

Trabalhadores sob as ditaduras do Cone Sul em narrativas fílmicas¹

Workers under the Dictatorships of the Southern Cone in film narratives

Valéria Marques Lobo*

Resumo

O artigo analisa filmes contextualizados nas ditaduras do Cone Sul protagonizados por trabalhadores. Através de cinco obras, discuto o papel do cinema na produção e na difusão do conhecimento acerca de um período repleto de histórias e de personagens pouco conhecidos. Os filmes apresentados são relevantes por desvelar histórias de indivíduos ou coletivos de trabalhadores sob o autoritarismo e também por sua trajetória particular.

Palavras-chave

Filmes. Ditadura. Trabalho.

Abstract

The article analyzes films about workers in the Southern Cone dictatorships. Through five films, I discuss the role of cinema in the production and dissemination of knowledge about a period full of stories and unknown personages. The films presented are relevant for revealing stories of individuals or collectives of workers under authoritarianism and also for its particular trajectory.

Keywords

Films. Dictatorship. Work.

* Doutora em Sociologia e Política pelo Iuperj/Iesp. Professora do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da UFJF. Autora, entre outros, de *Fronteiras da cidadania: sindicatos e (des)mercantilização do trabalho no Brasil (1950-2000)*. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2010. Contato: valerialobo.ufjf@gmail.com

¹ Versão ligeiramente modificada de comunicação apresentada no I Seminário Internacional Mundos do Trabalho e Ditaduras no Cone Sul, realizado no CPDOC/Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, em outubro de 2015.

Introdução

O objetivo deste artigo consiste em analisar filmes contextualizados nas ditaduras do Cone Sul protagonizados por trabalhadores. Por meio de cinco obras, referentes ao Chile, Argentina, Uruguai, Paraguai e Brasil, procuro refletir sobre o papel do cinema na produção e na difusão do conhecimento acerca de um período repleto de histórias e de personagens pouco conhecidos. Da perspectiva desta abordagem, os trabalhadores adquirem centralidade não apenas pelo lugar que ocupam na dimensão interna dos filmes, mas por sua relevância na dimensão constitutiva da obra. Nessa medida, além dos personagens dos filmes aqui analisados, ganha destaque a história de certos profissionais de audiovisual, cuja ação durante a ditadura revelou-se crucial para viabilizar a realização posterior da obra. Esse é o caso do fotógrafo Aurelio González Salcedo, que desafiou as forças da repressão uruguaia não apenas para registrar imagens da resistência ao golpe, mas também para esconder e preservar os negativos em condições extremamente adversas. As imagens capturadas e preservadas tornaram possível a realização de um dos filmes a serem comentados neste artigo. A película baseia-se em memórias e imagens de arquivo inéditas, exprimindo a força do cinema não apenas como veículo de difusão da história, mas como *produtor* de fontes para a pesquisa histórica, característica que me parece inerente ao cinema desde suas origens, mas que de certa forma tardou a ser reconhecida entre os historiadores.

O corpo do artigo se divide em duas partes. Na primeira, levanto questões referentes à relação entre História e Cinema, apontando para a relevância deste último na difusão do conhecimento histórico entre públicos diversos, inclusive nas escolas. Destaco, ainda, a pertinência do uso da fonte fílmica para as pesquisas em História, em função, sobretudo, de seu potencial em revelar memórias e imagens muitas vezes inéditas. Sugiro ainda que, especialmente quando a narrativa fílmica se refere a contextos ditatoriais, eleva-se a importância do cinema para a História, na medida em que algumas imagens podem constituir a única fonte que sobreviveu às frequentes destruições de documentos que revelam a resistência aos governos autoritários, assim como a memória, recurso amiúde utilizado em documentários sobre contextos ditatoriais. Nessa parte, também justifico a opção por abordar filmes protagonizados por trabalhadores, além de elencar os demais critérios que presidiram a seleção das obras.

Na segunda parte, comento os filmes, apresentando um breve resumo de cada um deles e destacando suas singularidades. Além das particularidades do enredo, chamo a atenção para a trajetória particular

de cada filme, a fim de contemplar o duplo objetivo de olhar para a história narrada e também para fatos relacionados ao processo de produção.

Notas sobre Cinema, História, memória

No decorrer do século XX, o cinema deixou progressivamente sua condição de “máquina de embrutecimento e de dissolução, de passatempo de iletrados, de criaturas miseráveis iludidas por sua ocupação”² para alcançar o posto de sétima arte, síntese de todas as outras, e, ainda, de testemunha autorizada da história. Entre os historiadores, foi a partir da década de 1960, ou mais precisamente do início dos anos 1970, quando Marc Ferro escreveu “O Filme: uma contra-análise da sociedade”, que a obra fílmica passou a ser paulatinamente reconhecida não apenas como um dos *novos objetos* de análise, mas também como fonte para a pesquisa em História³.

Para Ferro, a importância do filme para a produção do conhecimento histórico encontra-se, inclusive, no fato de que o filme é capaz de revelar tanto aquela história que deliberadamente se buscou focalizar, quanto aquela contada a partir das imagens capturadas involuntariamente pelas câmeras, permitindo que se empreenda o que ele denominou de contra-análise da sociedade retratada. Essa contra-análise se manifesta de diferentes maneiras, mas seu mérito é enriquecer a fonte fílmica, dotando-a de um caráter multifacetado, sendo que muitas vezes o que vem à tona é uma face originalmente oculta, revelada inadvertidamente pelas câmeras⁴. Neste ponto, cumpre citar Eduardo Morettin, quando destaca que a contra-história “se apresenta em sua forma mais cristalina quando grupos marginalizados pela sociedade assumem o controle da produção de imagens”⁵.

Ao discorrer sobre a capacidade de uma película suscitar uma contra-análise da sociedade, Ferro atesta não apenas que o filme pode

² DUHAMEL, Georges, apud FERRO, Marc. O Filme: uma contra-análise da sociedade. In: LE GOFF, J.; NORA, P. *História: novos objetos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988. p. 201.

³ Embora as primeiras reflexões de Ferro sobre Cinema e História tenham vindo a público ainda em meados dos anos 1960, a publicação de “O Filme: uma contra-análise da sociedade”, escrito em 1971 e publicado pela primeira vez na França em 1973, tornou-se um marco a partir do qual difundiu-se e ganhou força o debate em torno da pertinência do uso da narrativa fílmica como objeto de pesquisa em História. Conferir a trajetória desse texto em: MORETTIN, Eduardo. O Cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena et al. *História e Cinema*. 2. ed. São Paulo: Alameda, 2011. p. 39-64.

⁴ FERRO, op. cit., p. 204.

⁵ MORETTIN, op. cit., p. 43.

ser tratado como fonte histórica, mas que constitui uma fonte de alta qualidade, em virtude da capacidade que a câmera possui de “desvendar o segredo [...] o avesso de uma dada sociedade”⁶. Não é o caso aqui de estender as considerações acerca dos pressupostos de Ferro a respeito do potencial do filme como fonte para a pesquisa em História. Citação obrigatória para todos os estudiosos da relação entre Cinema e História, a produção de Ferro já foi devidamente esquadrinhada e criticada.

O que importa salientar até aqui é que, nos últimos tempos, a estreita relação entre História e Cinema, bem como a contribuição do cinema para a obtenção do conhecimento histórico, tem sido cada vez mais reconhecida e legitimada entre os historiadores, tratando-se de “um campo de estudos inovador nas ciências sociais e humanas”, que vem ocupando espaço cada vez maior nos meios acadêmicos⁷.

No Brasil, embora já na década de 1950 José Honório Rodrigues tenha refletido acerca das possibilidades de utilização do filme como fonte histórica⁸, foi apenas a partir dos anos 1980 que o cinema ingressou de modo definitivo no universo do historiador, fomentando a elaboração de estudos diversos, na forma de teses, dissertações, livros e artigos, que em conjunto “atestam a consolidação de um campo de trabalho no qual o fazer histórico procura integrar a dimensão imagética”⁹.

Nesse campo, torna-se particularmente instigante a relação entre a história do trabalho e a história do cinema. Com efeito, a história do trabalho no cinema se confunde com a própria história do cinema, ou seja, a narrativa fílmica de temas relacionados ao mundo do trabalho é tão antiga quanto o cinema. Como se sabe, as primeiras imagens reproduzidas publicamente pelos irmãos Lumière, no final do século XIX, retratam os trabalhadores e a fábrica que os emprega. A *Saída dos trabalhadores da Fábrica Lumière* é o primeiro filme apresentado na antológica exibição de 1895.

Além de antiga, é vasta a incidência do tema. Ao lado de temáticas como o amor, a guerra e o banditismo, o trabalho aparece como um dos assuntos que mais foram traduzidos em linguagem fílmica, gerando desde produções épicas e roteiros fomentados por preocupações coletivistas até abordagens intimistas e dramas pessoais, psicológicos.

