás.

Em outra cena, vemos Vasco, o outro personagem que também foge no final do filme, é o que menos fala no cativeiro. Em determinado momento, durante uma crise de consciência, Vasco revela que o seu irmão era um montoneiro, porém não há nenhuma certeza de que ele também fizesse parte do grupo. Guillermo levanta-se para ajudar Vasco e impedir que ele fale mais. Neste momento, a câmera focaliza Jorge que presta atenção em toda a ação dentro do quarto. Essa câmera revela para o espectador que Jorge não está ali impunemente. Nesta mesma cena, a câmera desfocada mostra Guillermo e Vasco em primeiro plano e, ao fundo, Jorge observa com bastante interesse o diálogo entre os dois. Jorge esconde algum segredo que só poderá ser revelado em momento oportuno na trama. Nesta hora, Claudio se dá conta de que Vasco e Guillermo já se conheciam. Ao comentar com Guillermo a sua desconfiança, este diz para Claudio que Vasco o delatou. O que não faz muito sentido para Claudio já que Guillermo era uma espécie de protetor de Vasco no cativeiro. Claudio responde com um misto de perplexidade e ironia.

Claudio: Então, você o conhecia?

Guillermo: Ele me delatou.

Claudio: Delatou? O Vasco te entregou? O que quer dizer?

Guillermo: Ele deixou vaziar algo. Foi torturado. Ele deu meu nome e endereço.

Claudio: Claro! Claro! É por isso que cuidou tão bem dele. Porque ele entregou você. Eu devia ter cuidado do Tano.

Claudio parece não acreditar muito naquela versão e reage com ironia. Não parece ser plausível para ele que alguém trate bem o seu delator. Há algo a mais na relação dos dois que não fica clara e que, naquelas circunstâncias, não poderia ficar. Ainda assim, as informações das delações e da rede entre os prisioneiros vão chegando paulatinamente até Claudio, surpreendendo-o a cada descoberta. Seus momentos dentro da casa vão da ignorância até a realidade dos fatos. Ou melhor, a uma realidade possível e provável para aquele momento e situação.

A passagem de Jorge pela casa é muito rápida. O seu fim não fica claro. Só sabemos que ele será levado de volta para casa, porém nada mais é visto ou dito. Mais adiante, fica sugerido que Jorge está infiltrado na casa para delatá-los, quando Guillermo diz a seguinte frase: “Jorge nunca esteve aqui dentro”. Ou seja, Jorge estaria contribuindo com o grupo de tarefas para tentar salvar a própria pele.

O fim de Tano, inicialmente, é desconhecido para os prisioneiros. Porém, após Huguito tê-lo chamado no quarto dizendo que iria para a cadeia, os espectadores veem que Tano se junta a um grupo de pessoas detidas no corredor onde todos tomam uma injeção. Sem maiores explicações a respeito, Caetano está informando ao espectador que o fim de Tano será em um dos trágicos voos da morte. Mas somente aquele que sabe que o primeiro passo para se realizar o voo era uma injeção com um produto que fazia a vítima cair em sono profundo, poderá entender o que estava acontecendo naquele momento. Talvez o espectador médio desconhecesse esse procedimento da mesma forma que os prisioneiros que continuam no quarto também desconhecem o destino de Tano. Ou pior, pensam que ele será levado para a cadeia e será tomado por um prisioneiro oficial. Apenas mais adiante é que Lucas informa que Tano foi morto. Mais uma abertura de olhos para Claudio que o faz se sentir ainda mais preso àquela imbricada rede de informações.

O diretor vai construindo em torno das relações entre os prisioneiros o jogo de aparências já denunciada na sua montagem alternada no início do filme. Nem tudo o que parece é. Essa falta de informações concretas na qual vive Claudio e seus companheiros de cativeiro é a mesma dos torturadores e é, também, a mesma dos espectadores. Em uma leitura

metafórica, pode-se dizer que é a mesma falta de informação que as famílias argentinas da época tinham sobre os seus entes desaparecidos.

O personagem Guillermo também tem uma relação dúbia com os torturadores, principalmente com Lucas. Este faz o contraponto com Huguito, mostrando ser, aparentemente, uma boa pessoa. Mas, na verdade, Lucas só trata um pouco melhor os detidos porque ele acredita que desta forma será mais fácil fazê-los falar. Guillermo tenta sobreviver mantendo uma boa relação com Lucas e passando informações falsas para a “patota”. Quando a “patota” descobre que Guillermo mente, ele é levado a falar com o “juiz”⁴³, pessoa que está acima de Huguito e que determina quem deve ou não morrer. O carro guiado por Huguito deixa Guillermo em frente a uma casa, aparentemente residencial, localizada em uma rua bastante comum. Huguito pergunta a Guillermo se ele reconhece a casa e ele responde que sim. Huguito o pede, então, que ele vá até ela e toque a campainha. Guillermo para no meio da rua e a câmera dá uma volta de quase 360° em torno dele. Observa-se a normalidade de uma rua qualquer, como de um pacato bairro de subúrbio. Guillermo toca a campainha, um homem abre a porta e um dos guardas que estava no carro põe uma venda nos olhos de Guillermo. Ao passar pela porta, a casa que aparentemente era bem tranquila, guarda em seu interior um grande escritório ou departamento de informações do governo. Arquivos, mesas e carimbos fazem parte do mobiliário do local. Pessoas transitam como se trabalhassem ali. Contudo, ao fundo, é possível ver uma televisão e um abajur, dando àquele local a aparência de já ter sido uma residência.

