

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA

MIRELA BANSI MACHADO

O CINEMA COMO AÇÃO POLÍTICA: militância, identidade e memória no filme
***Operación Masacre*, de Jorge Cedrón (Argentina, 1972)**

UBERLÂNDIA
2020

MIRELA BANSI MACHADO

O CINEMA COMO AÇÃO POLÍTICA: militância, identidade e memória no filme
***Operación Masacre*, de Jorge Cedrón (Argentina, 1972)**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História Social, na Linha de História e Cultura do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (PPGHIS/UFU).

Orientadora: Profa. Dra. Ana Paula Spini

UBERLÂNDIA

2020

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

M149 2020	<p>Machado, Mirela Bansi, 1993- O cinema como ação política: [recurso eletrônico] : Militância, identidade e memória no filme Operación Masacre, de Jorge Cedrón (Argentina, 1972) / Mirela Bansi Machado. - 2020.</p> <p>Orientadora: Ana Paula Spini. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em História. Modo de acesso: Internet. Disponível em: http://doi.org/10.14393/ufu.di.2020.324 Inclui bibliografia. Inclui ilustrações.</p> <p>1. História. I. Spini, Ana Paula, 1966-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em História. III. Título.</p> <p>CDU: 930</p>
--------------	--

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em História
Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1H, Sala 1H50 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
Telefone: (34) 3239-4395 - www.ppghis.inhis.ufu.br - ppghis@inhis.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	História				
Defesa de:	DISSERTAÇÃO DE MESTRADO, Ata 7, PPGHI				
Data:	Quatro de março de dois mil e vinte	Hora de início:	10:30	Hora de encerramento:	13:30
Matrícula do Discente:	11812HIS011				
Nome do Discente:	Mirela Bansi Machado				
Título do Trabalho:	O cinema como ação política: Militância, identidade e memória no filme Operación Masacre, de Jorge Cedrón (Argentina, 1972)				
Área de concentração:	História Social				
Linha de pesquisa:	História e Cultura				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	A LÍNGUA EM QUESTÃO: Disputas pelo sentido da nacionalidade brasileira na chegada do cinema falado em inglês no Brasil (1929-1932).				

Reuniu-se na Sala 48, Bloco 1H - Campus Santa Mônica, da Universidade Federal de Uberlândia, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em História, assim composta: Professores Doutores: Mônica Brincalpe Campo (UFU), Patrícia Ferreira Moreno Christofolletti (UFJF - participou via Skype), Ana Paula Spini orientadora da candidata.

Iniciando os trabalhos a presidente da mesa, Dra. Ana Paula Spini, apresentou a Comissão Examinadora e o candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(as) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Ana Paula Spini, Presidente**, em 04/03/2020, às 11:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mônica Brincalpe Campo, Professor(a) do Magistério Superior**, em 04/03/2020, às 12:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Patricia Ferreira Moreno Christofolletti, Usuário Externo**, em 04/03/2020, às 12:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1875371** e o código CRC **78F2C9C5**.

MIRELA BANSI MACHADO

O CINEMA COMO AÇÃO POLÍTICA: militância, identidade e memória no filme
***Operación Masacre*, de Jorge Cedrón (Argentina, 1972)**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História Social, na Linha de História e Cultura do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (PPGHIS/UFU).

Aprovada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Ana Paula Spini – Orientadora
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Profa. Dra. Monica Brincalepe Campo – Examinadora
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Profa. Dra. Patricia Ferreira Moreno – Examinadora
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

AGRADECIMENTOS

Escrever agradecimentos sempre me emociona, porque tenho a sensação de que normalmente não demonstro ser muito grata às pessoas que fazem parte da minha vida ou da minha pesquisa (a essa altura, qual é a diferença?). Então, esses momentos devem ser aproveitados ao máximo.

Em primeiro lugar, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por ter contribuído financeiramente para este trabalho e minha permanência em Uberlândia, Minas Gerais.

Em seguida, devo agradecer à Profa. Dra. Ana Paula Spini, por todos esses anos de orientação, convivência e afeto. Foi minha orientadora desde a graduação e tive a oportunidade e grande prazer de trabalhar com ela por cinco anos. Muito obrigada por tudo o que me ensinou e por todas as palavras de conforto em momentos de agonia que inevitavelmente surgem durante a pesquisa e escrita.

Agradeço também às professoras da banca que avaliaram esta dissertação. Tive a imensa satisfação de ser aluna da Profa. Dra. Mônica Campo e ter contado com a influência de suas aulas no tema da minha pesquisa, além das arguições na minha banca de defesa de monografia. Ainda tivemos contato quando fui monitora do Laboratório de Ensino e Pesquisa em História do qual ela é coordenadora e pude, mais uma vez, ter a experiência de ser ensinada por ela. Muito obrigada por aceitar, mais uma vez, o convite para fazer parte da minha banca!

À Profa. Dra. Patricia Moreno, não só poder ter aceitado o convite para participar da banca, mas por ter feito um trabalho maravilhoso sobre o *Nuevo Cine Latinoamericano*, que possibilitou ser uma das minhas maiores referências nesta pesquisa. Muito obrigada! Espero ter conseguido aproveitar a maioria das críticas e dos conselhos que ambas propuseram na banca de qualificação – garanto que foram de extrema importância para finalizar o trabalho.

Não posso deixar de agradecer pelo apoio, companhia e amizade de Rafael Martineli, figura indispensável por oito anos na minha vida, desde a graduação. Seguir no mestrado ao seu lado foi essencial para fazer as coisas serem mais leves. Guardo com muito carinho as lembranças que vivemos juntos na Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Amo você e muito obrigada.

Agora é hora de agradecer às pessoas mais importantes da minha vida. Obrigada, pai e mãe, por todo apoio financeiro, psicológico, moral e pela segurança que me passaram. Nunca duvidaram de mim, mesmo eu me questionando todos os dias. Ao meu irmão, agradeço por ter

nascido antes de mim e me dado a oportunidade de lhe seguir como exemplo. Você é uma inspiração e eu te admiro demais!

Este texto foi feito pensando na minha família, e tudo o que eu fizer depois também será.

Por último, deixo aqui meu muito obrigada a Jorge Cedrón. Ele não está mais entre nós e nunca vai saber o impacto que teve na minha vida. Sua influência não só me deu forças para terminar essa pesquisa em um momento no qual as Ciências Humanas parecem não ter mais valor e nós também perdemos o vigor da luta, como me inspirou com coragem para viver.

Este trabalho não é só a conclusão de uma pesquisa de mestrado, como também uma despedida da UFU. Por oito anos, essa universidade foi minha casa e eu não conseguia me imaginar sem ela. Hoje sinto que, finalmente, estou pronta para seguir, e espero que a vida seja doce, aonde quer que eu vá.

*O passado é mudo? Ou continuamos sendo
surdos?*

Eduardo Galeano

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar o cinema clandestino como instrumento e manifesto político. O objeto e a fonte principal desta dissertação compreendem o filme argentino *Operación Masacre*, de 1972, dirigido por Jorge Cedrón durante a ditadura da Revolução Argentina, levando em conta o seu trânsito na nova esquerda peronista e no movimento do *Nuevo Cine Latinoamericano*. O filme foi baseado no livro de jornalismo investigativo escrito por Rodolfo Walsh sobre um fuzilamento de mais de dez homens durante a Revolução Libertadora, que depôs Perón e proscreeu o peronismo. Durante os anos 1960 e 1970, surgia a ideia de mudança revolucionária expressada no campo político, social e cultural na América Latina, que serviu de base para uma militância armada nas ruas e na arte. A experiência, o sentimento e o projeto de memória dos argentinos peronistas são o apoio principal para compreender a referida produção.

Palavras-chave: *Nuevo Cine Latinoamericano*. Cinema. *Operación Masacre*. Peronismo. Memória.

ABSTRACT

This work aims to analyze clandestine cinema as an instrument and political manifest. The object and main source of this dissertation comprises the Argentinean film *Operación Masacre*, of 1972, directed by Jorge Cedrón during the dictatorship of Argentinean Revolution, considering his transit on the new peronist leftist and the movement of *Nuevo Cine Latinoamericano*. The film was based on the investigative journalism book written by Rodolfo Walsh about the shooting of more than ten men during the Liberation Revolution, which deposed Perón and outlawed peronism. During the 1960s and 1970s, it was emerged the idea of revolutionary changes expressed in the political, social and cultural field in Latin America, which served as the basis for armed militancy in the streets and in art. The experience, the feeling and the memory project of Argentinean peronists are the main support to understand the referred production.

Keywords: *Nuevo Cine Latinoamericano*. Cinema. *Operación Masacre*. Peronism. Memory.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CGT	<i>Confederación General del Trabajo</i>
CIA	<i>Central Intelligence Agency</i>
CUPROCH	<i>Confederación Única de Profesionales de Chile</i>
DC	Democracia Cristã
ENR	<i>Ejército Nacional Revolucionario</i>
ERP	<i>Ejército Revolucionario del Pueblo</i>
EUA	Estados Unidos da América
FAL	<i>Fuerzas Armadas de Liberación</i>
FAP	<i>Fuerzas Armadas Peronistas</i>
FAR	<i>Fuerzas Armadas Revolucionarias</i>
GOU	<i>Grupo de Oficiales Unidos</i>
ICAIC	Instituto Cubano de Artes de Indústria Cinematográfica
JAP	<i>Juntas de Abastecimiento y Control de Precios</i>
MALBA	Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires
MIR	<i>Movimiento de Izquierda Revolucionaria</i>
PSRN	<i>Partido Socialista de la Revolución Nacional</i>
SNA	<i>Sociedad Nacional de Agricultura</i>
SOFOFA	<i>Sociedad de Fomento Fabril</i>
UCR	<i>Unión Cívica Radical</i>
UCRI	<i>Unión Cívica Radical Intransigente</i>
UCRP	<i>Unión Cívica Radical del Pueblo</i>
UP	Unidade Popular