O trabalho suscitou, ainda, a realização de filmes em diversos gêneros: do drama à comédia, do drama coletivo ao individual, da

⁶ FERRO, op. cit., p. 202.

⁷ Para uma breve e didática análise acerca da história da relação entre cinema e História, cf. KORNIS, M. A. Cinema, História e televisão. Rio de Janeiro: Zahar, 2008

⁸ MORETTIN, op. cit., p. 39.

⁹ CAPELATO, M. H. et al. (Org.). História e Cinema: dimensões do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2011. p. 9.

ficção ao documentário, do histórico ao futurista. No que se refere especificamente à história do mundo do trabalho, verificam-se diferentes formas de expressão cinematográfica, mas não se pode perder de vista que determinados tipos de produção funcionam melhor do que outros como fonte para a pesquisa histórica¹⁰.

De uma forma ou de outra, o cinema ocupa um lugar de destaque na difusão da história, muitas vezes fomentando a reflexão e o debate em torno de determinados episódios ou contextos, e o trabalho dispõe de centralidade na história do cinema. Por outro lado, em certos casos, a produção fílmica contribui para revelar memórias, tornando-se fonte fundamental para a pesquisa em História. Sobretudo em contextos autoritários, quando a produção de textos e de documentos escritos se vê prejudicada por força da censura e da repressão, muitas vezes as imagens restam como único vestígio de um determinado episódio ou contexto. Ao lado das memórias, as imagens constituem a matéria-prima de diversas narrativas fílmicas que contribuíram para trazer à luz múltiplas histórias que compõem o cenário do último ciclo autoritário experimentado pelas sociedades latino-americanas entre as décadas de 1950 e 1980.

De um modo geral, os governos ditatoriais emergiram como uma reação às mudanças que, de forma mais ou menos acentuada, vinham sendo promovidas por governos reformistas que se ocupavam de fixar políticas públicas orientadas para a redução da miséria, das desigualdades sociais e do desequilíbrio entre capital e trabalho, traços que marcaram profundamente a trajetória de constituição do capitalismo no subcontinente latino-americano. Em face disso, a parcela mais atingida pela ruptura institucional que levou ao advento de regimes autoritários no decorrer do terceiro quartel do século passado era composta justamente por aqueles que seriam os principais beneficiários das políticas recém-implementadas¹¹, isto é, os trabalhadores. Estes foram afetados e reagiram de maneiras distintas, conforme o cenário nacional. Muitas das experiências desses trabalhadores ainda não vieram à luz, outras têm sido reveladas sob formas diversas, inclusive pelo trabalho de profissionais ligados ao audiovisual, como fotógrafos, cinegrafistas e cineastas. Essas últimas são as que interessam mais de perto no âmbito do presente artigo, cujo propósito, reitero, é analisar filmes contextualizados nas ditaduras do Cone Sul protagonizados por trabalhadores.

¹⁰ Noutra abordagem, propus refletir sobre a filmografia relacionada ao mundo do trabalho distinguindo os filmes históricos das reconstituições de época, discussão que não pode ser desenvolvida dentro dos limites da presente abordagem.

¹¹ Cabe lembrar que em alguns casos tais políticas não chegaram a ser implementadas, limitando-se à esfera das proposições.

Em certos casos, tais experiências tornam-se objeto de pesquisa de historiadores que se valem, entre outras, de fontes imagéticas, entre as quais destacam-se as fontes fílmicas. Noutros casos, são as memórias reveladas por cineastas que servem ao historiador, ainda que a coleta dos depoimentos não tenha obedecido à normatização e aos métodos próprios da história oral.

Se, por um lado, são relevantes para informar a pesquisa em História, por outro, os filmes históricos, ficcionais ou documentários, constituem um instrumento de grande valor no sentido da difusão de um conhecimento crítico da história para públicos diversos, inclusive para estudantes. Neste ponto, embora constitua um recurso de apoio didático ao alcance de professores de todos os níveis de ensino, da pré-escola à universidade, penso muito particularmente na pertinência da exibição de filmes para os estudantes do ensino médio. Nesse caso, o desafio é de monta, tendo em vista o extenso conteúdo que os professores desse nível de ensino são levados a desenvolver, mitigando as chances de promoção de formas alternativas de reprodução do conhecimento em todas as áreas. Ainda assim, e talvez justamente por isso, é preciso considerar a pertinência de se recorrer aos filmes para facilitar a assimilação de certos conteúdos entre os adolescentes, visando, adicionalmente, fomentar o pensamento crítico em uma geração habituada ao uso cotidiano de veículos de elevada tecnologia de comunicação e, por conseguinte, excessivamente exposta às mais variadas fontes de informação, boa parte das quais de baixa qualidade. Neste ponto, cumpre lembrar, com Marcos Napolitano, que

a peculiaridade do cinema é que ele, além de fazer parte do complexo da comunicação e da cultura de massa [e, portanto, fonte de informação e de reflexão], também faz parte da indústria do lazer e (não nos esqueçamos) constitui ainda obra de arte coletiva e tecnicamente sofisticada¹².

Trata-se, pois, de um *pacote completo*, favorecendo, inclusive, a abordagem interdisciplinar.

Não é o caso aqui de estender as considerações em torno da relevância da utilização dos filmes na escola. O objetivo central da abordagem aqui proposta é outro. No entanto, tendo em vista que o presente artigo se insere em uma revista que convoca à reflexão acerca do ensino de História, e uma vez que o objeto de análise do artigo são filmes ambientados nas ditaduras do Cone Sul, um tema que retornou com força à cena nacional nos últimos tempos, considero pertinente destacar a relevância de oferecer a jovens, que têm sido muitas vezes confrontados

¹² NAPOLITANO, Marcos. *Como usar o cinema na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2003. p. 14.

com a urgência de se posicionar politicamente diante da conjuntura de forte instabilidade institucional que tem marcado a trajetória recente do país, experiências diversas ocorridas em contextos autoritários. A exibição de filmes, tais como os que irei comentar no âmbito desta abordagem, pode contribuir não apenas para o aprimoramento de reflexões individuais, mas, para além disso, como sugere Napolitano, “trabalhar com o cinema em sala de aula é ajudar a escola a reencontrar a cultura ao mesmo tempo cotidiana e elevada, pois o cinema é o campo no qual a estética, o lazer, a ideologia e os valores sociais mais amplos são sintetizados numa mesma obra de arte”¹³.

Os filmes a serem comentados são *Los hijos de Fierro*, *Cabra marcado para morrer*, *A las cinco em punto*, *Cuchillo de palo* e *Nae pasarán*. Embora quase todos se enquadrem no gênero documentário, isso não foi um critério *a priori*. Após analisar inúmeros filmes, documentários ou ficção, o que contou, ao cabo, foi sua relevância no sentido de informar o debate acerca da utilização da fonte fílmica para a pesquisa em História, bem como sua capacidade de revelar memórias, histórias e biografias de trabalhadores no decorrer das ditaduras do Cone Sul.

A seleção foi presidida por critérios diversos, alguns dos quais foram adquirindo força na medida em que o levantamento das obras que obedeciam aos pressupostos da pesquisa foi ganhando corpo. A partir do levantamento prévio de filmes que se encaixavam no recorte proposto, isto é, que possuíam em comum o intuito de revelar histórias de indivíduos ou coletivos de trabalhadores ocorridas durante os regimes autoritários, a singularidade do argumento passou a orientar a seleção das obras. Desta forma, os trabalhadores são apresentados de distintas maneiras: ora como vítimas da repressão, como em *Cabra marcado para morrer*; da opressão familiar e ao mesmo tempo da arbitrariedade e do abuso de autoridade por parte dos agentes do regime, como em *Cuchillo de Palo*; ora como objeto da solidariedade operária internacional, como em *Nae pasarán*; ora como sujeitos da resistência à supressão da liberdade de expressão, organização e manifestação, por meio da qual governantes buscaram assegurar aos empregadores maior autonomia na definição dos termos de contratação, acentuando o desequilíbrio de forças entre capital e trabalho, como em *A las cinco em punto*; ora como representação alegórica da sociedade; como em *Los hijos de Fierro*.

Também pesou na triagem das obras a trajetória particular de cada uma delas. Nesse sentido, como afirmei anteriormente, a abordagem possui o objetivo suplementar de fomentar a análise acerca do papel dos profissionais de audiovisual no resgate da memória de períodos

¹³ Ibidem, p. 11.

nos quais predomina a subtração de informações. Diversas histórias capturadas pelas lentes desses cineastas, se não chegam a ser inéditas, são praticamente desconhecidas. Se sua revelação é importante para aprimorar o conhecimento acerca do período em que os militares protagonizaram a política na região, também são relevantes para a compreensão do tempo histórico as singularidades que marcam a realização mesma das obras, a exemplo do episódio do cinegrafista morto por agentes da repressão enquanto filmava a cena de abertura de um dos filmes que narram essa história.