Mais uma vez o espectador se depara com o jogo de simulacro proposto por Caetano e que tanto reflete aquele momento na Argentina. No diálogo entre o juiz e Guillermo, é passada a informação de que o endereço daquela casa tinha sido informado por ele como uma pista falsa que serviu apenas para despistar e enganar o grupo de tarefas. São conhecidos os roubos que as “patotas” faziam ao invadir a casa de uma pessoa detida. Além disso, alguns dos sequestrados tinham que assinar a cessão das suas casas para as forças armadas. Ou também tinham que assinar um termo dizendo que, mesmo após a passagem do grupo de tarefas pela residência, nada tinha sido alterado, apesar da pilhagem. O próprio pai de Guillermo, em posterior depoimento para o reconhecimento da *Mansión Seré* como *Centro Clandestino de Detención*, falou a respeito quando a “patota” invadiu a sua casa para prender o seu filho:

⁴³ Aqui, uma curiosidade: o ator que interpreta o juiz é o próprio Guillermo Fernandez. Depois da fuga da Mansión Seré, Guillermo foi para a França e tornou-se ator.

Disseram à minha esposa que revisasse tudo para ver se faltava algo, porque se depois fizéssemos alguma denúncia, eles iam voltar e dinamitar a casa. Me pediram que os acompanhasse até o meu escritório, em Morón. [...] Ao chegar ao escritório, vi que a porta de entrada havia sido derrubada e que no interior havia várias pessoas armadas. Ali me fizeram assinar um termo de que haviam realizado procedimentos em minha casa e em meu escritório e que não estava faltando nada.⁴⁴ (SECRETARIA DE DERECHOS HUMANOS, 2011, p. 153, tradução nossa).

Aquele local para onde Guillermo foi levado no filme e que aparentemente era uma casa comum, na verdade, funcionava um centro de informações do grupo de tarefas. Não fica claro a quem pertencia a casa, mas Guillermo tinha dado aquele endereço para despistar os repressores, assim como já havia feito com outros locais e com nomes de pessoas, pelo que se fica sabendo durante a conversa entre ele e o juiz.

Nada parece ser verdadeiro. As delações que acabam tecendo as relações dos personagens no cativado levam a uma confusão de informações que ninguém sabe ao certo quem está ou não falando a verdade. A tranquilidade das ruas parece esconder algo além da bucólica ação das pessoas. A construção que externamente parece uma casa residencial é, na verdade, um escritório da repressão.

O “juiz” concede três dias a Guillermo para que ele volte a passar informações corretas ou ele será morto. Em seguida, um *close-up* no rosto de Guillermo, que está deitado, revela ferimentos e hematomas resultados de um espancamento após a conversa com o juiz. Guillermo fica com a ameaça do juiz na cabeça. É neste momento que, por meio de Lucas, que está cortando o cabelo de Claudio, todos tomam conhecimento de que Tano morreu.

Os quatro detidos, Claudio, Guillermo, Gallego e Vasco são colocados, sem roupas e presos a umas camas, em um quarto no piso superior. Lucas, como um castigo para Guillermo por tê-lo traído, lava o seu corpo com detergente e uma vassoura. É neste momento que um parafuso se despreza da cama de Guillermo. Caetano filma a queda do parafuso em *contre-plongée*⁴⁵, como se este estivesse caindo sobre o piso do quarto. Porém, para possibilitar esse enquadramento, há, na realidade, um vidro sobre a câmera. A impressão que dá é a de que a câmera está filmando por baixo de um piso transparente. O parafuso é mostrado em primeiríssimo plano, em total destaque. Isso possibilita ao diretor passar a mensagem ao espectador de que aquele objeto será importante em algum momento da trama. Quando Lucas

⁴⁴ A mi esposa le dijeron que revisara todo para ver si faltaba algo, porque si después hacíamos alguna denuncia iban a volver a dinamitarnos la casa. A mí me pidieron que los acompañara hasta mi oficina en la localidad de Morón. [...] Al llegar a la oficina encontré que la puerta de entrada había sido derribada y que en el interior se encontraban varias personas armadas. Allí me hicieron firmar una constancia de que se habían realizado procedimientos en mi casa y en mi oficina y que no había faltado nada después.

⁴⁵ Enquadramento no qual a camera filma um objeto ou uma pessoa de baixo para cima.

e os guardas saem do quarto, Guillermo compartilha com Claudio a sua vontade de fugir. Este compra a ideia e diz que está com ele na articulação do plano.

Mais adiante, Guillermo revela o seu plano de fuga. Como eles já haviam percebido, há uma rotina entre os guardas. Depois de distribuírem o jantar e fazerem a contagem dos detidos, os guardas voltariam três horas depois para fazer uma nova contagem. Eles teriam, então, esse espaço de tempo para concretizar a fuga. Eles sairiam pela janela pendurando-se por uma “teresa”⁴⁶ e escapariam. Para abrir a janela, utilizariam o parafuso caído da cama de Guillermo.

Na terceira parte de *Crônica de uma fuga*, Caetano diz que o filme se aproxima mais de uma aventura. É quando a fuga é, de fato, efetuada. O ritmo se acelera e a tensão aumenta. Contudo, ele diz que “não é por isso que é um filme de fuga ou de aventura, porque os personagens não fogem para viver em liberdade. Do lado de fora, não os esperam nem aplausos nem glória. A fuga deles é triste. É uma fuga bastante triste”.⁴⁷ (SCHWARZBÖCK, 2007, p. 77, tradução nossa).

Dos quatro, Gallego parece ser o mais medroso para fugir. É durante uma conversa entre eles, após uma ameaça de Huguito, que blefa dizendo que sabe que eles querem fugir, que Gallego diz que eles vão ser mortos. Claudio responde dizendo que eles já estão mortos. Claudio completa: “Estamos desaparecendo”. Essa fala traduz toda a ideia dos “desaparecidos” na Argentina. A forma como tudo aquilo estava acontecendo só poderia conduzi-los ao desaparecimento como ocorreu com tantos outros, ou seja, a morte sem deixar rastros.