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Manifestação em que pessoas carregam uma faixa dos <i>Montoneros</i> (4 min 16 s)	69
Figura 2 – Perón em aperto de mão com outro político (9 min 38 s)	70
Figura 3 – Bombas sendo disparadas nas ruas (31 min 13 s)	71
Figura 4 – Livraga se levantando no aterro depois do massacre (2 min 44 s até 3 min 06 s)	81
Figura 5 – Troxler olhando os corpos de Lizaso, Rodríguez, Brión, Carranza e Garibotti, em sequência (3 min 21 s até 4 min 37 s)	81
Figura 6 – Enquadramento de vários homens por parte da polícia (10 min 08 s)	87
Figura 7 – Homem do exército apontando uma arma (1 h 26 min 11 s)	87
Figura 8 – Manifestação de greve (10 min 41 s)	88
Figura 9 – Cartaz comunicando greve (1 h 25 min 23 s)	88
Figura 10 – Homem se preparando para uma sabotagem (10 min 54 s)	89
Figura 11 – Carro virado e em chamas (1 h 27 min 11 s)	89
Figura 12 – Policial atendendo ao telefone (42 min 11 s)	93
Figura 13 – A espera na delegacia (42 min 39 s)	93
Figura 14 – Carranza sendo interrogado na delegacia (48 min 47 s)	96
Figura 15 – Sala do delegado e inspetor Rodríguez Moreno (44 min 00 s)	96
Figura 16 – Delegado Rodríguez Moreno no aterro (1 h 05 min 13 s)	98
Figura 17 – Policiais se preparando para o fuzilamento (1 h 06 min 43 s)	98
Figura 18 – Garibotti e Carranza no aterro (1 h 07 min 02 s)	99
Figura 19 – Imagem de arquivo de uma manifestação (1 h 11 min 50 s)	100
Figura 20 – Esposa de Vicente Rodríguez na delegacia (1 h 17 min 47 s)	101
Figura 21 – Livraga em sua cela tentando comer (1 h 0 min 50 s)	101
Figura 22 – Parede pichada com o nome de Lizaso (1 h 28 min 58 s)	103
Figura 23 – Cartaz com a imagem de Perón e escrito “17 de octubre” (1 h 11 min 29 s)	103
Figura 24 – Palavras de ordem escritas no muro (1 h 30 min 42 s)	105
Figura 25 – Reportagem contra o governo da UP, no jornal <i>El Mercurio</i> (2 h 02 min 45 s)	119
Figura 26 – Reportagem de jornal informando o assassinato de um militar (1 h 28 min 44 s)	120
Figura 27 – Movimento campesino revolucionário reunido (43 min 30 s)	122
Figura 28 – Greve dos caminhoneiros (1 h 02 min 40 s)	124
Figura 29 – Pessoas ajudando na distribuição de comida (1 h 19 min 37 s)	125

Figura 30 – Integrantes do movimento da <i>Unión Campesina Revolucionária</i> (1 h 22 min 14 s)	125
Figura 31 – Parede branca pichada em favor de Allende (1 h 19 min 04 s)	126
Figura 32 – Parede branca pichada em favor de Perón (1 h 30 min 42 s)	126
Figura 33 – Passeata contra o governo da UP (2 h 07 min 19 s).....	128
Figura 34 – Passeata em comemoração à chegada dos militares em 1955 (9 min 07 s)	128
Figura 35 – Policiais apontando armas para vários homens deitados na rua (2 h 08 min 57 s).....	129
Figura 36 – Policial apontando uma arma a vários homens enquadrados na parede (2 h 10 min 11 s).....	130

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	14
CAPÍTULO 1 – UMA REVOLUÇÃO POLÍTICA, SOCIAL E CULTURAL: A NOVA ESQUERDA PERONISTA E O <i>NUEVO CINE LATINOAMERICANO</i>.....	19
1.1 A ascensão de Perón e a emergência do peronismo.....	21
1.1.1 A presidência	23
1.2 “ <i>Ni vencedores ni vencidos</i> ”: o golpe de 1955 e a proscrição do peronismo	26
1.2.1 Resistência: o levantamento de Valle.....	28
1.2.2 <i>Una política de desperonización</i> : os anos de crise e ditaduras.....	30
1.3 Interpretações do peronismo.....	31
1.3.1 A nova esquerda e a juventude revolucionária	35
1.4 Arte como ferramenta de engajamento	40
1.4.1 <i>Nuevo Cine</i> : o cinema militante da América Latina	43
1.4.2 Influência do neorrealismo italiano.....	48
1.4.3 Redes de sociabilidade e solidariedade no cinema	49
1.4.3.1 Solidariedade em <i>Operación Masacre</i>	53
1.4.4 A comunidade do <i>Nuevo Cine</i>	56
1.4.5 Cinema clandestino <i>versus</i> cinema industrial.....	60
1.5 <i>Operación Masacre</i> em 1973	62
CAPÍTULO 2 – MILITÂNCIA E REVOLUÇÃO EM <i>OPERACIÓN MASACRE</i>.....	65
2.1 Jorge Cedrón: vida e filmografia	65
2.2 <i>Operación Masacre</i>	75
2.2.1 Parte documental: utilização de imagens de arquivo	77
2.2.2 Troxler: peronista, sobrevivente, testemunha	79
2.2.3 Revolução e imperialismo	90
2.3 Sequências da película.....	91
2.3.1 O encontro	92
2.3.2 Invasão da polícia e prisão.....	92
2.3.3 Caminho até o fuzilamento	97
2.3.4 Pós-massacre.....	100
2.4 O levante.....	104
CAPÍTULO 3 – PROJETO DE MEMÓRIA LATINO-AMERICANO	106
3.1 Um olhar ao Chile	107

3.1.1 Materiais de arquivo.....	111
3.1.2 Montagem	113
3.2 Projeto de memória	115
3.3 Sequências e blocos.....	118
3.4 Filmes militantes.....	131
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	134
REFERÊNCIAS.....	137

INTRODUÇÃO

A história da América Latina sempre nos despertou curiosidade e fascínio. Durante a graduação, escolhemos a Argentina como campo de investigação, e o livro *Operação Massacre* se tornou objeto de estudo da monografia. Essa obra, publicada em 1957 pelo jornalista Rodolfo Walsh, tinha a intenção de denunciar um fuzilamento de vários homens, em 1956, pela ditadura da chamada “Revolução Libertadora”, iniciada com o golpe militar que destituiu Perón do poder no ano anterior. O escritor leu a notícia de que havia um sobrevivente do massacre e, com essa informação, começou suas investigações. Walsh foi um dos milhares de argentinos que apoiou a intervenção militar para que Perón se retirasse do poder e o peronismo se desfizesse, mas, ao longo da busca pelas vítimas do massacre e dos familiares, quando passou a conhecer a fundo a história daquelas pessoas fuziladas, sua opinião sofreu mudanças. Por fim, ele se tornou militante *Montonero*, trabalhou com o governo cubano e foi morto durante a ditadura em 1977, após escrever uma carta endereçada à Junta Militar para condenar seus membros por erros e crimes cometidos.

A narrativa conta a história de um grupo de homens operários que se reuniu à Rua Hipólito Yrigoyen, 4.519, em Florida, Buenos Aires, para ouvir, por meio do rádio, a luta de boxe pelo título sul-americano entre o argentino Eduardo Lausse e o chileno Humberto Loayza. Era 9 de junho de 1956, dia em que o general Juan José Valle havia planejado fazer um levante contra o governo da ditadura que depôs Perón. O plano era ler a “Proclama Revolucionária” assinada pelos militares Valle e Tanco durante a luta às 23 horas, com instruções do que fazer. Além de militares, muitos civis estavam participando desse levante, sobretudo alguns daqueles homens que decidiram se reunir na casa de Don Horacio.

A revolução de Valle fracassou e a polícia invadiu a casa em que se ouvia a luta e prendeu todos os homens. Mais tarde, na delegacia, o delegado inspetor recebeu a ordem de fuzilamento, vinda do presidente Aramburu. Naquela noite, mais de 10 homens foram mortos porque se suspeitava que eram peronistas. Walsh, então, percebeu que seu papel não poderia ficar apenas na denúncia; ele teria que lutar por justiça. Esse crime só foi julgado e condenado pelos *Montoneros* em 1970, mas nunca pelo Estado.

Com essa história, a presente investigação e a vida desse escritor, a narrativa cinematográfica do fuzilamento é utilizada para um projeto de memória e de futuro. Jorge Cedrón apresentou *Operación Masacre* em 1972 para um público restrito, na clandestinidade, e, no ano seguinte, de maneira comercial. Naquela época, a Argentina estava sob o governo de outra ditadura, a “Revolução Argentina”, cujo início ocorreu em 1966 e o término, em 1973. O

filme conta a história do massacre, divulga o crime e milita contra o Estado autoritário para mostrar a repressão do governo e a resistência peronista.

Não houve grandes dúvidas ao escolher a fonte desta pesquisa de mestrado. A narrativa e o que a envolve levantam muitas questões expostas aqui. Cedrón, desde jovem, admirava o cinema latino-americano e foi influenciado por obras neorrealistas, como *Rocco i suoi fratelli*, de 1960, e por cineastas argentinos, a exemplo de Torre Nilsson¹. Começou a fazer seus filmes nos anos 1960 e contribuiu com a arte cinematográfica até a década seguinte.

Durante o período citado, aconteceram episódios importantes na América Latina, sobretudo na Argentina. O movimento de libertação de alguns países do “Terceiro Mundo”, a Guerra do Vietnã e a Revolução Cubana ao final da década de 1950 foram alguns exemplos que impulsionaram a esquerda latino-americana a acreditar em uma revolução pela luta armada, e as ditaduras do Cone Sul foram palco para essa ideia se desenvolver e ser testada. Na Argentina, em meio à proscrição do peronismo, surgiu a chamada “nova esquerda” para lutar pela volta de Perón. Mas não houve mudanças apenas no campo político e ideológico: naqueles anos, manifestou-se um novo jeito de fazer arte com um modo político, engajado e militante.

Nesse contexto, o *Nuevo Cine Latinoamericano* apareceu como uma nova estética para fazer cinema, praticada por cineastas de todo o continente latino. Com a fundação da *Escuela de Cine documental de la Universidad Nacional del Litoral* por Fernando Birri em 1957², a ideia dessa primeira experiência era criar algo que mostrasse a realidade e os problemas da terra e do povo argentinos, as injustiças sociais, com críticas ao imperialismo e ao neocolonialismo, além da propagação de um pensamento revolucionário.

Operación Masacre foi escolhido como fonte e objeto principal deste trabalho devido ao lugar que ele ocupa no espaço latino-americano e em um tempo de sublevações. O objetivo é entender o discurso político da narrativa do filme, ao considerar a influência que ele teve dos grupos peronistas da nova esquerda que surgiram a partir dos anos 1960 na Argentina; verificar como impactou a cinematografia política posterior a ele; e salientar a emergência política da época nos países de “Terceiro Mundo”, que fez surgir o *Nuevo Cine* do qual participaram grupos como *Cine de la Base* e *Cine Liberación* na Argentina. A hipótese levantada é a de que tal película é uma obra-manifesto sobre o que pensava a jovem militância sobre justiça social, luta

¹ PEÑA, Fernando Martín. **El cine quema**: Jorge Cedrón. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, 2013, p. 33.

² LUCÍA, Daniel Omar de. El cine militante y clandestino en la Argentina y la remodelación del imaginario. **Revista de Pensamiento Crítico Latinoamericano Pacarina del Sur**, [s.l.], [s.n.], 2013, p. 4.

e esperança em um projeto de memória, em que queria mostrar tais elementos em um cinema que se desvencilhava do comercial.