Por outro lado, em quase todas as obras selecionadas, a memória cumpre um papel crucial na reconstituição da história, mas de uma forma muito particular. Quanto a isso, cumpre mencionar que nem todos os filmes selecionados trabalham a memória em sua dimensão pública. Não obstante reconhecer que “na América-Latina os discursos da memória histórica aparecem especificamente ligados ao tema da violação dos direitos humanos, presos políticos desaparecidos e seus filhos, justiça e responsabilidade coletiva”¹⁴, o que busco destacar nos filmes aqui analisados é sua dimensão particular. Por outras palavras, ainda que os temas acima sejam contemplados nos filmes selecionados, até porque os cenários são todos ditatoriais, o que importa destacar é que, a despeito do ambiente notadamente hostil à ação coletiva, imperando sentimentos como medo, estranhamento e isolamento, a resistência se manifestou das mais diversas formas, destacando-se pequenas atitudes individuais que tendem a desaparecer quando somos confrontados com as grandes questões humanitárias comuns às diversas ditaduras aqui focalizadas. Os cinco filmes que são objeto de reflexão aqui trazem, de algum modo, histórias particulares, as quais, contudo, ajudam a compor um cenário que ainda não foi plenamente descortinado. Nesse sentido, ao invés de um passado acabado, a história apresentada pelas memórias nos filmes aqui analisados é lacunar e, nesse ponto, tendo a concordar com Andréa França, quando sugere que “longe de responder às questões que o próprio filme levanta, as memórias suscitam novas indagações, além de alternar entre o que ocorreu e aquilo que deveria ter ocorrido, revelando, assim, toda a sua dimensão processual”¹⁵.

Embora não esteja entre os propósitos deste artigo enveredar pelo debate, a meu ver já de certa forma superado, acerca do antagonismo entre memória e história, é preciso reconhecer os limites da memória (distintos dos limites de outras fontes), que é a principal matéria-prima

¹⁴ FRANÇA, Andréa. Cinema entre a memória e o documental. *Intexto*, Porto Alegre, v. 2, n. 19, p. 1-14, jul./dez. 2008.

¹⁵ *Ibidem*.

dos documentários selecionados, no sentido de reconstituir a trama da história. O caráter seletivo da memória – que se manifesta de diferentes maneiras –, sua tendência no sentido de transformar o passado em função do presente, o recurso ao simbólico e a mitificação são algumas dessas manifestações¹⁶. No entanto, em que pesem seus limites, a memória constitui uma das fontes mais preciosas e precisas de acesso ao passado, sobretudo quando se busca reconstituir o flagelo de indivíduos ou coletivos submetidos à força a condições extremas de subtração material e subjetiva. Neste caso, a memória é fonte crucial de resgate do passado e a imagem dessa memória em processo de verbalização consiste em um veículo inigualável de acesso ao cenário histórico reconstituído.

Para finalizar, restam ainda algumas notas acerca da escolha das películas aqui comentadas. Na América Latina, entre as décadas de 1950 e 1970, surgiram diversos movimentos cinematográficos que, para além de propor uma nova linguagem e uma nova estética, convergiam no sentido de denunciar o subdesenvolvimento em suas mais variadas manifestações¹⁷. De acordo com Diego Riquelme, a despeito das diferenças que marcam as várias expressões nacionais desse movimento, todas elas se notabilizaram pela crença no caráter político e militante que o cinema deveria incorporar. Na medida em que uma das características centrais desses movimentos era a denúncia da condições socioeconômicas de parcelas expressivas das sociedades latino-americanas, muitas vezes concebidas como caudatárias da subordinação das economias nacionais à dominação externa, o mundo do trabalho, em seus mais diferentes aspectos, tornara-se objeto recorrente nessas obras.

Desta forma, não poderia deixar de incluir no elenco de filmes a serem analisados exemplares da produção cinematográfica realizada no âmbito desses movimentos, como é o caso da ficção *Los hijos del Fierro*, e, parcialmente, do documentário *Cabra marcado para morrer*.

No entanto, tendo em vista que foge aos propósitos desta abordagem fixar a análise em um movimento específico ou apenas em produções realizadas no contexto próximo à vigência das ditaduras, privilegiando, outrossim, a diversidade temporal, espacial e de enfoque dos filmes, optou-se por analisar também produções mais recentes, selecionadas com base na história narrada e também na própria história da obra. Essas produções, embora contextualizadas no período ditatorial,

¹⁶ JOUTARD, Philippe. Reconciliar História e memória? *Revista da FAEEBA: Educação e Contemporaneidade*, Salvador, v. 14, n. 23, p. 205-212, jan./jun. 2005.

¹⁷ Cf. RIQUELME, Diego Ivan Caroca. O cinema documentário na integração latino-americana. 2011. Tese (Doutorado)–Unicamp, Campinas, 2011. VILLAÇA, M. M. O cine de combate na cinemateca del tercer mundo (1969-73). In: MORETTIN, E. et al. (Org.). *História e documentário*. Rio de Janeiro: FGV, 2012.

traduzem uma visão contemporânea a respeito de determinados aspectos do mundo do trabalho durante as ditaduras do Cone Sul, mas estão aqui sobretudo porque cumprem o papel não apenas de veículo de *difusão* de episódios pouco conhecidos das sociedades que habitam os cenários ditatoriais, mas são fundamentais também na *produção* do conhecimento histórico. É o caso do documentário *Cuchillo de palo* e do curta *Nae pasarán*.

Por fim, há filmes que mesclam imagens capturadas em contexto ditatorial com entrevistas realizadas recentemente com sujeitos da história registrada nas imagens. É o caso do documentário *A las cinco em punto*, uma película cujas imagens foram capturadas à época do golpe militar no Uruguai, mas que, devido ao aumento da repressão, só puderam ser resgatadas e vir a público após o término da ditadura.

Em conjunto, esses filmes trazem histórias de luta por justiça social, resistência à ditadura, solidariedade de classe ou simplesmente de resistência silenciosa à intolerância social e familiar e à repressão governamental diante da profissão escolhida. Todas essas obras se destacam pela capacidade dos cineastas de, através das imagens e da memória, lançar um novo olhar sobre a história. O critério que presidiu a definição da ordem de apresentação dos filmes é o ano de lançamento da produção.

Cinco filmes de história e a história de cinco produções

Lançado em 1975, *Los hijos de Fierro* é um filme argentino, dirigido por Fernando Solanas, que aborda de forma alegórica a resistência dos trabalhadores, bem como de outros setores da sociedade argentina, ao regime que substituiu o justicialismo a partir de 1955.

O projeto que resultou no filme iniciou-se durante o governo do general Alejandro Agustín Lanusse na Argentina, em 1972, e sofreu inúmeros reveses a partir daí, que fizeram com que, nas palavras de Solanas, “a história do filme tenha estado estreitamente ligada à sorte de nosso país”¹⁸. Como é sabido, Fernando Solanas é um dos mais importantes diretores da geração de cineastas latino-americanos que lançaram os movimentos artísticos acima mencionados, empenhados em promover um cinema engajado, militante. Mais do que político, o cinema de Solanas beira o panfletário, o propagandístico. O ponto de vista do diretor, o anti-imperialismo e o reformismo social se refletem claramente não apenas na obra acabada, mas em todo o seu processo de

¹⁸ Cf. página oficial do diretor. Disponível em: <http://www.pinosolanas.com/los_hijos_info.htm>. Acesso em: ago. 2015.

elaboração. Tal característica, inerente à obra de Solanas, foi determinante dos percalços sofridos durante a realização do filme, o qual, embora iniciado em um período de forte expectativa em relação ao retorno da normalidade democrática, se deparou, em meio ao processo de produção, com o recrudescimento do autoritarismo, afetando de diferentes maneiras sua realização.

Em que pese o caráter ficcional da obra, Solanas procurou tingi-la com cores reais. Na expectativa de trazer realidade para sua película, o cineasta optou por limitar a participação de atores profissionais a apenas três, diante da aceção de que, dada sua origem de classe média, os atores profissionais tendiam a compartilhar de uma cultura diferente da dos protagonistas. A opção por recorrer à atuação de pessoas comuns o levou a percorrer a periferia de Buenos Aires, visitar fábricas, sindicatos e bairros operários durante um ano à procura tanto de inspiração para a composição dos personagens como de pessoas que pudessem atuar no filme ao lado dos atores profissionais¹⁹.