A fuga acontece em uma noite com chuva torrencial e muitos raios, o que acentua o clima de suspense. Depois que eles conseguem sair da casa, pelados, algemados e bastante machucados, ainda precisam se esconder dos carros do Exército que vasculham as ruas a procura deles. Após conseguirem algumas peças de roupas em um varal, eles ainda precisam se esconder, pois o Exército continua rondando a região. Os quatro acabam se dividindo. Guillermo e Gallego se escondem em um jardim de uma casa de um lado da rua, e Vasco e Claudio em outra casa do outro lado da rua. Após conseguir soltar as algemas de Gallego, Guillermo diz que vai embora. Gallego, amedrontado, pede para que ele espere até que todos possam decidir juntos, mas acaba entendendo que isso não será possível. O último diálogo

⁴⁶ Um amarrado de diversos lençóis, unido um ao outro pelas pontas, para formar uma espécie de longa corda para facilitar a fuga de lugares altos.

⁴⁷ No por eso es una película de fuga, o de aventuras, porque los personajes no se fugan para vivir en la libertad. Afuera no los esperan ni aplausos ni gloria. La de ellos es una fuga triste. Es una fuga bastante triste.

entre eles é revelador de uma relação já preexistente, mas que somente agora ela é demonstrada. Eles se abraçam e Gallego diz: “Liga pra minha casa. Diga a eles que estou aqui. Você lembra o número, né?”. Guillermo faz que sim com a cabeça, pede para que ele permaneça no local e sai da casa. Esse diálogo demonstra que Gallego e Guillermo já se conheciam muito antes de se encontrarem no cativo, pois somente tendo uma relação muito próxima, Guillermo seria capaz de ter o telefone de Gallego gravado na memória. Guillermo toca a campainha de uma casa e consegue ajuda com roupas e dinheiro para pegar um táxi. Vasco e Claudio correm para o mesmo esconderijo de Gallego.

Dizendo que tinha sido assaltado, Guillermo consegue que um taxista o leve. No interior do carro, a conversa entre os dois mostra que o taxista não está tão enganado assim. É interessante o jogo de sentidos que eles fazem com o significado da palavra *patota* como sendo um grupo de pessoas e “*patota*” o apelido que os grupos de tarefas repressores recebiam.

Taxista: O que aconteceu com você?

Guillermo: Fui roubado.

Taxista: É perigoso andar sozinho à noite. Ainda mais na sua idade.

Guillermo: Foi uma gangue (*patota*, no original). Não pude fazer nada.

Taxista: Os covardes sempre andam em bandos (*patota*, no original).

Guillermo: É verdade.

A câmera mostra uma placa com a informação de telefone público no caminho do táxi. Já espera-se, então, que Guillermo cumpra o que prometeu a Gallego. Isso fica claro quando o pai de Gallego aparece no endereço onde eles estão escondidos. O pai dele acaba permitindo que Vasco e Claudio entrem na mala do carro, mas quando fica sabendo que todos estão sendo procurados pelas forças de repressão, imediatamente, para o carro e os manda descer. Claudio e Vasco se separam. O telespectador fica sabendo do destino de cada um dos fugitivos por meio de legendas que conta a trajetória dos quatro e o fim que levou a *Mansión Seré*. Dos quatro, apenas Gallego não voltou para a Argentina para testemunhar no julgamento das juntas militares.

O filme, contudo, finaliza com uma mensagem de esperança, bem ao estilo melodramático de cinema de gênero. Claudio, depois de sair do carro do pai de Gallego, vai para uma estação de trem. Na plataforma, ele reencontra uma mulher com um recém-nascido

nos braços. Claudio lembra que ela é a mesma mulher a quem ele cedeu o lugar no ônibus quando voltava do jogo de futebol em direção à sua casa, no início do filme. Caetano fecha, assim, um ciclo, relacionando o início ao final do filme. A expressão de Claudio ao ver a mulher é uma constatação de que pode haver um futuro melhor. Ele passa ao espectador uma sensação de esperança no futuro.

Crônica de uma fuga também pode ser interpretado como um filme revelador dos seus tempos. O cinema na Argentina foi um grande colaborador para a manutenção da memória da ditadura. Diversas foram as produções que abordaram o tema. Porém, como dito pelo próprio diretor, Israel Adrián Caetano, a maioria tinha um tom de denúncia ou mostravam a relação entre torturador e torturado. E muitos filmes já foram feitos com essa temática. Era necessário mudar a forma de abordagem.

Deve-se lembrar que em 2006, ano de lançamento do filme, a presidência da Argentina estava ocupada por Néstor Kirchner, um momento do país em que a luta contra os ditadores voltava à ordem do dia, com o fim dos idultos e das Leis de Obediência Devida e do Ponto Final, possibilitando a reabertura de antigos processos e a abertura de novos. A população argentina voltava a respirar um novo tempo, como a esperança sentida por Claudio no final do filme ao ver o bebê na estação de trem. Havia no ar uma renovação política que se traduzia na obra de Israel Adrián Caetano.

Depois de mais de uma década produzindo filmes densos sobre a ditadura, Caetano apresenta aos argentinos um filme de temática séria, esteticamente voltado para o cinema de gênero, com possível leitura melodramática, porém com o toque autoral, conduzindo-o com toda a reverência que o assunto pedia. Contudo, *Crônica de uma fuga* não pode ser considerado apenas um filme de terror. Como já foi dito, o gênero terror pressupõe apenas uma estética, uma linguagem. *Crônica de uma fuga* apresenta mais do que isso. Há uma história que só poderia ter acontecido na Argentina da década de 1980. E é dessa forma que Caetano o conduz. Ele não precisou ser panfletário, pois antes dele outros já foram. Ele não precisou ser didático, por que esse tema já vinha sendo debatido no país há bastante tempo. Caetano pôde realizar um filme de terror sem agredir ninguém. Caetano pôde fazer um filme que traz uma certa esperança em um momento em que os argentinos voltavam a contemplá-la, tanto política quanto economicamente.