Esta pesquisa busca compreender – baseada no entendimento do que foi movimento peronista antes do golpe de 1955 e após esse período até os anos 1970 – a organização de uma resistência que lutava pelas questões urgentes do presente e por uma memória que queriam construir. A conscientização e o poder dessas massas que despertaram toda a América Latina são o grande alvo de uma arte pronta para mostrar a realidade e a força da revolução.

Como resultado, constatamos a participação de várias pessoas na produção e realização de filmes que denunciavam o imperialismo e os governos autoritários. No caso de Cedrón, mesmo sem expressar um apoio a organizações peronistas engajadas, mostrava frequentemente sua paixão nacionalista e estava em contato constante com o que fazia parte da sua vida na Argentina, do seu povo. Isso fez mais sentido quando se sentiu obrigado a sair do país em 1976 e percebeu que não conseguia viver longe de casa.

A investigação parte do filme *Operación Masacre* para entender a militância política argentina em meio ao desenvolvimento da “nova esquerda” no país e ao levantamento das esquerdas em todo o continente latino-americano no mesmo período, o que leva a assimilar a importância do movimento cinematográfico engajado que se preocupa em indicar as questões enfrentadas e reivindicadas por seus países. Também ressaltamos as atuações históricas e teórico-cinematográficas que tiveram impacto nesse movimento artístico e político. Levantamos informações sobre a história de Perón e o peronismo na Argentina, o surgimento da nova esquerda, a proposta do movimento cinematográfico do *Nuevo Cine Latinoamericano*, as redes de comunicação entre os cineastas que praticavam cinema engajado e interpretado, além da construção de um projeto de memória.

No Capítulo 1, foi proposto um breve levantamento sobre a vida política de Perón antes da presidência até o golpe, a Revolução Libertadora, a saída democrática e as sucessivas ditaduras até 1973. Verificamos o comportamento da resistência durante a política de “desperonização” dos governos, o que trouxe interpretações de intelectuais sobre o peronismo: a origem, o motivo da glória e a emoção causada pela ideologia (e ainda causa). Na segunda parte desse capítulo, analisamos o movimento do *Nuevo Cine Latinoamericano*, sob o viés do contexto político global e dos países do “Terceiro Mundo” em termos políticos e culturais, com destaque para os cineastas que faziam cinema político e militante, as trocas de ideias, a solidariedade entre eles e a inserção de *Operación Masacre* nessa conjuntura. As referências mais utilizadas compreendem Félix Luna, historiador argentino que aborda a história do peronismo; Carlos Etulain, sociólogo que trabalha com a esquerda e o peronismo na Argentina;

Fabián Núñez, que possui estudos acerca do *Nuevo Cine Latinoamericano*; Mariana Villaça, pesquisadora sobre o cinema cubano; e Patrícia Moreno, que estuda o cinema engajado.

Ao longo do Capítulo 2, há uma introdução sobre a história de Jorge Cedrón no cinema, sua trajetória de produções e o âmbito de realização do filme estudado. Verificamos partes da obra consideradas relevantes para a análise proposta, tendo em vista que Cedrón visou articular a narrativa sobre o massacre, a sua reconstituição – para que o espectador conheça as vítimas, seus sonhos, suas dores, o extermínio pelas forças repressoras da ditadura, o drama familiar – e as imagens de arquivo sobre o período, a resistência dos trabalhadores, os levantes e a possibilidade de mudança. O cineasta fala da morte e apresenta os mártires da nação para expressar o desejo de vida, de projeto de futuro dos que lutam nas ruas. Em preto e branco, são elencadas cenas de imagens e vídeos do momento do golpe de 1955, da repressão da polícia e do exército e da resistência peronista; em cores, acontecem as cenas que contam a história dos homens que serão fuzilados. A participação das pessoas na construção do filme, o risco que corriam por fazer um trabalho na clandestinidade e a cooperação até com o financiamento da filmagem fazem da película um trabalho especial, simbólico, questionador. A maior referência bibliográfica diz respeito ao livro *El cine quema: Jorge Cedrón*, de Fernando Peña, cujo trabalho compreende a vida e a cinematografia do diretor.

As imagens inseridas nesse trabalho foram escolhidas antes da escrita do segundo capítulo; logo, o texto foi produzido de acordo com elas. Foram selecionadas as passagens dos filmes que mais chamavam a atenção e que se encaixavam nos conceitos ou sentimentos que seriam abordados, como repressão, levante, dor e luto – convém salientar que algumas foram usadas a critério de comparação entre si mesmas. No início do capítulo são relacionadas imagens dos longas-metragens *Resistir*, *Gotán* e *Operación Masacre*. Ao longo do texto são mostradas outras cenas do objeto principal desta dissertação, detalhadas de acordo com a interpretação e a análise técnica.

Nesses termos, as imagens da parte referente à ficção do filme abrem espaço para ser melhor trabalhadas. O texto de Jullier e Marie, *Lendo as imagens do cinema*³, foi essencial para a leitura formal do filme, com vistas a entender os diferentes tipos de plano, a posição da câmera, os enquadramentos e a luz. O conhecimento das técnicas do movimento do *Nuevo Cine Latinoamericano*, da militância peronista e de alguns elementos da vida e filmografia de Cedrón e de outros realizadores basearam a interpretação profunda das imagens, como o motivo de determinados objetos estarem em cena, o olhar e a posição dos personagens.

³ JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Senac, 2009.

E no Capítulo 3 foi introduzida outra fonte para compreender um projeto de ação política e de memória estabelecido na América Latina, em tempos de luta contra o imperialismo e pela libertação nacional. Para isso, utilizamos o documentário francês *La Spirale*, de Armand Mattelart, Valérie Mayoux e Jacqueline Meppiel, organizado por Chris Marker e que leva à comparação documental e ideológica para entender a película de Cedrón. O novo conteúdo foi escolhido depois de pensarmos bastante sobre a proposta desse capítulo, em que visávamos introduzir um novo longa-metragem para ser comparado ao objeto investigado e destacar a proposta de cinema político e o projeto de memória abarcados pelo filme.

Nesse caso, a narrativa de *La Spirale* aborda o golpe militar no Chile. A utilização de acervo midiático para discorrer sobre os eventos que ocorreram, as imagens escolhidas e a voz narradora são algumas semelhanças com o filme argentino e que são destacadas no capítulo. Quando percebemos o papel das massas do Chile na crise e no golpe de Estado, além do papel e da motivação dos realizadores em construir aquele documento histórico, começamos a compreender o projeto de memória à ação política, construído por meio do cinema político. As principais referências utilizadas foram: Carolina Aguiar, que investiga o cinema chileno e as produções de Chris Marker; Tomás Cornejo, pesquisador do filme *La Spirale*; e Gilberto Velho, antropólogo que ajuda a pensar sobre identidade e memória.

Ao mencionarmos o tema da memória no terceiro capítulo e como é representada nos cinemas políticos, notamos que a questão da pesquisa se encaminhava para esse viés. Se, durante a escrita dos dois primeiros capítulos, tencionávamos compreender *Operación Masacre* no contexto de um movimento político e cinematográfico em que Cedrón não tinha um histórico peronista e ao menos fazia parte de um grupo representante do *Nuevo Cine*, no terceiro indagamos se a ideia de construir e divulgar um projeto de memória por meio do cinema estava articulada à construção de uma identidade nacional, caracterizada pelo trabalho da militância. Constatamos que a preocupação principal da militância nas décadas de 1960 e 1970 não se refere à reivindicação de justiça pelo fuzilamento mostrado no filme de Cedrón ou pela militância dos anos 1950 (anterior ao golpe), mas reivindicar uma esperança, uma memória que precisava ser construída, um futuro que deveria ser projetado, completamente discordante da realidade latino-americano da época.

Assim construímos a escrita dessa dissertação sobre um tema que, por vezes, parece ser atual. Ele mostra a resistência do povo e o poder da militância artística que deveriam ainda servir de inspiração nas lutas enfrentadas diariamente pelo nosso continente.

CAPÍTULO 1 – UMA REVOLUÇÃO POLÍTICA, SOCIAL E CULTURAL: A NOVA ESQUERDA PERONISTA E O *NUEVO CINE LATINOAMERICANO*

O peronismo é uma ideologia, um movimento e um sentimento muito discutidos dentro e fora da Argentina, devido à sua importância na cultura política daquele país, cuja interpretação histórica se mantém em disputa⁴. A ausência de Perón no governo e sua proscrição efetuada por seguidas ditaduras militares despertou uma resistência política ativa que precisa ser analisada, sobretudo em relação aos anos 1960 e 1970⁵. Um movimento generalizado de revolta contra a opressão de governos autoritários e a intervenção estrangeira nos países da América Latina, na mesma época, motivou diversos artistas a fazer a revolução por meio da arte. Então, a cinematografia latino-americana lançou um novo conceito de cinema pensado na miséria e no subdesenvolvimento causado por políticas propostas pelas autoridades que comandavam suas nações.

Nas décadas de 1960 e 1970, a América Latina foi espaço de interação e articulação de uma rede de contatos com projetos de produção engajada, pois, naquele período, o continente se tornou o centro de projetos políticos e, ao mesmo tempo, de questões culturais e artísticas, por conta do contexto político polarizado da Guerra Fria. Uma marca fundamental à época diz respeito à ideia de “revolução”, principalmente após a Revolução Cubana, em que passa a ser um grande tema da política, intelectualidade e arte. A descolonização dos países africanos, a guerra do Vietnã e os movimentos pelos direitos civis nos Estados Unidos da América (EUA) traziam a crença de que o mundo estava se transformando ou que ao menos poderia ser modificado por meio de mudanças radicais em todas as estruturas⁶.

Arte e política caminhavam juntas na América Latina dos anos 1960 e 1970, período marcado por movimentos revolucionários que reivindicavam um projeto de construção política, econômica e cultural que negava os modelos impostos por europeus e norte-americanos. A

⁴ Um bom termômetro dessa disputa intelectual e política entre historiadores argentinos está no artigo: LETTIERI, Alberto. Tulio Halperin Donghi y el antiperonismo como destino. *InfoBaires*, [s.l.], n. 24, [n.p.], 2015. Disponível em: <<https://www.infobaires24.com.ar/tulio-halperin-donghi-y-el-antiperonismo-como-destino/>>. Acesso em: 16 ago. 2019.

⁵ Alguns autores que são referências em pesquisas sobre o peronismo e a resistência e serviram de base para a escrita deste trabalho: Luna (1974), com uma grande investigação sobre o peronismo; Etulain (2006), sobre a juventude peronista da década de 1960; Germani (1973), com um estudo sociológico sobre o peronismo; Eidelman (2010), que aborda a repressão do Estado na ditadura; James (2005) e Flores (2010), sobre resistência; Tortti (1999; 2007), que discorre acerca da nova esquerda; e Plotkin (1991) e Neiburg (1997), que reúnem diversos autores para discutir o peronismo.