O filme é inspirado naquele que é tido como o maior poema argentino, símbolo do nacionalismo e da resistência à dominação estrangeira, *Martín Fierro*, escrito por José Hernandez no século XIX. Para realizar o filme, Solanas se coloca o desafio de recuperar o poema, mas na perspectiva de narrar o tempo presente, as diversas formas de resistência desde a queda do justicialismo. Os filhos de Fierro são representados, no filme, por segmentos sociais que resistiram ao chamado “regime oligárquico”, ao passo que o protagonista do poema corresponderia, na película, a Juan Domingos Perón²⁰.

Ambientado numa área industrial de Buenos Aires, na fronteira entre o *pampa proletário* e a *cidade colonial*, nos termos do próprio Solanas, o filme deveria narrar 18 anos da história política argentina (1955-1973) de modo indireto, através dos personagens do poema de Hernandez, respeitando as etapas cronológicas da resistência popular. Assim, segundo Solanas, “através do filho mais velho desejava homenagear a vanguarda da primeira hora, que tinha aprendido a viver na clandestinidade e havia conhecido a tortura; em Picardia [o filho intermediário] via o homem dos pampas que havia se formado nos anos do peronismo, aprendendo a ler e a escrever no sindicato [...] O filho menor, enfim, sintetiza os dois primeiros: é o símbolo da juventude e do futuro”²¹. Os filhos de Fierro seriam, assim, os descendentes dos gaúchos que haviam emigrado para as

¹⁹ Cf. <http://www.pinosolanas.com/los_hijos_info.htm>. Acesso em: ago. 2015.

²⁰ LABAKI, A.; CEREGHINO, M. J. *Solanas por Solanas: um cineasta na América Latina*. São Paulo: Iluminuras, 1993. p. 48.

²¹ *Ibidem*.

idades e os de outros trabalhadores que haviam chegado da Europa e que formariam, um século depois, a classe trabalhadora urbana argentina²².

Se no poema de Hernandez o protagonista corresponde a um gaúcho solitário, no filme de Solanas os filhos de Fierro correspondem a um personagem coletivo, a classe trabalhadora, que já conquistara certos direitos associados à ideia de cidadania e que se organiza para preservá-los, resistindo às tentativas de suprimi-los. Martin Fierro, por sua vez, seria “a síntese da representação de sua consciência histórica”²³. Como se observa em Labaki e Cereghino, os demais personagens são tratados em níveis alternados entre o individual e o coletivo; nenhum deles encarna uma pessoa real, mas sua presença remete à diversidade de tendências políticas existentes no interior da classe trabalhadora.

Embora não seja um documentário, a memória é central para a construção do argumento, a confecção do roteiro e a realização do filme. Como o próprio diretor esclarece, o filme busca reconstruir, através da história oralmente transmitida, a epopeia do povo argentino desde a perda de sua soberania, em consequência de um golpe militar, até a sua suposta recuperação, em uma assumida referência ao período compreendido entre o golpe de 1955 e as eleições de 1973.

Quando concebeu o filme, a expectativa era de que as eleições de 1973 poriam fim aos 18 anos de proscricção política da classe trabalhadora, de intervenções nos sindicatos, de anulação das conquistas sociais. Contudo, a história não seguiria o roteiro imaginado pelo cineasta, e a produção enfrentaria inúmeros percalços, entre os quais a falta de financiamento era um mal menor. Segundo Solanas, em 1974, quando finalmente havia iniciado a última fase das tomadas, soube pelo rádio que o ator Julio Troxler, antigo militante peronista, que, em 1956, havia escapado de uma tentativa de fuzilamento e que no filme interpretava o filho mais velho de Fierro, havia sido assassinado²⁴. Naquele período, embora a fase mais sangrenta da história política argentina ainda não tivesse se iniciado, já havia sido desencadeada a onda de sequestros que atingiu sindicalistas, políticos e expoentes da esquerda de um modo geral, processo que culminaria na “Ditadura de 76”.

Desta forma, como lamenta o próprio cineasta, ele havia concebido um filme para coroar 18 anos de resistência, mas antes de tê-lo terminado, foi vítima da perseguição política. Após o assassinato de Troxler, sua equipe começa a se dispersar e ele mesmo, que figurava nas listas do regime instalado pelo golpe de 1976 como “delinquente ideológico”, vê-

²² Cf. <http://www.pinosolanas.com/los_hijos_info.htm>. Acesso em: ago. 2015.

²³ LABAKI; CEREGHINO, op. cit.

²⁴ Cf. <http://www.pinosolanas.com/los_hijos_info.htm>. Acesso em: ago. 2015.

se forçado a sair do país. Nos meses seguintes à conclusão da obra, outros operários-atores que haviam protagonizado o filme foram mortos, sem que se saiba se por seu engajamento anterior na política sindical ou se em virtude de sua participação no cinema político de Solanas. Fato é que o golpe de 1976 dissipou de vez as esperanças de que a história do país seguiria um novo roteiro, lançando-o novamente a uma ditadura que se prolongaria até 1983.

Num plano mais amplo, torna-se possível traçar um paralelo entre a narrativa fílmica e a trajetória da sociedade argentina. Assim como o filme começa e termina com a separação entre Fierro e seus filhos, na Argentina uma verdadeira diáspora força a separação de famílias, de amigos e de trupes, como a de Solanas, na qual destacavam-se operários tornados atores por obra da perseverança do cineasta em trazer realidade para sua história. Nos termos de Solanas,

la parábola del film trasciende la cronología histórica y adquiere mayor actualidad porque *los hijos de fierro* representa a los que luchan, hoy más que nunca por la plena vigencia de la Constitución y el fin de la violencia del privilegio. Es decir, los que luchan por la democratización de la sociedad argentina desde el barrio hasta el parlamento, desde la fábrica hasta el sindicato, desde el trabajo hasta la universidad, desde la calle hasta los medios de comunicación de masas.²⁵

Como indiquei acima, a história não teve o desfecho esperado e a ditadura, que se aprofundava a cada dia, não deixou alternativas a Solanas, que acabou lançando a película em solo estrangeiro. De forma inesperada, o filme encerraria sua tragédia ao ser apresentado em Cannes, em 1978, quando, embora elogiado pela crítica, causou, todavia, certa perplexidade entre os europeus, incapazes de compreender as razões que informaram as escolhas do cineasta no sentido de fazer um

filme sobre a resistência operária contra os regimes oligárquicos que haviam sucedido a queda de Perón. O fato de os trabalhadores se declararem peronistas e não marxistas criou sérias dificuldades para vários espectadores europeus [...] não compreendiam porque [...] o sindicalista Picardia acendia uma vela sob o retrato de 'Evita' [...]26.

De sua parte, *Cabra marcado para morrer* é um filme brasileiro, dirigido por Eduardo Coutinho e lançado em 1984. O documentário apresenta depoimentos de trabalhadores rurais que participaram das Ligas Camponesas nordestinas no início dos anos 1960, quando conheceram o líder camponês João Pedro Teixeira, assassinado em 1962. Nesses depoimentos, além das experiências do início dos anos 1960, são

²⁵ Ibidem.

²⁶ LABAKI; CEREGHINO, op. cit., p. 49

reveladas as histórias de vida desses trabalhadores durante a ditadura militar

A escolha desse filme se deve, primeiramente, ao fato de Eduardo Coutinho, considerado por muitos o maior documentarista da história do cinema brasileiro, dispor de uma trajetória profissional especialmente reveladora das vicissitudes da carreira de um cineasta no Brasil. Passou pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional de Estudantes (UNE), aproximou-se de expoentes do Cinema Novo, integrou-se à equipe da Rede Globo, escreveu roteiros para séries da TV Manchete, para a TVE, até que uma parceria com o também documentarista João Moreira Salles permitiu que ele sobrevivesse apenas com recursos advindos de sua profissão de cineasta. A relevância de Eduardo Coutinho e sua premiada obra lhe rendeu homenagens, inclusive na cerimônia do Oscar de 2014, realizada poucos dias após a sua morte.

Cabra marcado para morrer comparece em dois momentos dessa trajetória. A produção teve início em 1964, num contexto marcado pela forte presença do Cinema Novo no cenário cultural brasileiro e pelos movimentos “filiados” ao Novo Cinema Latino-Americano, ambos preocupados mais com a coerência de sua intervenção política do que com a substância estética das obras. No entanto, as filmagens foram interrompidas em decorrência do golpe, e o cineasta só retomaria o projeto em 1981, já em meio ao processo de distensão do regime militar e de abrandamento da censura. Essa particularidade referente à história do filme constitui a segunda razão que informou a escolha desse documentário.

A terceira razão deriva das duas primeiras. A experiência política e profissional que separa os dois momentos da vida de Coutinho, bem como de suas personagens, possibilita refletir sobre o papel da memória na reconstituição da história de uma forma singular, justificando, sem mais, a opção por incluir *Cabra marcado* na abordagem.