Para Gustavo Noriega, da revista *El amante*, *Crônica de uma fuga* “parece o filme K (kirchnerista) por excelência, o conto sobre a ditadura para ser contado em 2006, quando

temos no governo alguém a quem as Mães (da Praça de Maio) qualificaram ‘como um de nossos filhos’’.⁴⁸ (SCHWARZBÖCK, 2007, p. 95, tradução nossa).

Schwarzböck (2007, p. 18) diz que em 2006, quando voltaram a ser abertos os processos pelas violações contra os direitos humanos, foi muito mais fácil para os argentinos assistirem a um filme que se passava dentro de um campo de concentração da ditadura.

Durante o período em que estiveram em vigência as leis de impunidade (1987-2005) foi muito mais difícil estreitar com certo êxito um filme que desse uma versão não sentimental para acontecimentos ambientados em um campo de concentração. O último filme sobre o tema que obteve sucesso foi *La noche de los lápices* (1986), de Héctor Olivera, que eligió un punto de vista estrictamente emotivo. *Hábeas Corpus* (1987), de Jorge Acha, que procurava não marcar os limites entre o real e o imaginário, nunca teve estreia comercial, e *Garage Olimpo* (1999), de Marco Bechis, que acentuava o caráter burocrático dos métodos repressivos, não superou os 30 mil espectadores.⁴⁹ (Tradução nossa).

A mensagem de esperança no futuro está em consonância com as políticas adotadas pelo presidente Kirchner, que abria o horizonte para um novo tempo. Dessa forma, Caetano acaba também sugerindo uma nova forma de se olhar para a ditadura argentina, o que acarreta em uma memória menos apaixonada e, possivelmente, mais racional.

3.3 *Lamarca e Crônica de uma fuga: Possíveis pontos de comparação*

Não se pode ignorar que ambos os filmes, apesar de tratarem de temas semelhantes, guardadas as suas respectivas localizações geográficas, representam momentos históricos diferentes de cada país. *Lamarca* foi lançado em 1994. *Crônica de uma fuga*, em 2006. A contextualização histórica e os seus antecedentes já foram tema deste trabalho. Convém, todavia, considerá-los e refletir sobre o fato de que mesmo dentro de cada um dos países não há e não haverá consenso na construção das memórias. Consequentemente, não há uma memória coletiva, conforme ressalta Elizabeth Jelin (2012, p. 39):

Cabe estabelecer um acontecimento básico. Em qualquer momento e lugar, é impossível encontrar *uma* memória, uma visão e uma interpretação única do passado, dividida por toda a sociedade. Podem haver momentos ou períodos históricos nos quais o consenso é maior, nos quais um “libreto único” do passado é

⁴⁸ Parece la película *K* (Kirchnerista) por excelencia, el cuento sobre la Dictadura para ser contado em 2006, cuando tenermos en el gobierno a alguien a quien las Madres (de Plaza de Mayo) han calificado “como uno de nuestros hijos”.

⁴⁹ Durante el período en que estuvieron em vigencia las leyes de impunidad (1987-2005) fue muy difícil estrenar com cierto éxito una película que diera una versión no sentimental de sucesos ambientado en un campo de concentración. La última película exitosa sobre el tema fue *La noche de los lápices* (1986), de Héctor de Olivera, que eligió un punto de vista estrictamente emotivo. *Hábeas Corpus* (1987), de Jorge Acha, que buscaba no marcar los límites entre lo real y lo imaginário, no tuvo nunca estreno comercial, y *Garage Olimpo* (1999), de Marco Bechis, que acentuaba el carácter burocrático de los métodos represivos, no superó los 30 mil espectadores.

mais aceito ou até mesmo hegemônico. Normalmente, esse libreto é o que contam os vencedores de conflitos e batalhas históricas. Sempre haverá outras histórias, outras memórias e interpretações alternativas e subterrâneas, na resistência, no mundo privado, nas “catacumbas”.

Ainda segundo a autora, o que existe, na verdade é um embate pela memória. Uma luta contra o esquecimento ou contra o silêncio que esconde posições distintas. Para ela, o que há, na verdade, é “memória contra memória”. Esta reflexão faz-se necessária para esclarecer que nem *Crônica de uma fuga* nem *Lamarca* constituem memórias hegemônicas sobre a ditadura, seja na Argentina ou no Brasil.

Curiosamente, tanto um filme quanto o outro estrearam 30 anos após o início das suas respectivas ditaduras. Porém, é interessante perceber como Sérgio Resende e Israel Adrián Caetano pensam de forma diferente as suas respectivas sociedades no que diz respeito à memória delas em relação à ditadura civil-militar. O brasileiro aposta em um desconhecimento da sociedade sobre o seu personagem, Lamarca. A partir deste pensamento, Resende inicia o seu filme, conforme ele mesmo disse, com um pequeno documentário sobre o herói. Além disso, mantém uma linguagem didática durante todo o filme. Para além de um drama biográfico, Resende explica o personagem e a sua época. Por outro lado, Caetano não se preocupa em situar o drama de Claudio no contexto da ditadura argentina. Pelo contrário, como já foi mencionado, ele não concordou com a colocação de legendas explicativas no início do filme. Caetano afirma que esta foi uma opção da produção e não dele. Essa pré-concepção de Caetano acerca dos argentinos acaba por influenciar também na linguagem que foi utilizada para contar a história. Ao optar pelo cinema de gênero com toques autorais, Caetano está apostando que após tantos filmes sobre a ditadura argentina, ele poderia fazer algo diferente do que vinha sendo feito até então. Arriscou-se a fazer um filme de terror, sem, contudo, abalar a memória dos envolvidos ou mesmo da sociedade argentina. Claudio acreditou que todo o processo passado em seu país durante a redemocratização havia preparado os seus conterrâneos.