⁶ GOMES, Caio de Souza. **Quando um muro separa, uma ponte une: conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70)**. 2015. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, p. 22.

cultura cinematográfica, a partir dos anos 1950, teve um papel significativo nesse processo, e cineastas de todo o continente buscaram uma nova estética que conseguisse incorporar a história, a luta e as manifestações culturais do povo latino-americano⁷ – nessa área, tal movimento foi chamado de *Nuevo Cine Latinoamericano*.

O *Nuevo Cine* queria fazer um cinema longe dos moldes hollywoodianos, mais cru, com revelações dos problemas do “terceiro mundo”, questões importantes para o povo e divulgação de injustiças. Nesse movimento se encaixa *Operación Masacre* e o que ele quer transmitir para a sociedade.

Este capítulo aborda o surgimento da nova esquerda na Argentina e do movimento do *Nuevo Cine Latinoamericano* para situar historicamente o lugar e a experiência dos sujeitos históricos envolvidos na realização do filme *Operación Masacre*, em um contexto de ebulição política, social e cultural do continente.

1.1 A ascensão de Perón e a emergência do peronismo

O peronismo foi o nome dado às ideias políticas de Juan Domingo Perón quando chegou à presidência da Argentina. Todavia, com o passar do tempo, obteve outros sentidos e significados, se tornou um fenômeno ideologicamente ambíguo no país e abarcou desde grupos com posições de esquerda até projetos nacionais e conservadores⁸.

A Argentina era um país nitidamente rural, mas, a partir de 1930, estava em processo de industrialização. O país enfrentava um momento difícil: havia grandes taxas de desemprego e miséria que criaram até um estado de ceticismo na população, em se tratando da política. Para Luna⁹, o golpe militar de 4 de junho de 1943 levou ao surgimento de condições para superar o estado de dependência ao qual a Argentina estava submetida durante a “década infame”¹⁰, e o país passou a conhecer o coronel que estava por trás dos bastidores do governo do general Pedro Ramírez: Juan Domingo Perón. Ele foi nomeado secretário do Trabalho e Previdência; então, seu nome começou a aparecer nos meios sindicais a partir de novembro daquele ano.

Perón nasceu em 1895 numa aldeia da província de Buenos Aires, tendo vivido a infância na Patagônia – aos 15 anos, entrou para a Escola Militar. Depois de cumprir as etapas

⁷ STECZ, Solange Straube. Movimentos cinematográficos na América Latina. *Revista Científica/FAP*, [s.l.], [s.n.], 2009, p. 197.

⁸ MOTTA, Rodrigo Patto Sá. A figura caricatural do gorila nos discursos da esquerda. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 15, jul./dez. 2007, p. 199.

⁹ LUNA, Félix. *Argentina: de Perón a Lanusse 1943-1973*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, p. 12.

¹⁰ Anos caracterizados por altos níveis de corrupção, dependência econômica, miséria e desemprego. O nome foi dado pelo historiador José Luís Torres e adotado na historiografia.

obrigatórias de sua carreira em diferentes partes do país, em 1939 foi enviado à Itália em missão de estudos. Lá, se juntou ao regimento de Alpini¹¹, estudou Economia em Turim e acompanhou a política de Mussolini, por quem teve grande admiração. Regressou à Argentina em 1941, quando o *Grupo de Oficiales Unidos* (GOU) começava a se organizar e, em seguida, a influenciar sobremaneira nas atitudes políticas de Perón nos anos subsequentes¹².

Depois de nomeado secretário do Trabalho e Previdência, quando o então Presidente Ramírez foi substituído pelo general Edelmiro Farrell, este designou Perón para a vice-presidência e o Ministério da Guerra, cuja tríplice função revelava a sua importância no governo. Começou a tomar as primeiras medidas que lhe trariam influência no âmbito sindical, até chegar ao cargo de ministro do Trabalho¹³. Perón instalou um modo inovador de fazer política, que teve a participação de trabalhadores e sindicatos – finalmente, a massa começou a se sentir representada.

A política social de Perón o conectava com um crescente setor de trabalhadores, muitas vezes não qualificados ou não sindicalizados: a massa de imigrantes que vinha do interior atraída pelos salários das indústrias. A maioria dos dirigentes sindicais negava uma aproximação à Secretaria de Trabalho e Previdência, porque eram socialistas ou comunistas em sua maior parte, o que discordava do populismo de Perón. Diante disso, o político passou a dar benefícios aos que vinham para seu lado; formou sindicatos paralelos aos rebeldes; promoveu a formação de novas associações profissionais; impôs, aos sindicatos, convênios coletivos favoráveis aos trabalhadores; unificou a *Confederación General del Trabajo* (CGT); e discursou profusamente para essas pessoas¹⁴. A adesão popular assustou a oposição e alguns governantes, em que a perspectiva de Luna sobre o perfil dos trabalhadores que se aproximaram de Perón, sem histórico de luta política, reafirma a ideia de manipulação dos regimes populistas consagrada na historiografia, mas com revisão recentemente realizada na historiografia brasileira¹⁵.

Radicais estavam descontentes porque viam em Perón um perigoso competidor que conquistaria as massas; socialistas se irritavam com o clericalismo do governo militar; estes,

¹¹ Mais antigo corpo de infantaria de montanha do mundo, ficou muito conhecido na Primeira Guerra, no enfrentamento a tropas da Áustria e da Alemanha. Cf. FERRARI, Paolo. La memoria y la historiografía de la Primera Guerra Mundial en Italia. *Comillas Journal of International Relations*, [s.l.], n. 2, [n.p.], 2015.

¹² LUNA, op. cit., p. 17.

¹³ ETULAIN, Carlos. *A esquerda e o peronismo*. 2001. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001, p. 11-12.

¹⁴ LUNA, op. cit., p. 18.

¹⁵ Ver os textos “O populismo e as ciências sociais no Brasil: notas sobre a trajetória de um conceito”, de Angela de Castro Gomes; e “Populismo latino-americano em discussão”, no livro: FERREIRA, Jorge. *O populismo e sua história: debate e crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

juntamente, com os comunistas, não gostavam do modo como Perón dominava os sindicatos, lugar antes mobilizados por eles, além de se enfurecerem com o apoio do governo ao nazismo; e conservadores detestavam a política social de Perón que arruinava o sistema de trabalho nos campos, o que atrapalhava os “oligarcas”. Todos eram opositores de Perón, que despertava terror e aversão, inclusive, para os que não estavam próximos ao poder político. Universidades e grandes jornais também faziam oposição ao peronismo, em que desprezavam o autoritarismo, os ataques à liberdade individual e de imprensa e o modo como os recursos do Estado se colocavam a serviço de uma candidatura futura de Perón¹⁶.

A oposição começou a se manifestar de fato após o fim da Segunda Guerra Mundial, com manifestações antiperonistas motivadas por estudantes e a Marcha da Constituição e Liberdade nas avenidas de Buenos Aires, para depois a situação estourar no *Campo de Mayo*. Chefes e oficiais exigiram de Farrell a renúncia de Perón de todos os cargos; este, por seu turno, não tentou resistir e se demitiu. Depois disso, discursou das escadas da Secretaria do Trabalho e Previdência para se despedir dos trabalhadores, algo que foi amplamente divulgado. O povo peronista começava a se mobilizar, com medo de que as medidas promovidas por Perón fossem anuladas¹⁷.

Na madrugada de 12 de outubro, Perón foi preso e confinado numa ilha do Rio da Prata. Na semana seguinte, no dia 17, houve uma grande reviravolta na política da Argentina que entrou para a História do país: as massas decidiram tomar as ruas e exigir seu lugar no cenário político argentino. Milhares de homens e mulheres da periferia invadiram o Centro da cidade gritando por Perón e reclamando sua liberdade e novas eleições. Quase à meia-noite, Farrell apareceu na sacada da Casa Rosada e anunciou a palavra de Perón, onde fez um discurso que marcou seu vínculo com o povo, perduraria por muitos anos e mudaria a história política argentina¹⁸. Em 1946, Perón venceu as eleições para a presidência.

Para Vittorio Codovilla¹⁹, o movimento antiperonista e comunista não conseguiu impedir a vitória de Perón nas eleições de 1946 porque não tinham unidade. Os comunistas afirmavam que os sujeitos que negassem o voto à União Democrática cometeriam uma traição à democracia. Segundo o autor, houve uma união incompleta entre as forças coligadas do partido e até uma resistência à formação de chapas comuns para governadores, senadores de deputados, com o objetivo de garantir um Parlamento com representantes de todos os setores

¹⁶ ETULAIN, op. cit., p. 18-19.

¹⁷ Ibid., p. 22.

¹⁸ Ibid., p. 25.

¹⁹ CODOVILLA, Vittorio. Os comunistas argentinos e o peronismo. In: LÖWY, Michael. **O marxismo na América Latina**: uma antologia de 1909 aos dias atuais. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2012, p. 174.

políticos. Quando ele diz que deveriam “insistir ante nossos aliados”, ele demonstra que os comunistas se aliaram a conservadores para impedir que o peronismo chegasse ao poder. Assim como a direita, os comunistas consideravam Perón e suas políticas fascistas pela admiração e influência vinda de Mussolini, além de temerem pela democracia do país.

Importante enfatizar sobre o “17 de outubro”, símbolo marcante e significativo para a época, porque há uma perceptível mudança ao longo dos dois mandatos de Perón até o golpe e, depois, uma retomada desse marco nos anos 1960. Neiburg²⁰ considera essa data o nascimento do peronismo, o início do que viria a ser o movimento, uma vez que, após o golpe de Estado de 1955, os debates sobre a natureza do peronismo entre peronistas e não peronistas adquiriram estatuto público. Interpretar o peronismo se transformou em sinônimo de compreender a Argentina de fato.

1.1.1 A presidência

É consenso na historiografia que a política de Perón foi marcada pela forte ligação com os trabalhadores e a valorização das populações do interior, por ter endereçado seu discurso a vários setores da sociedade, como a burguesia nacional e os trabalhadores do interior, oficializado os sindicatos e lhes outorgado o poder político. Conquistas em termos de justiça social começavam a aparecer com esse reconhecimento, o que conferiu uma identidade trabalhista ao governo. Este, por sua vez, proporcionou justiça, segurança e tranquilidade ao trabalhador com férias pagas, segurança de pleno emprego, indenização por demissão, assistência de obras sociais dos sindicatos e da Fundação Eva Perón, 13º salário e aposentadoria garantida. Os sindicatos davam, ao trabalhador comum, um apoio nunca antes conseguido, e sua propaganda de cantos e *slogans* também indicava um estado de confiança e felicidade ao povo²¹.