Ao iniciar as filmagens em 1964, Coutinho se inscrevia numa corrente que compartilhava da perspectiva de que a produção da arte cinematográfica deveria se processar por meio da interação horizontal com o objeto da narrativa fílmica, bem como da intervenção ativa na realidade, visando sua transformação, percepção compartilhada por Fernando Solanas quando da produção de *Los hijos de Fierro*. Embora os dois filmes pertençam a gêneros distintos, já que *Los hijos* é uma ficção e *Cabra* um documentário (uma ficção tornada documentário, por assim dizer), ambos contam em seu elenco com atores não profissionais, pessoas comuns, trabalhadores – urbanos, no caso de *Los hijos*, e rurais, na película de Coutinho.

Cabra marcado para morrer nasce como uma produção do CPC da UNE. Quando Coutinho deu início ao projeto, tinha por objetivo contar, através da história de João Pedro Teixeira, uma epopeia das lutas dos camponeses no Brasil²⁷. Teixeira, um dos mais importantes líderes das Ligas Camponesas na Paraíba, assassinado em 1962, teve um “morte anunciada”, como a de tantos outros cabras que lutaram em defesa da reforma agrária e da melhoria das condições de vida dos camponeses brasileiros, como lembraria Elizabeth Teixeira, viúva de João Pedro, em 1981, ao reencontrar Eduardo Coutinho²⁸.

Olhando em retrospecto, é de se imaginar que em 1964 o filme já prometia. Chamava à reflexão uma temática da maior relevância naquele período e seria dirigido por um jovem cineasta que, da altura de seus trinta anos, trazia na bagagem uma experiência e formação diversificadas. No entanto, naquele contexto, o filme apareceria ao lado de produções do mesmo quilate, que partiam da mesma perspectiva, e certamente não disporia das características que o tornaram tão particular. Ao cabo, quando foi lançado, vinte anos após o início das filmagens no Engenho da Galileia, em Pernambuco, o filme havia adquirido características que o tornaram muito singular. Não foi a primeira vez que um filme foi interrompido e retomado anos depois; isso não chega a ser incomum. Mas, no caso de *Cabra*, o filme que o diretor entrega é totalmente distinto do projetado originalmente. Trata-se de um documentário no qual os personagens originais se despem dos figurinos, reassumem a vida real e são confrontados com sua própria imagem tomada 17 anos antes. Nesse intervalo, as mudanças políticas, econômicas e culturais experimentadas pelo país produzem impacto sobre a vida daquelas pessoas e também sobre a visão de mundo do próprio cineasta, como lembra Antônio Torres Montenegro²⁹.

Ao retomar as filmagens, Coutinho indica que já não partiria de qualquer roteiro prévio, como deveria ter sido em 1964. A ideia era, a partir do reencontro com os camponeses que haviam participado das primeiras filmagens, ouvi-los falar do passado, convidá-los a revisitar suas memórias, sobretudo acerca do período compreendido entre a interrupção das filmagens e o reencontro, mas também sobre João Pedro Teixeira e as Ligas Camponesas³⁰. Tratava-se de capturar diferentes pontos de vista,

²⁷ COUTINHO, E. *Cabra marcado para morrer: trechos escolhidos do roteiro de Eduardo Coutinho*. Lua Nova, São Paulo, v. 1, n. 2, set. 1984.

²⁸ *Ibidem*, p. 70-74.

²⁹ MONTENEGRO, A. T. *Cabra marcado para morrer: entre a memória e a história*. In: SOARES, M. C.; FERREIRA, J. *A História vai ao Cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2008. p. 179-192.

³⁰ *Ibidem*.

buscando detectar, em um primeiro nível, tal como sugere Gervaiseau, “a dimensão comum da experiência da comunidade formada pelos antigos atores do filme e, em um segundo nível, o aspecto diferencial de suas trajetórias”³¹. Tratava-se de promover, através dos sucessivos encontros, “um conjunto de reações entre o universo antigo da filmagem e a atualidade de suas vidas”. Um trabalho de memorialística, pois, que Coutinho empreende de uma forma distinta, talvez, daquela que seria conduzida por um historiador, mas cujo resultado é surpreendente. Não obstante todas as dificuldades que o trabalho de reconstrução da história através da memória suscita, muito bem pontuados por Montenegro e por Gervaiseau nos artigos acima mencionados, o que Coutinho apresenta é um fascinante resgate das experiências sombrias vividas por esses indivíduos durante a ditadura militar. Nas palavras de Montenegro, através dos novos depoimentos, Coutinho

constrói uma história popular de como o golpe de 1964 interferiu na vida de todo aquele grupo. As inúmeras injustiças cometidas, as perseguições, as torturas de que muitos foram alvo e que caminhavam para o completo esquecimento, transformam-se em documento, em memória, em história³².

Ainda nos termos de Montenegro, a iniciativa de Coutinho de se colocar no mesmo plano do entrevistado, em posição simétrica em relação a ele, ao mesmo tempo em que o torna parte do cenário no qual a memória é despertada, favorecendo sua expressão por diversos ângulos, faz com que ele interfira no resgate da memória, muitas vezes cortando um fio antes que se pudesse alcançar seu limite, prejudicando, assim, por suposto, “a revelação de diversos aspectos que poderiam advir da memória associativa”. No entanto, ao intervir, discordar, se posicionar, postura permitida ao documentarista, mas não ao historiador, ele se coloca também como sujeito daquela história cuja memória está a reconstruir, produzindo o efeito desejado desde 1964, quando trocou o ator profissional por pessoas que de alguma forma tinham sido parte da história a ser narrada, de trazer realidade para a sua película, tal como desejara Solanas.

Por outro lado, é pertinente notar, com Gervaiseau, que se ao cabo o filme promove a instituição de uma memória coletiva, o faz sem homogeneizar as diversas experiências individuais. Isto é, as memórias que traz à luz são plurais, refletindo experiências individuais, *trajetórias existenciais*, por meio das quais se “reconstitui sem a homogeneizar a

³¹ GERVAISEAU, H. A. Entrelaçamentos: *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho. In: CAPELATO, Maria Helena et al. *História e Cinema*. 2. ed. São Paulo: Alameda, 2011. p. 221-238.

³² MONTENEGRO, op. cit., p. 190.

experiência de todo um grupo social que o reconheceu [a João Pedro Teixeira] e o legitimou como líder”³³.

Cumpre, por fim, mencionar a relevância do filme no sentido de lançar luz a uma parte da história dos últimos anos do regime militar brasileiro, em que uma *esquerda equilibrista* ao mesmo tempo em que avançava no combate à ditadura, temia retaliações individuais. O comportamento da viúva de Teixeira é elucidativo. Resgatada da clandestinidade por Coutinho, Elizabeth Teixeira só aos poucos restituiu sua personalidade combativa. No primeiro encontro com o cineasta, a viúva do líder camponês manteve-se reticente, inibida, temerosa, o que provavelmente se acentuou dada a presença do filho Abraão, que esteve ao seu lado durante todo esse primeiro encontro para lembrá-la de que era preciso reconhecer a abertura política do presidente Figueiredo. Diante de cada advertência de Abraão, Elizabeth reagia prontamente: “– É, graças a ele eu estou aqui hoje... ele merece toda a dignidade nossa, de ter dado este amplo direito... E a quem nós vamos agradecer, né?”³⁴

Entre esse primeiro encontro e o fim dos trabalhos, Elizabeth, que por 16 anos havia levado uma vida clandestina, longe dos filhos, pôde finalmente se reerguer e, na despedida, já despida da fragilidade e do temor que aparentava no reencontro, se posta novamente no *front* e profere:

A luta é que não para ... o povo tem que lutar. Quem é que não luta por melhores dias de vida? Tem que lutar ... eu tenho que lutar e tenho peito de dizer: é preciso mudar o regime, é preciso que o povo lute. Enquanto tiver esse regimetzinho, essa democraciazinha aí... democracia sem liberdade ... com salário de miséria, de fome, democracia sem o filho do operário e do camponês ter direito de estudar, ah... não pode, ninguém pode³⁵.

Por seu turno, *A las cinco em punto* é um documentário uruguaio, dirigido por José Pedro Charlo e lançado em 2004, que retrata a greve geral convocada pela Convenção Nacional dos Trabalhadores (CNT) para resistir ao golpe militar ocorrido no Uruguai em 1973.

A escolha desse filme deriva de sua importância no sentido de resgatar a história de resistência dos trabalhadores uruguaios diante do golpe, história que, embora parcialmente conhecida, só pode ser reconstituída em seu cotidiano graças às fontes documentais reunidas pela produção, pelos depoimentos de sujeitos da história narrada, bem como pelas imagens do já mencionado fotógrafo Aurélio Salcedo. Nesse ponto, cumpre salientar que a opção por incluir a película na abordagem

³³ GERVAISEAU, op. cit., p. 235.

³⁴ COUTINHO, op. cit.