Outro ponto interessante que deve ser ressaltado e que fica bastante explícito na análise dos dois filmes é o isolamento de *Lamarca* versus a ação coletiva de *Crônica de uma fuga*. O filme de Resende mostra a todo tempo um Lamarca isolado, solitário, possuidor de ideias que não eram compartilhadas por ninguém mais. Só não morre sozinho por causa da única companhia de Zequinha. Porém, morre em meio ao sertão, embaixo da única árvore existente no local. Ao contrário, em seu filme, Caetano aponta para uma ação coletiva. No início do filme, no vestiário após o jogo de futebol, o qual o time de Claudio, o Almagro, perde porque ele não segura uma bola originária de uma batida de falta, Claudio comenta com

o treinador que o que falta é espírito de equipe ao time. Entretanto, a fuga da *Mansión Seré* só será possível por causa desse espírito de equipe que surge naquele momento crítico. Enquanto Lamarca se mantém sozinho ao longo de todo o seu percurso trágico – a imagem da esquerda armada brasileira após uma redemocratização negociada –, Claudio e o time de futebol representam, no início do filme, a sociedade fragmentada por não poder agir, por medo ou conivência. Porém, na união dos presidiários no terceiro terço do filme para viabilizar a fuga até o final quando se vê o olhar esperançoso de Claudio para o bebê – o prenúncio de uma nova sociedade –, Caetano representa a nova sociedade argentina que vê nas ações do presidente irchner a possibilidade de justiça contra os mandantes do regime de exceção. Há um desenvolvimento dramático na história que sugere para um desenvolvimento da própria sociedade.

Resende e Caetano percebem de formas diferentes as suas respectivas sociedades e, em função disso, constroem memórias distintas acerca das suas ditaduras. Seus filmes são realizados em momentos distintos, porém as histórias dessas duas sociedades também difeririam mesmo se ambas as produções fossem realizadas no mesmo ano. Não saberíamos como seria mostrada a memória em cada um dos filmes. A única certeza é de que seria diferente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando se olha superficialmente para a América Latina, especialmente, para Brasil e Argentina, normalmente tem-se a impressão de que as suas histórias são homogêneas. De fato, a conquista do território americano por espanhóis e portugueses deu-se em épocas próximas, passamos por processos de colonização, e, mais recentemente, houve uma onda de golpes militares, durante as décadas de 1960 e 1970. Porém, olhando mais de perto, há pormenores que particularizam cada sociedade.

A memória da ditadura no Brasil e na Argentina foi influenciada pelos seus respectivos processos de redemocratização. Enquanto no Brasil fechamos as nossas portas por meio de negociações entre direita e esquerda, da melhor forma consensual, na Argentina, eles levaram até as consequências do julgamento dos participantes das Juntas Militares.

Enquanto na Argentina, tão logo findou-se a ditadura foi instaurada uma comissão da verdade em busca de possíveis respostas para as atrocidades cometidas pelas Forças Armadas, o Brasil fundou a sua apenas em maio de 2012. A propósito, a Argentina continua, ainda hoje, julgando os militares participantes das Juntas. Recentemente, em 12 de março de 2013, cinco agentes da ditadura foram condenados à prisão perpétua. Foram eles, Luis Sadi Pepa, Eduardo Oscar Corrado, Carlos Tomás Macedra, Reynaldo Bignone e Santiago Omar Riveros. Os dois últimos condenados por delitos cometidos contra 23 vítimas, entre elas sete mulheres grávidas que deram à luz em maternidades clandestinas. Carlos del Señor Garzón e María Francisca Morillo foram condenados a 15 e 12 anos de prisão, respectivamente. Carlos José Somoza foi condenado a 25 anos, e Hugo Castaño Monge e Julio San Román, a 20 anos. Os julgamentos de 25 acusados de crimes realizados durante a Operação Condor⁵⁰ estão sendo feitos em conjunto, serão ouvidas cerca de 500 testemunhas e deve durar cerca de dois anos. (ILHA; FIGUEIREDO, 2013).

Aqui no Brasil, a Comissão Nacional da Verdade (CNV), instituída no dia 16 de maio de 2012, tem atuado com 12 grupos de trabalho⁵¹. Entre as suas realizações, até o momento, encontram-se o estabelecimento de que as graves violações de Direitos Humanos são aquelas cometidas por agentes públicos. Além disso, a CNV conseguiu atender a uma solicitação da família de Vladimir Herzog, jornalista tido como suicida dentro do Doi-Codi,

⁵⁰ A Operação Condor reunia as instituições repressivas do Brasil, Chile, Argentina, Paraguai Bolívia e Uruguai no combate a esquerda entre 1975 e 1981. Os países pediam a captura e, em alguns casos, a eliminação ou extradição dos sequestrados, sempre fora dos parâmetros estabelecidos por lei.

⁵¹ Os grupos são: Graves violações de direitos humanos no campo ou contra indígenas; Contextualização, fundamentos e razões do Golpe Civil-Militar de 1964; Estrutura da repressão; Graves violações de direitos humanos (torturados, mortos e desaparecidos); Araguaia; Operação Condor; Violações de direitos humanos de brasileiros no exterior e de estrangeiros no Brasil; Ditadura e sistema de justiça; Papel das Igrejas durante a Ditadura; Perseguição a militares; O Estado Ditatorial-Militar; Ditadura e gênero.

de alteração da sua certidão de óbito. Por determinação da Justiça de São Paulo, o documento foi retificado de “asfixia mecânica para morte em decorrência ‘de lesões e maus-tratos sofridos em dependência do II Exército – SP (Doi-Codi)’.” (COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE).