Segundo Luna, em consonância com Codovilla, a esquerda argentina, com trajetória anarquista, socialista e comunista, havia pecado pelo divórcio com as massas, devido à adesão ao liberalismo. Os setores inseridos no esquema agroexportador não tinham interesse em modificar aquela situação; por conseguinte, aderiam aos objetivos do capital inglês e do imperialismo. Socialistas e comunistas, com vistas ao desenvolvimento capitalista para a

²⁰ NEIBURG, Federico. El 17 de octubre de 1945: un análisis del mito de origen del peronismo. In: TORRE, Juan Carlos (Org.). **El 17 de octubre cincuenta años después**. Buenos Aires: Ariel, 1995, p. 5.

²¹ LUNA, op. cit., p. 60-61.

revolução, reafirmaram a situação da burguesia²².

Nesse contexto, é preciso entender a diferença entre esquerda e peronismo, dois grupos que sempre terão o que criticar um do outro. Desde o começo do governo de Perón até o movimento da nova esquerda, havia uma certa rivalidade com desentendimentos. Apenas com o surgimento em massa de uma juventude peronista nos anos 1960, o movimento começa a pender para a esquerda, com valores socialistas importantes e influenciados pelas revoluções na América. Naquele momento, a militância começava a se afastar do movimento populista dos anos 1940 e de Perón, mas, ainda assim, existia a militância socialista crítica ao peronismo; logo, devemos destacar a hostilidade entre eles.

Comunistas se aliaram à oligarquia rural, inimiga de Perón, e a eles se somaram dois partidos do centro: *Unión Cívica Radical* (UCR) e Partido Demócrata Progressista. Para comunistas e socialistas, o peronismo não tinha nada de esquerda, pois era apenas uma forma de populismo que tinha se dado bem, devido à falta de preparação política e ideológica das massas de novos operários do interior que migraram às cidades grandes²³. O sociólogo Gino Germani²⁴ apontou para a precária condição política e cultural dos trabalhadores do interior, pensando em como teriam se transformado na mais importante base social para a estratégia peronista. Segundo ele, os funcionários novos advindos do interior foram os receptores diretos do discurso peronista, mas isso não deve fazer com que se desconsiderem os velhos operários e o impacto da política peronista sobre eles; pelo contrário, muitos destes eram seguidores do comunismo e socialismo e migraram para o peronismo. Essa transição não era incomum e voltou a acontecer anos depois da proscrição do peronismo.

A ideologia peronista procurava sempre estar cada vez mais próxima da população humilde. Eva, esposa de Perón, utilizava expressões – antes usadas pelas pessoas apenas de maneira pejorativa, para excluir e segregar o povo – como uma forma de promover sua proximidade com a população. Termos como “*de baixo*”, “*grasa*”, “*cabecitas negras*”, “*descamisados*”²⁵ se transformaram em palavras de cunho afetuoso e íntimo com que Eva e Perón se dirigiam ao povo.

Entre 1930-35 e 1945-49, a produção industrial argentina cresceu mais do que o dobro, e as importações se reduziram a aproximadamente 6%, a partir de 1940. Além disso, durante a Segunda Guerra, houve um considerável crescimento industrial devido à crise na Europa, e a

²² Ibid., p. 17.

²³ ETULAIN, op. cit., p. 20-21.

²⁴ GERMANI, Gino. **Política e sociedade numa época de transição**. São Paulo: Mestre Jou, 1973.

²⁵ ETULAIN, op. cit., p. 102.

Argentina começou a aumentar sua exportação. O número de estabelecimentos industriais e, conseqüentemente, de trabalhadores desse setor também mais do que dobrou²⁶.

Nos primeiros anos da presidência de Perón, a política econômica seguiu uma linha protecionista e intervencionista. O plano de apoiar o desenvolvimento do mercado interno, embora não tivesse sido criado por ele, constituiu uma das estratégias essenciais para promover a indústria nacional (pequena e média) e favorecer a política de empregos²⁷. Isso foi importante para conseguir uma autonomia em relação aos países imperialistas que mantinham essas políticas com o intuito de assegurar dependência.

De acordo com Frondizi²⁸, a estrutura tradicional da economia não sofreu grandes mudanças, visto que o setor agrário não obteve ao menos uma reforma e foram respeitados muitos interesses imperialistas. O Primeiro Plano Quinquenal²⁹, em 1947, foi financiado sobretudo pelos lucros do comércio exterior. Aquela fonte de recursos foi insuficiente, e os custos do planejamento econômico caíram sobre a pequena burguesia e o proletariado.

Quando Perón assumiu, a Argentina era um país credor. Essa condição permitiu que o presidente tentasse uma mudança para libertar o país do sistema agroimportador. Em 1952, anunciou um novo plano econômico (Segundo Plano Quinquenal), em que demandava novos financiamentos e a implementação de medidas que atraíssem capitais externos ao país:

Perón praticou uma política estatizante e nacionalista. E naquele determinado momento do país e do mundo parecia inimaginável praticar outra. O triunfo do trabalhismo inglês em 1945 e a lembrança do *New Deal* rooseveltiano serviam de modelo às ideologias universais, especialmente aplicáveis às condições da conjuntura argentina. Essas características se afirmavam com diversas medidas de caráter semelhante: a repatriação da dívida externa, a criação das empresas Gás do Estado, Frota Aérea Mercante Argentina (logo transformada em *Aerolíneas Argentinas*), a expropriação de silos de propriedade privada, a compra da União Telefônica a seus proprietários norte-americanos, a aquisição das estradas de ferro de capital francês³⁰.

Para Fonseca e Haines³¹, em um primeiro momento do “ciclo populista”, a economia cresce e gera euforia, mas, depois, começaram a aparecer os obstáculos. Conseqüentemente, o

²⁶ JAMES, Daniel. **Resistencia e integración**: el peronismo y la clase trabajadora argentina, 1946-1976. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005, p. 20.

²⁷ ETULAIN, op. cit., p. 32-33.

²⁸ FRONDISI, Silvio. Tese da esquerda revolucionária na Argentina. In: LÖWY, Michael. **O marxismo na América Latina**: uma antologia de 1909 aos dias atuais. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2012, p. 232.

²⁹ Plano de lei que visava repatriar a dívida externa, diminuir o capital estrangeiros nos serviços públicos e estimular o consumo. Disponível em: <<http://anphlac.fflch.usp.br/cronologia-peronismo>>. Acesso em: 10 out. 2019.

³⁰ LUNA, op. cit., p. 40-41.

³¹ FONSECA, Pedro Cezar Dutra; HAINES, Andrés Ferrari. Desenvolvimentismo e política econômica: um cotejo entre Vargas e Perón. **Economia e Sociedad**, [s.l.], v. 21, n. 4, 2012, p. 1054.

desfecho é desastroso, com recessão, desemprego, inflação e crise cambial. No governo argentino, as nacionalizações e compras oficiais tiveram consequências alarmantes a curto prazo: dívidas e inflação começaram a aumentar rapidamente, e, juntamente a elas, houve críticas e reclamações sobre o governo.

Críticas foram inevitáveis, e a propaganda feita pela oposição contra Perón ficava cada vez mais intensa. Assim, o presidente tomou algumas atitudes: impediu que as radiodifusoras privadas divulgassem críticas contra seu governo; fechou o seminário socialista *La Vanguardia* e o radical *Provincias Unidas*; e proibiu a circulação de alguns jornais³². Esses tipos de comportamentos serão usados contra Perón anos mais tarde até os dias atuais, pois era um homem autoritário, inspirado no fascismo italiano e com pragmatismo controverso, segundo eles.

1.2 “*Ni vencedores ni vencidos*”: o golpe de 1955 e a proscrição do peronismo

No segundo mandato, o financiamento da política pública chegou ao limite da capacidade, o que anulou qualquer possibilidade de gastos sociais. A partir de 1955, as condições econômicas internas e externas reanimaram as críticas dos setores opostos ao governo³³. Muitos peronistas desenvolveram ressentimentos contra Perón e o peronismo, levando o governo ao desgaste e à perda da capacidade de se manter.

A maioria estava descontente com a conjuntura do país, o que ficou mais evidente em 11 de junho de 1955, na procissão de *Corpus Christi*, que se transformou em manifestação de opositores. Perón reagiu à manifestação ao acusar manifestantes de queimar uma bandeira argentina; com isso, um serviço militar de informação investigou o fato e apontou os supostos culpados nas altas esferas oficiais – tal evidência revelou um golpe que estava sendo preparado por efetivos da Marinha. No dia 15 do mesmo mês, deveria ser realizada uma demonstração aérea como um ato de desagravo à bandeira supostamente ofendida, todavia os aviões chegaram em direção à *Plaza de Mayo* carregados com bombas para destruir a Casa Rosada com Perón dentro – ele não estava lá, mas as bombas mataram um número indeterminado de pessoas³⁴.

Uma aliança entre conservadores, comunistas e socialistas derrocou Perón no golpe de Estado conhecido como “Revolução Libertadora”. Ele renunciou a 31 de agosto e, depois, se

³² LUNA, op. cit., p. 45-46.

³³ ETULAIN, Carlos. Peronismo e origem dos operários na Argentina. *Estudos de Sociologia*, Araraquara, n. 18/19, 2005, p. 173.

³⁴ LUNA, op. cit., p. 79.

exilou. Seu partido foi proscrito, enquanto os principais líderes sindicais perderam cargos – na maior parte dos casos, eles foram presos³⁵.

O presidente deposto partiu para a embaixada do Paraguai. Em seguida, foi para o Panamá, ficou na Nicarágua por um tempo e, depois, em Caracas, até 1958. Em 1960, partiu para a República Dominicana até se instalar em Madri, seu exílio oficial. Antes de deixar o Paraguai, Perón indicou diretrizes para organizar a luta de resistência – nesse caso, o peronismo substituiu o discurso oficial por uma campanha mais agressiva³⁶.

Para Félix Luna, o presidente deixava para o país um saldo controverso em grande parte das políticas, mas não se podia negar o reconhecimento da justiça social como valor incorporado à consciência nacional, sentido de vida mais igualitário e digno e caminho para a independência econômica. Deixou-se para a classe operária uma clara ideia do poder e do que era capaz, organizada em sindicatos, com uma indústria apta que não permitiria o retrocesso a uma economia pastoril³⁷.

O peronismo marcou uma conjuntura decisiva na aparição e formação da moderna classe trabalhadora argentina. Definiu-se (e foi definido) por um movimento de oposição política e social, com negação do poder e dos valores da elite dominante. Seguiu sendo uma voz que dava expressão às esperanças dos oprimidos tanto dentro quanto fora da fábrica, ao clamar por dignidade social e igualdade³⁸. Foram incorporados na população o valor do nacionalismo e o ódio a qualquer tipo de opressão imperialista em qualquer aspecto, seja político, social ou cultural. O povo argentino nunca mais seria o mesmo, mas estava prestes a sofrer grandes consequências do golpe.