³⁵ COUTINHO, op. cit., p. 70-74.

se deve, sobretudo, a dois fatores relacionados à ação de profissionais do audiovisual, uma interna ao filme, referente à ação do radialista Ruben Castillo, do qual falei adiante, e outra externa, referente ao processo que tornou possível o resgate das imagens utilizadas no filme, capturadas e preservadas nas mais adversas condições pelo fotógrafo Aurelio González Salcedo.

Segundo o texto de apresentação do documentário³⁶, o filme recupera uma quase desconhecida história de desobediência civil protagonizada pelos trabalhadores uruguaios, numa narrativa que se desenvolve sobre dois eixos: o testemunho dos protagonistas e daqueles que registraram os fatos. Esses dois eixos se complementam com o desenvolvimento de uma rigorosa investigação histórica que sustenta e enriquece os testemunhos.

Em 27 de junho de 1973, o presidente uruaio Juan Maria Bordaberry, apoiado pelos militares, fechou o Congresso e instalou um Conselho de Estado, num processo que foi imediatamente reconhecido e noticiado pela imprensa internacional como golpe de Estado. Um fato, pois, amplamente conhecido. Ao mesmo tempo, um processo bem menos difundido se desencadeava. Trata-se da ação da Convenção Nacional dos Trabalhadores, que convocara uma greve geral e promovera a ocupação de locais de trabalho e ensino, tal como retratado no filme. A adesão foi ampla, o movimento se estendeu por 15 dias, marcado pela forte capacidade de resistência dos que se opunham à ruptura institucional, os quais sucumbiram ao final desse período em face da mais do que desproporcional força mobilizada pelo governo militar. Embora a percepção de uma derrocada iminente estivesse presente no filme, ainda que como um espectro, o que se busca narrar é a história da resistência, a qual provavelmente pôde se estender por tantos dias em virtude de sua preparação prévia, uma vez que havia muito tempo que a sombra do fechamento definitivo do sistema político pairava sobre o Uruguai³⁷.

Como mostra Charlo, o primeiro dia da greve, uma quarta-feira, foi marcado pela iniciativa da Federação dos Estudantes Universitários de ocupar as escolas de ensino médio e fundamental, paralisando as atividades; pela tentativa frustrada do ministro do Interior de negociar com a CNT a suspensão do movimento; e pela ocupação da Federação Operária do Transporte³⁸. No dia seguinte, o ministro se reúne novamente

³⁶ Cf. <<http://www.montevideo.com.uy/alascincoenpunto/sinopsis.htm>>. Acesso em: ago. 2015. Todos os comentários e observações que faço a respeito do filme são extraídos dessa fonte e da própria película.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Disponível em: <<http://www.montevideo.com.uy/alascincoenpunto/cronologia.htm>>. Acesso em: ago. 2015.

com a CNT, dessa vez para exigir o encerramento da greve. Nesse dia, o Conselho Diretor da Universidad de la Republica se pronuncia contra o golpe, e a adesão a essa perspectiva se amplia, processo que se estende pelos dias seguintes, até que no sábado, dia 30, inicia-se a desocupação de fábricas e escolas. O patronato lança uma intimação coletiva aos grevistas, determinando o retorno imediato ao trabalho, sob pena de demissão sem indenização. A CNT é proscrita, sua sede é ocupada e suas lideranças, presas. Em meio a esse processo, vários jornais são proibidos de circular. A resistência segue, a despeito das ameaças de demissão e de radicalização das forças da repressão.

Uma semana após o início do movimento, o governo emite decreto autorizando as empresas a demitir sem indenização todos os grevistas. O estádio municipal de Montevideo é transformado em centro de detenção, para onde são levados inúmeros trabalhadores e estudantes que se manifestaram contrários ao golpe. A repressão aumentava paulatinamente, enquanto os manifestantes, ainda que cada vez mais fragilizados, resistiam. No dia 9 de julho, numa última demonstração de força: a CNT convoca uma grande manifestação. Como a repressão era intensa, não havia meios de fazer uma convocação impressa.

No entanto, a manifestação assumiu enormes proporções, o que se deve, segundo Marco Villalobos³⁹, à atitude do radialista Ruben Castillo, que inseriu várias vezes na programação do dia o poema de García Lorca *Llanto por la muerte de Ignacio Sanchez Mejia*:

A las cinco de la tarde.
Eran las cinco en punto de la tarde.
Un niño trajo la blanca sábana
a las cinco de la tarde.
Una espuerta de cal ya prevenida
a las cinco de la tarde.
Lo demás era muerte y solo muerte
a las cinco de la tarde.

A manifestação foi duramente reprimida, o movimento perdeu força, até que no dia 11 de julho a greve foi finalmente suspensa diante da crescente repressão, que deixou um saldo de milhares de trabalhadores demitidos, perseguidos, presos e, posteriormente, mortos⁴⁰.

³⁹ VILLALOBOS, Marco Antônio Vargas. *Ditadura e resistência democrática*. República Oriental do Uruguai: 1968-1985. 304 p. 2003. Tese (Doutorado em História)–Programa de Pós-Graduação em História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

⁴⁰ TRISTÁN, E. R. *Memórias de la violencia en Uruguay y Argentina: golpes, dictaduras, exilios (1973-2006)* Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2007.

Para narrar essa história, foram recuperados materiais fílmicos e fotográficos que haviam permanecido dispersos durante anos em diferentes países. Se a dimensão que assumiu a manifestação de 9 de julho pode ser atribuída ao radialista, a realização do filme pode ser creditada, em boa medida, à ação do fotógrafo Aurélio Salcedo, tanto no sentido de registrar os acontecimentos subsequentes ao golpe, mesmo com todos os riscos implicados, quanto na preocupação em preservar os negativos ainda que em condições extremamente adversas, como sugeri acima.

Na ocasião do golpe, Salcedo trabalhava no diário *El Popular*, do Partido Comunista Uruguaio. Enquanto durou o movimento, ele se ocupou de documentar tudo o que pôde, capturando inúmeras imagens da greve, das ocupações, da manifestação. Ciente dos riscos a que estava sujeito, o fez com a discrição possível, razão pela qual nem sempre o enquadramento, a luz, a posição da câmera que capta as imagens são ideais⁴¹. No dia da manifestação, logo após a dispersão da população pelos militares, agentes da repressão invadiram o prédio do *El Popular*, promoveram uma grande destruição e prenderam cerca de 135 jornalistas⁴². Salcedo conseguiu escapar, escondendo-se no 12º andar do prédio. Quanto aos negativos, conseguiu salvá-los mudando os esconderijos a cada nova ameaça e levando-os posteriormente para fora do país, onde os manteve por anos, até que pudessem ser levados de volta ao Uruguai⁴³. As imagens capturadas pela câmera de Salcedo são os mais importantes registros que se tem da greve geral dos trabalhadores uruguaiois que resistiram ao golpe de 1973 e que o novo regime procurou lançar ao esquecimento.

Com efeito, diante dos grandes obstáculos à realização do filme, da dificuldade em recuperar a memória daqueles dias, já que muitos protagonistas da greve desapareceram sob a ditadura, foram mortos em decorrência da tortura ou após anos de cárcere ou exílio, essas imagens e os negativos que Salcedo lutou para defender aparecem como determinantes da produção do filme e do resgate da memória.

Por sua vez, *Cuchillo de palo* é um documentário espanhol, dirigido pela paraguaia Renate Costa e lançado em 2010. O filme retrata as dificuldades experimentadas pelo protagonista para assumir sua vocação de bailarino e as perseguições aos homossexuais pela ditadura de Alfredo Stroessner (1954-1989).

⁴¹ Ver sobre isso as pertinentes reflexões Gervaiseau, em: GERVAISEAU, H. A. Imagens do passado: noções e usos contemporâneos. In: MORETTIN, E. et al. *História e documentário*. Rio de Janeiro: FGV, 2012. pp. 211-236.

⁴² TRISTÁN, op. cit.

⁴³ O próprio fotógrafo relata detalhadamente a história da preservação dos negativos em: <<http://www.montevideo.com.uy/alascincoenpunto/texto1.htm>>. Acesso em: ago. 2015.

Esse filme foi selecionado pelo fato de que a revelação de uma história coletiva pouco conhecida decorreu da necessidade individual de uma jovem cineasta de conhecer a biografia de um tio. Embora a história revelada não se relacione diretamente com o mundo do trabalho, o tangencia, o que justifica sua presença no âmbito desta abordagem.

A realização do filme foi a forma que a diretora encontrou para compreender as razões da morte de seu tio Rodolfo Héctor Torres Costa, um sujeito enigmático, do ponto de vista da jovem cineasta, que fora encontrado morto em casa quando tinha cerca de quarenta anos de idade, em 2000. A curiosidade em torno da morte do tio foi despertada em virtude do fato de que, segundo Renate Costa, sempre que ela interpelava algum familiar acerca dos motivos da morte do parente, recebia como resposta que o tio havia “morrido de tristeza”, o que soava estranho, tendo em vista que na sua memória ele aparecia como uma pessoa “alegre”.