O cinema, aqui, foi utilizado como o meio para se investigar como a memória foi retratada. E, para isto, foi utilizada a linguagem melodramática para enxergar a construção dessa memória. O melodrama aparece, então, nos filmes sobre a ditadura civil-militar, inclusive, como uma linguagem ligada ao imaginário social contemporâneo, de forma a atender a uma necessidade/demanda de um público específico que reconstrói pelo cinema a memória da ditadura. É o caráter explicativo e simplificador do melodrama que transmitirá ao espectador a informação sobre o governo militar. É um “princípio organizador” que não pressupõe questionamentos, mas, sim, respostas prontas. Não existem hipóteses que possam levar a diversas considerações, dúvidas e, até mesmo, à falta de respostas. A história de massas prescinde do relato para que seja explicativa e consumível. “Impõe unidade sobre as descontinuidades, oferecendo uma ‘linha do tempo’ consolidada em seus nós e desenlaces”. (SARLO, 2007, p. 14).

Esse compromisso de continuidade, explicação, entendimento linear que Sarlo ressalta está alinhado às características do cinema de gênero que também pressupõe tal homogeneidade como já foi visto anteriormente. Ao contrário da história construída academicamente, que lança hipóteses e não está comprometida com o mercado, a história de grande circulação alinha-se com um esquema capitalista de vendagem e “sucesso” o que a torna parte de um esquema facilitador do entendimento do fato histórico. Seus personagens são chapados, não refletem sobre grandes questões. As suas histórias encontram-se em uma relação de causa e efeito explicativa. Guardadas as devidas proporções a história acadêmica está para o cinema de autor, assim como a história de grande circulação está para o cinema industrial melodramático.

As modalidades não acadêmicas de texto encaram a investida do passado de modo menos regulado pelo ofício e pelo método, em função de necessidades presentes, intelectuais, afetivas, morais ou políticas. [...] São versões que se sustentam na esfera pública porque parecem responder plenamente às perguntas sobre o passado. Garantem um sentido, e por isso podem oferecer consolo ou sustentar a ação. Seus princípios simples reduplicam modos de percepção do social e não apresentam contradições com o senso comum de seus leitores, mas o sustentam e se sustentam nele. Ao contrário da boa história acadêmica, não oferecem um sistema de hipóteses, mas certezas. (SARLO, 2007, p. 14-15).

A construção de uma memória da ditadura civil-militar pelo cinema passa por essa leitura massificada, voltada para um grande público, sem a proposta de uma maior elaboração deste fato por parte do espectador médio frequentador das salas de cinema. Contudo, vimos

que entre *Lamarca* e *Crônica de uma fuga* há diferenças de abordagem. Ambos estão inseridos na ideia de cinema de gênero. *Lamarca* aproxima-se mais do drama histórico, enquanto *Crônica de uma fuga* faz um misto de filme de suspense com aventura, no seu terço final. O que os diferencia é o maior ou menor comprometimento com a linguagem melodramática, o que significaria dizer, por outro lado, que a diferença entre ambos é a existência de um cinema mais autoral. Desta forma, vimos que o filme argentino possui mais características autorais do que o brasileiro. Israel Adrián Caetano justifica a sua incursão no cinema de gênero para abordar um tema tão delicado no fato de que a Argentina já vinha, desde o fim da ditadura, realizando filmes de denúncia. Além disso, o momento político da época do lançamento de *Crônica de uma fuga* era propício para a realização de um filme de gênero. A explicação para isto pode estar no próprio processo de redemocratização do país. Como foi visto, a Argentina viveu o seu processo intensamente por meio de julgamentos, manifestações, e idas e vindas na condenação dos militares. Ainda assim, Caetano não abriu mão de interferir no gênero para dar a sua contribuição autoral. O que não poderia ser diferente dadas as suas características e o seu histórico do diretor, um pioneiro do *Nuevo Cine Argentino*, que acabou implementando uma nova estética narrativa ao cinema do país.

Aqui no Brasil, também vimos que *Lamarca* tem um comprometimento maior com o cinema de gênero e, conseqüentemente, com o melodrama. *Lamarca* também é um reflexo do nosso processo de democratização e do momento político pelo qual passava o país em 1994, época de lançamento do filme. No Brasil não houve julgamentos, rebeliões de militares ou leis contra os ditadores. Sergio Rezende, um diretor alinhado a um cinema mais comercial, em um contexto de abertura econômica para o cinema nacional, realiza *Lamarca*, um filme seguidor da cartilha melodramática, que conduz o espectador a um final moralizante, de uma esquerda que, apesar de solitária, tentou ser heróica em sua luta.

Esse trabalho pretendeu fazer uma análise de como foram construídas as memórias das ditaduras no Brasil e na Argentina por meio do cinema, porém é bom ressaltar que não se trata de um trabalho fácil ou simples. Antes de tudo, para falar de uma memória em um determinado espaço de tempo seria necessária a análise de mais filmes, uma amostragem que pudesse caracterizar o período pós-ditatorial. Porém, este não parece ser o momento adequado, dada o curto espaço de tempo para um trabalho mais completo. Nem todos os filmes produzidos aqui ou lá são de gênero. Nem todos são autorais. Há uma necessidade de se investigar de forma mais profunda esta temática. Que este trabalho sirva para estimular outros estudos sobre a memória de um momento tão doloroso dos dois países. Que este

trabalho sirva, de alguma forma, que memória das ditaduras não se apague, e que essas atrocidades não se repitam nunca mais.