No dia 23 de setembro, Eduardo Ernesto Lonardi assumiu o governo como chefe triunfante da revolução, tendo proclamado o restabelecimento do império de direito e prometido que a normalização do país voltaria em breve. Da sala do Palácio do Governo, fez um discurso que ficaria famoso, ao afirmar que não haveria vencedores ou vencidos naquela Revolução. Essa frase ficaria conhecida justamente por não ter muita coerência com a realidade vivida pela população argentina naquele momento. Enquanto uns comemoravam a queda do regime peronista, outra parte do povo lamentava pela derrubada de um homem que representava suas conquistas sociais e dignidade; e ao passo que estes se sentiam derrotados, existiam aqueles que se sentiam triunfantes – há sempre um vencedor e um vencido na História.

³⁵ ETULAIN, op. cit., p. 37.

³⁶ Ibid., p. 86-87.

³⁷ LUNA, op. cit., p. 85.

³⁸ JAMES, op. cit., p. 58.

A gestão de Lonardi durou apenas 50 dias, em que as medidas tomadas por ele pareciam insuficientes para grande parte dos antiperonistas, que queriam atitudes mais duras e radicais, como a prática da “desperonização” em todos os setores da sociedade. Por isso, foi substituído por Pedro Eugenio Aramburu em 13 de novembro, cujo governo foi mais inflexível e marcado por forte perseguição aos peronistas. Claramente, não foi tão radical quanto o de Onganía, marcado pelo famoso caso de *Cordobazo*³⁹, ou da ditadura assassina de 1976, mas, até 1955, o povo ainda não tinha sido brutalmente fuzilado por ser operário – assim começa a “Revolução Fuziladora”⁴⁰.

1.2.1 Resistência: o levantamento de Valle

Em junho de 1956 houve o levantamento revolucionário do general peronista Valle, que culminou em uma repressão desproporcional por parte da polícia de Buenos Aires. Após nove meses de destituição do peronismo, a resistência fazia sua primeira tentativa séria de tomar o poder com uma revolta militar e a ajuda de civis. Os militares Valle e Tanco escreveram uma proclama revolucionária que seria transmitida via rádio na noite do dia 9 de junho de 1956 e daria instruções para a ação dos peronistas. Tal iniciativa propunha um retorno crítico ao peronismo e a Perón por meio de eleições, mas ela quase não foi ouvida e não teve a repercussão pretendida. Entre o início das operações e o momento em que a polícia conseguiu conter o levantamento, passaram-se menos de 12 horas – a revolução fracassou.

Naquela noite, cerca de 12 homens saíram de suas casas e se encontraram para ouvir a luta de boxe entre Eduardo Lausse e Humberto Loayza na casa de Horacio di Chiano, em Florida. Alguns sabiam que a proclama revolucionária seria transmitida via rádio naquela noite, enquanto outros nem eram peronistas (havia algum informante entre eles? Nunca souberam). Mas a polícia apareceu na casa de Don Horacio e Juan Carlos Torres, inquilino que morava na casa de trás. Todos os homens que estavam lá foram presos, inclusive alguns que passavam pela rua naquele momento. Na delegacia, foram questionados acerca do que faziam lá – se eram peronistas ou se sabiam da revolução de Valle. O tempo todo eram perguntados sobre onde estavam Valle e Tanco.

³⁹ Nome dado ao massacre de estudantes e trabalhadores que faziam um levante contra o presidente Juan Carlos Onganía durante a Revolução Argentina, na cidade de Córdoba, em maio de 1969. Será citado mais adiante como exemplo de revolta militante da nova esquerda.

⁴⁰ Termo inventado pelos argentinos, em que consideraram o alto índice de fuzilamentos no governo da Revolução Libertadora.

O desenrolar dessa história foi escrito pelo jornalista Rodolfo Walsh⁴¹, por meio de uma pesquisa com base em testemunhos e no contexto histórico do momento. De acordo com a investigação, às 22h30, um comando do governo prendeu a equipe de Valle, e a proclama só conseguiu ser escutada na província de La Pampa – com exceção desse local, a maioria dos civis do levantamento foram presos. Diante do fracasso da revolução, o general Tanco se escondeu em Berisso, enquanto Valle se abrigou na casa de um amigo em Buenos Aires, sentindo que o movimento havia sido delatado. O levantamento aconteceu de 22h à meia-noite de 9 de junho de 1956. À 0h32, a Rádio do Estado interrompe a transmissão para anunciar um comunicado da Secretaria de Imprensa da Presidência da Nação para promulgar a Lei Marcial⁴². Até meia-noite, o Decreto não havia sido anunciado, mas foi aplicado de todo modo.

Poucas horas depois, firmaram o Decreto n. 10.363, que ordenava fuzilar quem violasse a Lei Marcial. O tenente Desidério Fernández Suárez ordenou o fuzilamento das pessoas que eram suspeitas de estarem envolvidas na revolta ao comissário Rodolfo Rodríguez Moreno. Daqueles civis que estavam presos na delegacia, aproximadamente cinco morreram e sete sobreviveram.

Operação Massacre é escrito e dirigido com base no testemunho das famílias das vítimas e dos sobreviventes⁴³ Livraga, Giunta, Horacio di Chiano, Gavino, Troxler, Benavídez e Rogélio Díaz. A história dos sobreviventes e das famílias das vítimas após o trauma do fuzilamento não é mostrada na narrativa fílmica porque não era o objetivo principal do diretor Jorge Cedrón. Todavia, Walsh acompanha o processo da vida de todos eles ao longo das edições do livro de mesmo nome.

Livraga toma a decisão de levar o caso à Justiça, e Walsh acompanha seu processo contra “quem possa ser o responsável” por tentativa de homicídio e dano. Então, Fernández Suárez testemunha e toca no ponto principal para Walsh: a prisão aconteceu às 23h, enquanto a Lei Marcial vigorou a partir da 0h32; logo, o fuzilamento foi ilegal, e o jornalista acompanhava tudo com o mesmo sentimento de Livraga e Giunta: a procura incansável pela justiça. O caso precisava ter visibilidade, visto que as pessoas precisavam saber que, segundo

⁴¹ WALSH, Rodolfo. **Operação Massacre**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

⁴² WALSH, op. cit., p. 77.

⁴³ **Livraga** sobrevive ao massacre com um tiro no rosto. Passa muito tempo preso e, depois, é transferido para Olmos. **Giunta** é preso quando, ingenuamente, decide procurar a polícia para esclarecer o “mal-entendido”. Encontra Livraga em Olmos, onde conseguem sair com a ajuda do doutor von Kotsch, um advogado de presos políticos. **Don Horacio** passou quatro meses escondido antes de voltar para casa. Sua vida nunca mais foi a mesma, pois o trauma do fuzilamento sempre o perseguiu. **Troxler e Benavídez** fogem de dentro do carro da polícia, antes de serem fuzilados. **Benavídez** conseguiu pegar um ônibus e se exilou na Bolívia, segundo os jornais de novembro de 1956. **Troxler e Gavino** também se esconderam na Bolívia. Não se sabe como **Rogélio Díaz** escapou, mas se escondeu em uma casa em Munro, depois foi preso e mandado para Olmos – foi o único sobrevivente com quem Walsh nunca teve contato.

Walsh, “a Argentina libertadora e democrática de junho de 1956 nada teve a invejar ao inferno nazista”⁴⁴. Ninguém foi punido.

1.2.2 Una política de desperonización: os anos de crise e ditaduras

Nos anos posteriores ao golpe de 1955, buscava-se uma fórmula para reincorporar o eleitorado peronista ao sistema institucional e resolver o conflito político abarcado pelo peronismo em relação aos seus inimigos. Entretanto, nenhuma das ações para resolver esse problema conseguiu ser consolidada.

A grande tentativa foi a Revolução Libertadora, que visou realizar a “desperonização” das massas por um processo de “educação democrática” que deveria revelar os aspectos de manipulação e de “totalitarismo” do ex-governo. Portanto, a solução desse processo era o desaparecimento de Perón e do peronismo, além de o eleitorado perder a identidade peronista individual e coletiva⁴⁵.

Esperava-se que tais medidas tivessem efeito, e o partido da UCR poderia ganhar as eleições na abertura democrática concedida por Aramburu em 1958. Mas nada disso aconteceu: houve o fracasso na desarticulação da identidade peronista e a divisão do partido radical e suas derivações, o que atrapalhou o plano do governo, pois deixou de existir um seguro ganhador das eleições previstas para 1958. A criação da *Unión Cívica Radical Intransigente* (UCRI) quebrou o pacto que unia os partidos apoiadores da Revolução Libertadora, na qual aceitaram que o peronismo não poderia ganhar e que este deveria ser debilitado como ator político independente. Com isso, a UCRI desenvolveu uma estratégia que impediu o governo provisório de impor a referida solução⁴⁶.

Frondizi, candidato da UCRI, fez um acordo com Perón para que obter votos dos peronistas – ao fazer isso, reconheceu e legitimou o peronismo como um ator político independente. Após ganhar as eleições, a primeira tentativa de resolver o “problema” do peronismo falhou, uma vez que revoga os decretos que restringiam a atividade política e sindical dos peronistas, mas mantém restrições da participação pessoal de Perón e a medida de dissolução do Partido Peronista. Assim, foi considerado um traidor pelos peronistas.

Essas eleições mostraram que, mesmo com o peronismo proscrito, ele provou que não

⁴⁴ WALSH, op. cit., p. 141.

⁴⁵ SMULOVITZ, Catalina. En búsqueda de la fórmula perdida: Argentina, 1955-1966. **Desarrollo Económico**, [s.l.], v. 31, n. 121, abr./jun. 1991, p. 114.

⁴⁶ Ibid., p. 115.

estava morto. Perón apoiou o referido candidato, fazendo com que os peronistas se unissem e mostrassem o poder da militância, ao deixar a ideia de que o peronismo era uma força efêmera e condenada ao desaparecimento. Frondizi venceu as eleições com bastante diferença, mas teve diversos desafios no governo, principalmente em relação à economia. O país começava a condenar qualquer tipo de atitude tomada por ele e, em 1962, os setores golpistas pressionaram uma renúncia negada prontamente pelo presidente. A Argentina sofria mais um golpe, com outro presidente na cadeia. Começariam, então, os anos terríveis naquele país: agravamento do problema econômico interno, problemas com o exterior, muitas greves e ameaça militar constante.