A morte suscitou o desejo de realização do filme e possibilitou a Costa conhecer o tio Rodolfo. Durante a realização do documentário, a diretora entrevistou parentes, vizinhos, amigos e uma ex-professora de balé de Rodolfo Costa. Puxando os vários fios dessas memórias, entrelaçadas a imagens de arquivo, a diretora descobriu que a alegria aparente escondia uma biografia marcada pelo silenciamento, pela intolerância, perseguição, sofrimento, mas também pela amizade, solidariedade e, sobretudo, pela duplicidade.

O tio levava uma vida dupla e tinha um duplo trabalho. Nascido em uma família de serralheiros, desempenhava o papel esperado, no sentido de manter a tradição, ainda que se ocupasse pouco com essa atividade. De todo modo, sempre viveu próximo à família, embora se ausentasse por longos períodos. Ali, naquele núcleo, era Rodolfo Costa, um familiar querido, mas as relações eram marcadas pelo estranhamento, e eram claros, embora tácitos, os limites impostos sobretudo no que diz respeito à convivência com os mais jovens.

Quando se ausentava desse núcleo, Rodolfo Costa era o promissor bailarino Héctor Torres, revelação que advém da memória do pessoal da escola de balé que ele frequentava. Quando incorporava Héctor, o tio de Renate assumia sua homossexualidade, era rodeado de amigos, os quais trazem na memória a imagem de uma pessoa inteligente, criativa, solidária, alegre, mas infeliz.

No núcleo familiar, o ferreiro Rodolfo sentia-se protegido e acolhido, desde que não permitisse que sua homossexualidade se expressasse. A família mal conhecia seu talento de dançarino. Fora desse núcleo, o bailarino Héctor foi perseguido e por diversas vezes detido, como eram frequentemente detidos os homossexuais masculinos sob a ditadura de Stroessner.

O governo de Stroessner possuía inúmeras listas de “gays”, que eram entregues aos soldados que faziam a guarda de Asunción, deixando-os de certa forma livres para “moralizar” a cidade. Eventualmente, eles prendiam e torturavam suas vítimas, entre as quais o bailarino Héctor. Renate Costa foi aos arquivos públicos e descobriu que seu tio fora detido mais de uma vez, sem que a família tomasse conhecimento. Esses arquivos também revelaram para a diretora nomes de possíveis depoentes para a composição do documentário. Uma das entrevistadas narra uma passagem, que lhe havia sido relatada por Héctor, na qual ele fora vítima de atos de extrema crueldade física, fomentadas pela homossexualidade e profissão. Mas o que Renate Costa descobre de mais surpreendente através dos arquivos e dos depoimentos coletados para o filme é que seu tio constava da *famosa* lista dos 108.

A lista consistia em uma relação de 108 homossexuais, entre os quais o bailarino Héctor, que haviam permanecido por quase um mês na prisão, acusados de assassinar um adolescente em Assunção. Como não havia qualquer prova ou mesmo indício da participação desses 108 indivíduos, eles foram sendo libertados aos poucos, após sessões de interrogatório e tortura. Em depoimentos de pessoas que haviam constado da lista dos 108, aparece a surpreendente revelação de que o jovem havia sido assassinado por um grupo do qual fazia parte o filho de Stroessner, uma história desconhecida da diretora e que jamais veio à tona oficialmente.

Portanto, o interesse de Renate Costa pela biografia do tio, suscitado pelas interrogações em torno de sua morte, levou a diretora a realizar um filme extremamente revelador. Nesse caso, a morte é o evento que promove o reencontro entre as duas vidas de Rodolfo Héctor Torres Costa, o ferreiro-bailarino que, como tantos outros, morreu sem jamais ter conseguido apagar de sua memória as atrocidades e arbitrariedades frequentemente cometidas sob a ditadura paraguaia de Alfredo Stroessner. Por outras palavras, o filme, motivado pelo desejo da diretora de conhecer a história do tio, revela, através da análise de documentos e memórias, uma face praticamente desconhecida da história da ditadura militar no Paraguai.

Por fim, *Nae pasarán* é o título original de um curta-metragem escocês, lançado em 2013, dirigido por Felipe Bustos Sierra, diretor belga, filho de um jornalista chileno que se exilou na Bélgica durante a ditadura de Pinochet, e que atualmente reside na Escócia. O filme narra a história de trabalhadores escoceses que se recusaram a consertar os motores dos aviões que haviam bombardeado La Moneda no Golpe de 1973.

A escolha desse filme se deve ao fato de que seus desdobramentos foram responsáveis por tornar conhecida no Chile, quarenta anos após

o Golpe de 1973, uma história que se notabilizou pela postura solidária adotada por trabalhadores escoceses em relação aos seus companheiros de classe chilenos durante a ditadura de Pinochet.

O título do filme é uma clara referência à palavra de ordem *¡No pasarán!*, utilizada em várias frentes de batalha desde a Primeira Guerra Mundial, mas que remete sobretudo à resistência das forças antifranquistas durante a Guerra Civil Espanhola.

Para realizar a película, Sierra reúne os três trabalhadores que desencadearam o boicote para, quase quarenta anos depois, recordar as circunstâncias em que protagonizaram esse ato de rebeldia. Interessava ao diretor, ainda, descobrir para onde haviam sido levados os motores, que desapareceram misteriosamente em 1978, depois de ficarem quatro anos oxidando no pátio da Rolls-Royce.

Em pouco mais de 13 minutos, o documentário resgata a história de Bob Fulton, Robert Somerville e John Kennan, funcionários de uma fábrica da Rolls-Royce na Escócia, que iniciaram o boicote em 1974, se recusando a fazer a manutenção dos motores dos caças-bombardeiros de origem britânica Hawker Hunter, adquiridos pelo governo chileno em 1967. A recusa decorreu da descoberta de que os aviões haviam participado do bombardeio ao Palácio de La Moneda no ano anterior, pondo fim ao governo e à vida de Salvador Allende, bem como ao projeto de justiça social que ele representava. O boicote iniciado por esses três trabalhadores teria desencadeado uma onda de manifestações de solidariedade pelo Reino Unido – história ainda pouco conhecida na América Latina que o jovem cineasta pretende revelar em sua nova produção: uma versão estendida, talvez um longa-metragem, a respeito da solidariedade internacional aos chilenos que foram vítimas do golpe e do governo ditatorial de Pinochet.

Bob Fulton foi o primeiro a abandonar seu posto de trabalho. Ele tinha conhecimento de que os Hawker Hunter haviam sido utilizados no bombardeio ao La Moneda. Diante disso, alegou motivos morais e religiosos para se recusar a consertar os motores. Em depoimento à BBC, no contexto do lançamento do filme, Fulton afirmou:

quando vi os motores pensei em duas coisas. Uma que no Chile haviam acontecido coisas terríveis. E a outra, que trabalhadores como eu, seres humanos como eu, estavam sendo exterminados⁴⁴.

Informado por Fulton acerca do ocorrido, o sindicato iniciou uma longa negociação com a direção da Rolls-Royce. Num dos depoimentos para o filme, ele recorda-se que, tempos depois de iniciado o boicote,

⁴⁴ Cf. <http://www.bbc.com/mundo/noticias/2013/09/130912_chile_escocia_allende_rolls_royce_solidaridad_finde>. Acesso em: ago. 2015.

quando as imagens do La Moneda em chamas e os relatos dos exilados sobre as torturas e desaparecimentos promovidos por Pinochet já se difundiam pelo mundo, uma assembleia extremamente representativa teria deliberado, por voto, que eles jamais trabalhariam naqueles motores⁴⁵. A decisão teria sido levada à administração da empresa, que, por fim, depois de muita negociação, aceitou a posição dos trabalhadores, temendo que uma paralisação total da fábrica compromettesse o cumprimento de seu contrato de fornecedor da Força Aérea Britânica.