REFERÊNCIAS

Filmes

Lamarca

Ano de lançamento: 1994

Duração: 130 minutos

Direção: Sérgio Rezende

Roteiro: Sérgio Rezende e Alfredo Oroz

Elenco: Paulo Betti, Carla Camurati, Roberto Bomtempo, Deborah Evelyn, José de Abreu, Nelson Dantas, Ernani Moraes, Carlos Zara, Selton Mello.

Crônica de uma fuga

Título original: Crónica de una fuga

Ano de lançamento: 2006

Duração: 105 minutos

Direção: Israel Adrián Caetano

Roteiro: Israel Adrián Caetano, Esteban Student e Julián Loyola, a partir do livro *Pase Libre – La fuga de la Mansión Seré*, de Claudio Tamburrini (publicado em 2002)

Elenco: Rodrigo De La Serna, Pablo Echarri, Nazareno Casero, Lautaro Delgado, Matías Marmorato, Martín Urruty, Diego Alonso

Livros

AGUIAR, Marco Alexandre de. **A disputa pela memória: os filmes Lamarca e O que é isso, companheiro?** Assis, SP, 2008 (tese de doutorado).

APREA, Gustavo. **Cine y políticas en Argentina: continuidades e discontinuidades em 25 años de democracia.** Los Polvorines: Univ. Nacional de General Sarmiento. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2008.

ANTUNES, Ricardo. **A desertificação neoliberal no Brasil** (Collor, FHC e Lula). Campinas, SP: Autores Associados, 2004.

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. **Brasil: nunca mais.** 6ª. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

BAHIA, Lia. Novos contextos, outras estratégias: notas sobre o cinema latino-americano nos anos 2000. **Ciberlegenda**, no. 23, p. 15-26, 2010.

BARROS, José D'Assunção. Cinema e História – Entre expressões e representações. In: Barros, José D'Assunção (Org.). **Cinema-história: Ensaios sobre a relação entre cinema e história.** Rio de Janeiro, LESC, 2007.

BUNDT, Roger. **Os modelos de fomento ao cinema no Brasil e na Argentina.** Disponível em http://encipecom.metodista.br/mediawiki/images/a/ac/GT2-_05-_Os_modelos_de_fomento-_Roger.pdf. Acesso em 29 de agosto de 2012, às 14h.

BUTCHER, Pedro. **Cinema brasileiro hoje**. São Paulo: Publifolha, 2005

CAETANO, Daniel (Org.). **Cinema brasileiro 1995-2005** – Revisão de uma década. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

CAMPERO, Agustín. **Nuevo Cine Argentino: de Rapado a Historias extraordinarias**. Los Polvorines: Univ. Nacional de General Sarmiento. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2009.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos Avançados**. São Paulo, n. 11, 1991.

DAMATTA, Roberto. **O que faz o Brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1984.

DETIENNE, Marcel. **Comparar o incomparável**. São Paulo: Ideias e Letras, 2004.

DORNELLES, João Ricardo W. **O que são direitos humanos**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

FABRI, Silvina. Los lugares de la memoria em Buenos Aires. Mansión Seré a diez años de su recuperación. **GEOUSP** – Espaço e Tempo. São Paulo, no. 29, pp. 169-183, 2011.

FALICOV, Tamara L. A circulação global e local do novo cinema argentino. In: MELEIRO, Alessandra (org.). **Cinema no mundo: Indústria, política e mercado: América Latina**. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

FAUSTO, Boris. **História concisa do Brasil**. 2 ed. São Paulo. Edusp, 2006.

FAUSTO, Boris; DEVOTO, Fernando J. **Brasil e Argentina: um ensaio de história comparada (1850-2002)**. São Paulo: Ed. 34, 2004.

FERNANDES, Florestan. **Que tipo de República?** São Paulo: Globo, 2007.

FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.). O Brasil republicano. **O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX**. V. 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O preço de uma reconciliação extorquida. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). **O que resta da ditadura: a exceção brasileira**. São Paulo: Boitempo, 2010.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HOBSBAWN, Eric J. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JELIN, Elisabeth. **Los trabajos de la memoria**. Lima: IEP, 2012.

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

KORNIS, Monica Almeida. **Cinema, televisão e história**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

KORNIS, Mônica de Almeida. Ficção televisiva e identidade nacional: Anos dourados e a retomada da democracia. In: ABREU, Alzira Alves de. **Mídia e política no Brasil**: jornalismo e ficção. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

LAGNY, Michèle. O cinema como fonte histórica. In: NÖVOA, Jorge, FRESSATO, Soleni B. e FEIGELSON, Kristian (orgs.). **Cinematógrafo**: um olhar sobre a história. Salvador: EDUFBA; São Paulo: UNESP, 2009.

LORENZETTI, Ricardo Luis; KRAUT, Alfredo Jorge. **Derechos humanos**: justicia y reparación. Buenos Aires: Sudamericana, 2011.

MARSON, Melina Izar. **Cinema e políticas de Estado**: da Embrafilme à Ancine. São Paulo: Escrituras Editora, 2009.

MENDES, Adilson (Org.) **Ismail Xavier**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada**: depoimento de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Ed. 34, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINSKY, Carla (org.). **Fontes históricas**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

NORA, Pierre. Entre memória e história: A problemática dos lugares. In: **Projeto História**: Revista do programa de estudos pós-graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP. São Paulo, SP, 1981.

NOVARO, Marcos. **Historia de la Argentina. 1955-2010**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2010.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo**: um balanço crítico da Retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

OROZ, Silvia. **Melodrama**: o cinema de lágrimas da América latina. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed., 1992.