Em 1963 foi eleito como presidente o candidato da *Unión Cívica Radical del Pueblo* (UCRP), Arturo Illia. Uma de suas atitudes como presidente foi aliviar as restrições do peronismo, mas não conseguiu conter a crise econômica no país, um dos principais motivos para a derrocada em 1966. A partir daí, assume o governo da Revolução Argentina, visto como um período bastante difícil para a militância.

O golpe sofrido por Perón recebeu o apoio da maioria da população. A esquerda tradicional, formada por socialistas, comunistas e setores das forças militares, estava ressentida com ele e sua política. Depois disso, restaram apenas os realmente fiéis, mas, a partir daquela época, começou a ser formada uma nova esquerda, voltada aos problemas nacionais, algo essencial ao peronismo nos anos seguintes, de luta contra a opressão militar.

Golpes se repetiram e ficaram recorrentes na história política argentina, por funcionarem como tentativas (sempre frustradas) de administrar ou evitar a presença incômoda do peronismo. Mas a ideologia peronista mostrou em que medida pesava, no jogo político, a força social das massas e como ela estava irreversivelmente vinculada a Perón⁴⁷.

1.3 Interpretações do peronismo

Emilio de Ipola⁴⁸, em um artigo do final dos anos 1980, reúne interpretações de alguns autores sobre o peronismo. Para Gino Germani, sociólogo abertamente antiperonista, existia uma anomalia na irrupção das massas no campo político, em que o peronismo havia constituído uma forma de expressão política efetiva – mas também alienada e manipuladora – de setores das zonas rurais que migravam para periferias e cidades grandes. Ele elenca as qualidades do

⁴⁷ ETULAIN, op. cit., p. 38.

⁴⁸ IPOLA, Emilio de. Ruptura y continuidad: claves parciales para un balance de las interpretaciones del peronismo. *Desarrollo Económico*, [s.l.], v. 29, n. 115, out./dez. 1989, p. 336-337.

peronismo, como o reconhecimento de direitos do povo, o sentimento de identidade e presença real na vida política, a consciência de sua existência e de sua importância, mas, ao mesmo tempo, faz críticas, dado que tais conquistas poderiam ter sido alcançadas por outro caminho, via educação democrática.

A interpretação de Torcuato Di Tella apresenta alguns pontos em comum com a de Germani, por indicar a necessidade da preexistência de uma elite comprometida com o processo de mobilização. Segundo ele, a “elite peronista” cumpriu um papel essencial no movimento político peronista. Em virtude da insatisfação e insegurança dos setores das forças armadas e dos empresários industriais após a Segunda Guerra Mundial, se encontravam inclinados a promover mudanças em uma direção coincidente com as vontades das massas populares e a apoiar uma estratégia mobilizadora⁴⁹.

Por seu turno, Miguel Murnis e Juan Carlos Portantiero fazem uma crítica à interpretação de Germani, ao caracterizarem o peronismo não como um regime autoritário, mas como um produto de uma aliança, garantida pelo Estado, “entre um setor das classes proprietárias e a classe operária”. Ela era possibilitada pelo fato de a satisfação das demandas operárias acumuladas durante a primeira etapa do crescimento, por substituição de importações, coincidir com o projeto de desenvolvimento de um setor industrial proprietário⁵⁰.

Frondizi qualifica o peronismo como bonapartista, ou seja, o aparelho estatal tenta manter o controle e conciliar as classes antagônicas por meio de uma política paralela, mas sempre beneficiando mais uma delas – no caso, a burguesia. O autor também tem um grande respeito pelo peronismo por incorporar as massas à vida política, em que compara o papel de Perón com o de Yrigoyen, em se tratando da classe média. Para ele, a acusação de fascismo carece de fundamento, assim como considerar o peronismo um movimento de libertação nacional⁵¹.

Para Plotkin⁵², alguns tinham uma “visão patológica” do fenômeno peronista e publicaram livros imediatamente após a queda de Perón. Muitos foram escritos por ex-exilados políticos do governo peronista ou por pessoas que haviam participado ou estado perto do

⁴⁹ IPOLA, op. cit., p. 340.

⁵⁰ Ibid., p. 344.

⁵¹ FRONDIZI, op. cit., p. 234-235.

⁵² PLOTKIN, Mariano Ben. Perón y el peronismo: un ensayo bibliográfico. **Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe**, [s.l.], v. 2, n. 1, [n.p.], 1991.

regime, em que se sentiam na obrigação de se explicarem. Para muitos deles, o governo peronista foi uma versão local de fascismo, nazismo ou bonapartismo⁵³.

Já Jorge Abelardo Ramos enxerga o peronismo de outra forma: o movimento foi massivo e espontâneo, em que a classe operária se mobilizou e, conseqüentemente, Perón surgiu como seu líder. Ou seja, para ele, os trabalhadores “criaram” o que foi Perón no símbolo do dia 17 de outubro, sem ter manipulado as massas para chegar ao poder⁵⁴.

Federico Neiburg reúne vários autores – políticos, militantes, acadêmicos, nacionalistas, liberais, antiliberais – que escreveram sobre o peronismo para levantar versões sobre o movimento. Entre a esquerda e a direita havia o pensamento de que o peronismo era uma patologia, o povo precisava ser curado desse mal ou o fato de ter sido um golpe baixo de manipulação das massas. Alguns membros da esquerda antiliberal marxista ainda enxergavam em Perón uma forma primitiva de luta contra o imperialismo, cujo defeito seria o pouco radicalismo com certas medidas, o que prova a dissidência de opiniões na esquerda. De qualquer forma, todos queriam a desperonização do povo ao culpá-lo por embarcar em uma aventura demagógica e autoritária ou ao fazer uma autocrítica por não ter conseguido radicalizar o movimento a tempo.

Diante disso, Neiburg comenta sobre Hernández Arregui e o identifica como um “intelectual populista”, um dos poucos peronistas acadêmicos que buscava “encarnar a consciência popular”⁵⁵, sua maior fonte de legitimidade. Ademais, considera Martínez Estrada um “ensaísta liberal”, que visava esclarecer o peronismo como emblema ou enigma da nacionalidade, não como seita ou partido. Martínez dizia que Perón colocou a noção de direitos na “cabeça” do povo e que tanto a direita como a esquerda precisavam esclarecer os motivos de serem opositores do peronismo.

Para a massa peronista, o movimento é internalizado como um sentimento de identidade. A importância popular de Perón crescia entre o povo e ganhava vigor que alcançaria uma dimensão mitológica. Segundo Daniel James, no livro *Resistencia e integración*:

Para los que aspiraban ocupar posiciones de poder en la burocracia y la máquina política, el peronismo era un conjunto de políticas formales: para los empleadores, la garantía del control de las masas y la expansión del mercado interno; para los sectores de la clase media, el peronismo representaba mayores oportunidades de empleo. Para la masa obrera, la política social era importante, pero no agotaba el significado del peronismo,

⁵³ Cf. HOFFMAN, Fritz. Perón and after: a review article. **The Hispanic American Historical Review**, v. 36, n. 4, [n.p.], Nov. 1956; HOFFMAN, Fritz. Perón and after: part II. **The Hispanic American Historical Review**, v. 39, n. 2, [n.p.], May 1959.

⁵⁴ PLOTKIN, op. cit., [n.p.].

⁵⁵ NEIBURG, op. cit., p. 63.

*era la visión de una sociedad más digna, era una cultura de oposición a las normas tradicionales de la elite*⁵⁶.

James pontua que, devido à multiplicidade de setores sociais e instituições que dão forma ao peronismo, é difícil analisar o termo em si – na verdade, o peronismo resiste a qualquer definição precisa. Acepções sociológicas se voltam às possíveis formas de alianças de classe que sustentaram o peronismo, embora essa composição se altere tanto quanto a própria ideologia ao longo do tempo. O movimento é maior que o partido, o sindicato peronista e Perón, mas sua sobrevivência está associada justamente à capacidade de metamorfosear o discurso peronista e sua ideologia.

O peronismo precisou estimular o povo por meio de símbolos, frases, metáforas e ações que pudessem assegurar a continuidade. O fato de o discurso e a ideologia peronista serem produto de circunstâncias históricas particulares e de se alterarem ao longo do tempo constitui a característica principal da sua natureza – a essência da continuidade do movimento está na mutabilidade político-ideológica⁵⁷.

No governo, o peronismo foi desenvolvimentista, nacionalista, trabalhista e antiliberal, se preocupou com os setores populares e buscou harmonizar o capital e o trabalho. Perón se transformou em referência, resultando na ascendência sobre as massas⁵⁸. Para James, a natureza do discurso de Perón é dupla: por um lado, anuncia uma postura nacional e desenvolvimentista; por outro, é crítica e ancorada nas necessidades dos setores populares. Assim, a ideologia peronista se desenvolve nos planos formal e oficial, em que o discurso articula um equilíbrio de classes; e outro popular ou de contradiscurso, que propicia confrontos⁵⁹.

Evidentemente, não se pode dizer que a identidade do peronismo estava subordinada à especificidade da ideologia, porque, como já esclarecido, ela sofre alterações devido à inconstância e mutabilidade. Deve-se considerar a força do povo no discurso peronista e como ela representa uma matriz significativa no peronismo, o que o fez maior que o próprio Perón e transformou o discurso peronista ao longo do tempo.

Isso produz uma verdadeira “fábrica de sentidos” em cada grupo peronista, o que se torna perigoso e abre margem para várias vertentes no peronismo⁶⁰: de esquerda ou direita, reformistas e revolucionários, todos sob esse rótulo. Vale ressaltar que o contexto sociopolítico argentino propiciou o surgimento de tais sentidos e significados.

⁵⁶ JAMES, op. cit., p. 56.

⁵⁷ ETULAIN, op. cit., p. 43-44.

⁵⁸ Ibid., p. 45.

⁵⁹ Ibid., p. 46.

⁶⁰ Ibid., p. 48.

A articulação do poder político do peronismo se concentrava basicamente no partido e nos sindicatos, mas, em certo momento da história política, ele precisou sobreviver por meio de grupos de resistência na ilegalidade, sendo excluído do Estado, mas próximo do povo a partir de 1955, quando Perón foi deposto e começou a Revolução Libertadora, que iniciou uma caça aos peronistas. Perseguiram-se e se encarceraram pessoas do partido e do sindicato, enquanto os outros setores populares foram silenciados. Perón foi para o exílio; logo, foi necessário criar um aparelho complexo de intermediação das mensagens dele a dirigentes, militantes e povo. A comunicação ficou um pouco mais difícil, mas as instruções de luta foram ouvidas e atendidas. A Revolução Libertadora foi cega com o peronismo, pois se acreditou que, ao destruir as representações do que servia para lembrar Perón, seria possível fazer com que a história argentina abandonasse a memória e a luta desse movimento. Mas ela não poderia estar mais enganada, como poderemos observar no próximo tópico.