Exibido em junho de 2014 na 18ª edição do Festival Internacional de Documentários de Santiago (Fidocs), o filme trouxe à luz essa história inédita no Chile e, segundo Marco Fajardo, para alguns alçou os três funcionários da Rolls-Royce à condição de heróis⁴⁶. A revelação feita pelo filme motivou o embaixador chileno no Reino Unido a condecorar os três operários com a Medalha Bernardo O'Higgins em março de 2015. Na cerimônia, realizada no Banqueting Hall, em Glasgow, mesmo lugar onde Nelson Mandela, trinta anos antes, ainda na prisão, foi condecorado com a Medalha da Liberdade, estiveram presentes autoridades, ativistas e sindicalistas diversos, numa atitude de reconhecimento acerca da importância, ainda que simbólica, do gesto daqueles trabalhadores. Durante o evento, os protagonistas tiveram acesso a documentos e imagens com entrevistas de chilenos que haviam assistido ao filme no Fidocs. Muitas delas expressaram sua gratidão e surpresa diante da história revelada, constituindo um material de importância inestimável para a continuidade da reconstituição dessa história por demais peculiar.⁴⁷

Considerações finais

Tendo em vista o objetivo do artigo no sentido de analisar filmes contextualizados nas ditaduras do Cone Sul protagonizados por trabalhadores, a abordagem girou em torno de obras referentes aos regimes instalados em 1954 no Paraguai, 1955 e 1976 na Argentina, 1964 no Brasil, 1973 no Uruguai e Chile. Por meio dos comentários a respeito dessas obras, procurei fomentar a reflexão acerca do papel das imagens

⁴⁵ Cf. <http://www.esquerdadiario.com.br/Trabalhadores-do-mundo-uni-vos-os-operarios-escoceses-e-seu-boicote-a-ditadura-de-Pinochet?utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=Newsletter>. Acesso em: ago. 2015.

⁴⁶ Cf. <<http://www.elmostrador.cl/cultura/2015/04/24/condecoran-a-obreros-escoceses-que-se-negaron-a-reparar-los-aviones-que-bombardearon-la-moneda-tras-revelarse-su-historia-en-documental-nae-passaran/>>. Acesso em: ago. 2015.

⁴⁷ Ibidem.

e da memória na produção e na difusão do conhecimento acerca de um período repleto de histórias ainda pouco conhecidas.

Através das observações em torno dos cinco filmes protagonizados por trabalhadores cujos enredos remetem às ditaduras do Cone Sul, procurei enfatizar o papel de diretores, cinegrafistas e fotógrafos na recuperação das memórias e histórias de sujeitos, individuais ou coletivos, os quais, por força da repressão, situaram-se à beira do esquecimento. Tais filmes constituem uma fonte de elevada qualidade para a pesquisa em história, não apenas pelas histórias que intencionalmente revelam e pela trajetória dos próprios filmes, mas porque trazem imagens e depoimentos que podem ainda servir de matéria-prima para inúmeras pesquisas futuras na área de História. Por outro lado, dada a peculiaridade de cada história narrada e de cada produção, os filmes são capazes de suscitar o interesse de públicos diversos, favorecendo, inclusive, o uso em sala de aula, a fim de despertar o interesse do estudante pela história, suscitar a reflexão crítica acerca do período retratado, podendo contribuir para o aprimoramento da intervenção cidadã num contexto político em que muitos estudantes são recém-integrados à política e eleitores de primeira viagem, mas que já há algum tempo vêm sendo confrontados com a necessidade de se posicionar politicamente face à atual conjuntura brasileira.

Cada um dos filmes comentados revela uma história muito particular relacionada ao mundo do trabalho durante as ditaduras do Cone Sul. Cada uma dessas histórias é narrada de uma forma peculiar e as narrativas baseiam-se em fontes diversificadas. Além disso, cada produção tem sua própria história idiossincrática, quase sempre protagonizada por um profissional do audiovisual, em alguns casos o próprio cineasta.

A expectativa de retorno a um contexto de justiça social, que na percepção de Solanas estava prestes a retornar após um interregno de 18 anos de *regime oligárquico*, leva o diretor a lançar mão do recurso alegórico para descrever os segmentos da sociedade argentina que resistiram ao caráter excludente do regime e tornaram-se alvo da ditadura militar. No caso de *Los hijos de Fierro*, a história da produção é no mínimo tão dramática quanto aquela que narra. Durante as filmagens, um dos atores foi assassinado. Outros morreram pouco depois, não se sabe se por sua participação no filme ou por sua militância no movimento operário anterior, mas todos vítimas da repressão que se abateu sobre a sociedade argentina a partir de meados dos anos 1950 e que se reiterou de forma ainda mais acentuada com o regime de 1976.

Os demais filmes, todos documentários, recorrem à memória e às imagens de arquivo para compor a narrativa, mas em geral utilizam-se também de outras fontes para reconstruir os diferentes contextos e as distintas temáticas que abordam.

O filme de Eduardo Coutinho fundamenta-se basicamente na memória dos personagens/sujeitos de uma história contada em dois tempos e da qual o próprio diretor participa, ainda que longe de protagonizá-la. Ao iniciar as filmagens, em 1964, a despeito da crescente polarização da sociedade brasileira no período, não poderia imaginar o desfecho que viria a ter o filme e seus personagens, todos vitimados pela ditadura que estava por se instalar. Quando os trabalhadores são confrontados com suas imagens tomadas 17 anos antes, aflora a dor do silenciamento imposto pelo regime, do afastamento entre as pessoas e o sentimento de que, não obstante a abertura política, os anos de chumbo lhes subtraíram a chance de uma trajetória mais justa, ainda que alguns se recusassem a apagar a chama da indignação e da revolta, que é o motor das ações coletivas que irão pautar a agenda da redemocratização dos anos 1980. A história dessa produção, realizada em dois tempos, a torna singular, mas o modo como o diretor interpela os protagonistas, permitindo que ele próprio, portador de uma história de vida totalmente distinta, intervenha na narrativa traz um ganho de qualidade e uma complexidade que contribui para fazer de *Cabra marcado para morrer* um clássico do cinema brasileiro.

De sua parte, José Pedro Charlo narra uma história particular de resistência quase heroica de trabalhadores e estudantes ao aprofundamento do regime de exceção no Uruguai. Também nesse caso o cineasta recorre às memórias, mas esse recurso só se torna possível por que as imagens capturadas e preservadas pelo fotógrafo Aurelio González Salcedo permitem identificar alguns protagonistas da história a ser narrada por meio da memória. Em ampla medida, também o fotógrafo ganha protagonismo, assim como outro profissional da comunicação de massas, o radialista Ruben Castillo, que de forma extremamente criativa e original burlou a repressão para convocar a bem sucedida manifestação de 9 de julho, uma atitude cuja relevância se reflete desde o título de *A las cinco em punto*.

Já o filme de Renate Costa tem na memória o seu ponto de partida. É sua própria memória que suscita a indagação a respeito da trajetória de um parente, o bailarino Rodolfo Héctor Torres Costa, e a faz perscrutar outras memórias, as quais a conduzem aos arquivos, onde descobre um processo que desnuda parte importante da história de uma determinada coletividade. Mas *Cuchillo de palo* – cujo título é uma referência ao ditado popular conhecido no Brasil como “casa de ferreiro, espeto de pau” – revela o drama individual de um bailarino impedido de assumir sua profissão diante de uma família de ferreiros, condição que se agrava pelo fato de ser um homossexual na excludente e cruel ditadura de Stroessner.

Por fim, *Nae pasarán*, de Felipe Bustos Sierra, também se sustenta na memória, mas ademais de trazer à luz uma história praticamente desconhecida, sobre o movimento de solidariedade dos trabalhadores escoceses aos chilenos vitimados pelo golpe que destituiu Allende, possui uma singularidade que está relacionada à sua repercussão. Nesse sentido, cumpre destacar a reação dos chilenos ao assistirem ao filme, sua gratidão expressa em imagens capturadas no Fidocs e, posteriormente, reproduzidas para os operários escoceses que protagonizaram o documentário, cuja reação também foi filmada, revelando um turbilhão de sentimentos que dão toda a dimensão daquele gesto de 1974, o qual, a despeito de não ter produzido qualquer impacto sobre a continuidade da ditadura de Pinochet, revela que as fronteiras que separam verticalmente os setores de uma determinada sociedade podem ser muito mais rígidas e intransponíveis que as fronteiras nacionais.

Para finalizar, cumpre mencionar que, a despeito dos inúmeros obstáculos que tiveram de superar para realizar seus objetivos, os profissionais que estiveram por trás das cinco produções aqui analisadas foram bem-sucedidos, na medida em que lograram concluir o projeto e entregar ao público uma obra, ainda que em alguns casos distinta daquela que fora inicialmente projetada. Contudo, cabe lembrar que nem todos os que se lançaram à “aventura” de capturar imagens proibidas pelas ditaduras tiveram a mesma sorte e, antes de publicarem suas obras, sucumbiram diante dos órgãos de repressão no exercício de seu ofício, a exemplo do diretor de documentários argentino Raymundo Gleyzer, assassinado na ditadura argentina; do cinegrafista argentino Leonardo Henrichen, assassinado durante uma gravação na primeira tentativa de golpe de Estado sofrido pelo governo socialista de Salvador Allende, em 1973; do cinegrafista chileno Jorge Muller, detido e morto na ditadura de Pinochet, em 1974, entre tantos outros.

Recebido em: 15 de março de 2016.
Aprovado em: 18 de outubro de 2016.