PASSOS, José Meirelles. **A noite dos generais** – Os bastidores do terror militar na Argentina. São Paulo: Brasiliense, 1986.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.

REATO, Ceferino. **Disposición final**. Buenos Aires: Sudamericana, 2012.

REIS, Daniel Aarão. **Ditadura militar, esquerdas e sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2000.

ROMERO, Luis Alberto. **História contemporânea da Argentina**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

RONIGER, Luis; SZNAJDER, Mario. **O legado de violações dos direitos humanos no cone sul**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

SADER, Emir; GARCIA, Marco Aurélio (Orgs.). **Brasil, entre o passado e o futuro**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo: Boitempo, 2010.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte,: UFMG, 2007.

SCHWARZBÖCK, Silvia. **Estudio crítico sobre Crónica de uma fuga**. Buenos Aires. Picnic Editorial, 2007.

SECRETARIA DE DERECHOS HUMANOS. Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas. **Nunca más: informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas**. 8ª. Ed. 2ª. reimp. – Buenos Aires: Eudeba, 2011.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974 – 1985. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.). **O Brasil republicano**. O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. V. 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

SOUZA, Daniel; CHAVES, Gilmar (orgs). **Nossa paixão era inventar um novo tempo**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1999.

SOUZA, Maria Luiza Rodrigues. **Filmes sobre a ditadura como arquivos especiais do trauma: Batismo de Sangue como filme-arquivo**. VIII Reunión de Antropología del Mercosur. Buenos Aires, 2009.

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

VAINFAS, Ronaldo. História das mentalidades e história cultural. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). **Dominios da história: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Elsevier, 1997.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**, Campinas, São Paulo, Papyrus, 1994.

VERBITSKY, Horacio. **Civiles y militares**. Buenos Aires: Sudamericana, 2003.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história**. Brasília: UnB, 4. Ed, 1998.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: A opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

_____. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. **O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo**, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ZAVERUCHA, Jorge. Relações civis-militares: o legado autoritário da Constituição brasileira de 1988. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). **O que resta da ditadura: a exceção brasileira**. São Paulo: Boitempo, 2010.

Periódicos

ARAÚJO, Inácio. “Lamarca” perde o sentido da história. **Folha de São Paulo**. São Paulo, n. 23.774, Caderno Ilustrada, 06 de maio de 1994.

GERALDO, Cloves. Lamarca, um coração em chamas. **Princípios** – Revista teórica, política e de informação. São Paulo, n. 35, p. 44-47, nov/dez. 1994 – jan. 1995.

ILHA, Flávio; FIGUEIREDO, Janaína. Justiça argentina condena à prisão perpétua cinco agentes da ditadura. **O Globo**. Rio de Janeiro, n. 29.073, p. 3, 13 de março de 2013.

LEITE, Paulo Moreira. Do fundo das trevas. A vida de Lamarca, mito e mártir das esquerdas, deu um filme envolvente mas incompleto. **Veja**. São Paulo, n. 18, Ed. 1.338, p. 118-120, 04 de maio de 1994.

Internet

ANCINE. Observatório do Cinema Brasileiro e do Audiovisual. Disponível em: <<http://oca.ancine.gov.br/medía/SAM/DadosMercado/2405-a.pdf>>. Acesso em: 21 de fevereiro de 2013, à 00:05h.

BARROS, José D’Assunção. História Comparada: um novo modo de ver e fazer a história. In: **Revista de História Comparada**. Rio de Janeiro, n. 1, 2007. Disponível em: <<http://www.hcomparada.ifcs.ufrj.br/revistahc/revistahc.htm>>. Acesso em: 10 de out. de 2010.

Bloch, Marc *apud* THEML, Neyde e BUSTAMANTE, Regina Ma. da Cunha. História comparada: olhares plurais. In: **Revista de História Comparada**. Rio de Janeiro, n. 1, 2007, p. 3. Disponível em: <<http://www.hcomparada.ifcs.ufrj.br/revistahc/revistahc.htm>>. Acesso em: 10 de out. de 2010.

CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO EREMIAS DELIZOICOV. Disponível em: <<http://www.desaparecidospoliticos.org.br/pessoas.php?m=3>>. Acesso em: 06 de fevereiro de 2013, às 18h.

COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. Disponível em <www.cnv.gov.br>. Acesso em: 06 de fevereiro de 2013, às 19h.

FERREIRA, Leonardo Luiz. Entrevista com o cineasta Sergio Rezende. **Almanaque virtual cultura em movimento**. 2009. Disponível em: <<http://almanaquevirtual.uol.com.br/ler.php?id=21468&tipo=2>>. Acesso em: 17 de fevereiro de 2013, às 12:05h.

GARCIA, Santiago. Para la libertad. **Leer cine**: Revista de cine e cultura. s/d. Disponível em: <<http://www.leercine.com.ar/nota.asp?id=22>>. Acesso em: 14 de fevereiro de 2013.

GOCIOL, Judith. El mundo está patas para arriba. **El monitor**. s/d. Disponível em: <<http://www.me.gov.ar/monitor/nro5/entrevista.htm>>. Acesso em: 21 de fevereiro de 2013, às 13:50h.

K&S FILMS. < <http://www.ks-films.com.ar/>>. Disponível em 03 de março de 2013, às 14h.

KAIRUZ, Mariano. El gran escape. **Página 12**. 16 de abril de 2006. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2940-2006-04-16.html>>. Acesso em: 17 de fevereiro de 2013, às 18h.

VIANA, Nildo. Super-heróis e axiologia. **Revista Espaço Acadêmico**. Maringá/PR, v. 22, março de 2003.. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/022/22cviana.htm>>, acesso em 25/01/2012, às 10:50h