1.3.1 A nova esquerda e a juventude revolucionária

O protesto social e a radicalização política durante os anos 1960 e 1970 na Argentina aconteceram quando a sociedade pareceu entrar em uma etapa de contestação generalizada. Tanto nela quanto na política, um clima de incômodo e inquietação crescia e questionava o ordenamento habitual do exercício das autoridades. Esses conflitos incluíam uma nova relação entre as lutas social e política, dando lugar ao desenvolvimento de novas correntes no campo da cultura e em âmbitos institucionais; o aparecimento de movimentos populares; e a legitimação da violência como caminho rápido para a transformação social e política. Havia a emergência de uma heterogênea e potente força renovadora, cujo desdobramento incidia na chamada “nova esquerda”⁶¹.

Educação com conteúdo e métodos “liberais”, advogados do trabalho ou defensores de presos gremiais e políticos, debate sobre cinema e teatro políticos se converteram em propagadores de uma nova cultura que inscrevia tais movimentos sociais em projetos de caráter coletivo. Dessa maneira, as demandas setoriais tenderam a se politizar rapidamente, e muitos militantes sociais se converteram em dirigentes políticos. Universidades tiveram um importante papel nesse contexto, visto que boa parte da nova esquerda adveio dos jovens e radicais do movimento estudantil – ela engloba esse conjunto de forças sociais e políticas que contribuiu para um processo de protesto social e radicalização política que implicou desde a revolta

⁶¹ TORTTI, María Cristina. Izquierda y la “nueva izquierda” en la Argentina: el caso del Partido Comunista. *Sociohistórica*, [s.l.], n. 6, 1999, p. 221.

cultural até a ação guerrilheira⁶².

Havia nomes e projetos diferentes – *Ejército Revolucionario del Pueblo* (ERP), *Montoneros*, *Fuerzas Armadas de Liberación* (FAL), *Fuerzas Armadas Peronistas* (FAP) etc. – porém agiam do mesmo modo na clandestinidade. Eram, em sua maioria, jovens de classe média ou alta, técnicos e profissionais, moças das mais diversas origens e católicos “terceiro-mundistas”. Alguns desses grupos se diziam peronistas e outros compactuavam com uma ideologia difícil de rotular, mas, em linhas gerais, eram de extrema-esquerda⁶³.

Militantes peronistas começaram a agir na ilegalidade e, quanto mais o peronismo se tornava ilegal, mais unia os seguidores. Nesse ínterim, os militantes mais jovens ocuparam os lugares dos dirigentes que foram presos nos sindicatos, e a resistência se organizava em pequenos grupos e atuava na clandestinidade. Perón começou a se apegar à atividade desses militantes e a guiá-los.

A militância de diferentes origens ideológicas começou a organizar grupos armados como resposta ao golpe da Revolução Libertadora. Para vários grupos militantes de esquerda, como o *Partido Socialista de la Revolución Nacional* (PSRN), era necessária a luta armada. Esse era um exemplo que apoiava Perón por notar que o peronismo era um momento transitório das massas, para que um dia governasse o país de forma independente. Essa ideia era chamada de “entrismo”, em que os grupos de esquerda visavam se instalar no movimento peronista para, a partir dessa posição, promover ideias revolucionárias. A esquerda “de fora” queria canalizar as ações para uma ideologia marxista que se afastaria do peronismo eventualmente, na qual o maior capital político do peronismo era a relação entre Perón e o povo, e a esquerda marxista nunca conseguiria fazer essa separação.

Organizações guerrilheiras da nova esquerda formadas na década de 1960 eram influenciadas pela descolonização de meados do século XX, pela revolução vietnamita e, claro, pela Revolução Cubana. Apesar de se diferenciarem um pouco ideologicamente, cada uma foi produto de sua época, e todas se esforçaram para unir as reivindicações populares às suas visões do socialismo.

A nova esquerda exigia não só treinamentos militares, mas também uma dimensão ideológica para compreender o processo histórico vivenciado por seus membros. Ela se destacou na forma de pensar e agir em termos ideológicos e políticos com uma nova geração de jovens advinda de escolas, fábricas e universidades, que constituem grande parte de setores

⁶² TORTTI, María Cristina. **El viejo partido socialista y los orígenes de la nueva izquierda**. 2007. Tesis (Doctorado) – Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2007, p. 22.

⁶³ LUNA, op. cit., p. 192.

da classe média. Perón buscava ter vínculo com essa juventude, contava com ela para o seu regresso ao país⁶⁴. A militância o redefiniu, cuja figura foi vista como um líder legítimo da revolução, um mártir.

Na ideologia peronista, sobretudo a dos anos 1960, Perón e povo são categorias únicas, insubstituíveis. Essa geração se encontrou limitada em uma ideologia de revolução social associada somente com a figura de Perón, pois acreditavam que ninguém estaria em condições de representar o povo como ele. O peronismo não se definia mais apenas como político; era um sentimento social⁶⁵. A Juventude Peronista foi um exemplo das linhas criadas no movimento do início dos anos 1970, como tentativa de unificar os grupos de jovens em um mesmo corpo. Ela foi responsável pelas organizações de diversas operações e pelo retorno de Perón.

As FAP, apesar de se originarem abertamente no anticomunismo e serem contrárias à Revolução Cubana, começaram a mudar de posição no começo da década de 1960. Durante esses anos, fizeram pequenos crimes com o intuito de arrecadar fundos e atuaram como uma ponte ideológica em virtude da organização descentralizada. Nos anos 1970, já estavam formados os *Monteneros*, as *Fuerzas Armadas Revolucionarias* (FAR) e os *descamisados* ou as FAL, com diferentes ideologias – eles tinham maior ou menor identificação com o justicialismo, enquanto o ERP era um movimento trotskista e marxista que criticava abertamente Perón e o movimento peronista⁶⁶.

Nesse entremeio, a primeira operação guerrilheira foi planejada a partir de Cuba por John William Cooke⁶⁷ para pressionar as reações possíveis e favoráveis esperadas de diferentes áreas. Cooke operou desde Havana com amigos como Ricardo Obregón Cano – governador de Córdoba em 1973, quando Cámpora foi presidente – e propiciou as primeiras organizações “Resistência Peronista” e “Peronismo Revolucionário”. Assim agruparam verdadeiros militantes peronistas, mas também facilitaram a penetração do “entrismo”.

Em 29 de maio de 1969, houve um protesto encabeçado por estudantes e trabalhadores em Córdoba, conhecido posteriormente como “*cordobazo*”. Nele ocorreu um grande massacre, com várias pessoas mortas. Esse e outros acontecimentos marcaram o destino do governo de

⁶⁴ ETULAIN, Carlos. Juventude, política e peronismo nos anos 1960 e 1970. *Revista de Ciências Humanas*, Florianópolis, n. 40, out. 2006, p. 318.

⁶⁵ Ibid., p. 109.

⁶⁶ ACUNA, Carlos Manuel. *Cómo nació la chispa de la guerrilla argentina* – el historiador. Disponível em: <<https://www.elhistoriador.com.ar/como-nacio-la-chispa-de-la-guerrilla-argentina/>>. Acesso em: 18 ago. 2019.

⁶⁷ Figura importante no surgimento da esquerda nacional, foi deputado durante os últimos anos do governo de Perón e publicou a revista peronista *De Frente* à época. Depois do golpe, foi preso no Rio Gallegos, no sul da Argentina, junto a outros peronistas, com os quais conseguiu fugir e se radicar em Santiago do Chile. Era conhecido como um bom estrategista e assumiu a tarefa de organizar a resistência, sendo um dos porta-vozes de Perón, com quem frequentemente mantinha contato.

Onganía, junto com a morte do líder sindical de direita Vandor, em 30 de junho de 1969, por grupos peronistas. Vandor era integracionista, acreditava num peronismo sem Perón e tinha grande influência, mas era mal visto no peronismo. Recebia ameaças de grupos revolucionários e, por fim, foi assassinado pelo *Ejército Nacional Revolucionario* (ENR)⁶⁸.

Um ano depois, Aramburu foi sequestrado pelos *montoneros*. Dois militantes se vestiram com roupas militares e disseram que eram seguranças do general. Levaram-no para uma antiga residência de campo, onde foi julgado pelos crimes da Revolução Libertadora e condenado à morte por fuzilamento. Aramburu deixou uma carta que foi difundida pela revista de esquerda *La Causa Peronista* em 3 de setembro de 1974, na qual registrou seus últimos momentos. Os *montoneros* fizeram declarações sobre o sequestro e o julgamento e foram assunto nacional por muito tempo⁶⁹.

Ao considerar esses casos revolucionários de resistência, é interessante pensar a trajetória do pensando político e social do jornalista Walsh revelada no livro *Operação Massacre*⁷⁰. Ele inicia a obra com indicações de que não era peronista e não queria saber de nada relacionado a isso – inclusive, apoiou o golpe de 1955 com a ideia de acabar com o cerceamento de liberdade imposta pelo governo de Perón. No epílogo da primeira edição, em 1957, ele conta sobre o terror do dia 9 de junho do ano anterior, de soldados matando outros indivíduos da mesma categoria (que estavam fazendo a revolução) e do horror das revoluções “por mais justas que tenham sido”⁷¹; já na segunda, de 1964, falou sobre as vitórias e derrotas na escrita da obra, de acordo com seus objetivos: o fracasso pelo fato de os fuziladores não serem punidos e o não reconhecimento do crime; e na terceira e última, de 1969, ele dá nomes a outros injustiçados pela ditadura, cita outros assassinatos e, no último apêndice, traz a carta enviada à Junta Militar que deu um golpe em 1976, cujo texto acusa a ditadura de que, em apenas um ano, tinha cometido mais crimes do que as anteriores juntas. Essa carta foi o motivo do desaparecimento e da morte de um homem peronista, escritor militante e com sede de justiça.

Não obstante, em entrevista para o livro de Fernando Peña⁷² sobre o filme, Walsh explica que:

La película es peligrosa porque ejemplifica una política que ha continuado hasta hoy. Los fusilamientos podrían repetirse y casi con los mismos

⁶⁸ ETULAIN, 2006, p. 326.

⁶⁹ Ibid., p. 327.

⁷⁰ Para mais informações, ver: MACHADO, Mirela Bansi. “*Hay un fusilado que vive*”: testemunho, memória e denúncia na narrativa de Rodolfo Walsh em *Operação Massacre* (1957). 2016. 80f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2016.

⁷¹ WALSH, op. cit., p. 239.

⁷² PEÑA, op. cit., p. 71.

personajes. El actual presidente Lanusse era por entonces jefe de la custodia de Aramburu, y el actual ministro Manrique era jefe de la casa presidencial. La película revive toda la experiencia del peronismo que no claudica y sigue aliado del pueblo. Liga aquella historia con el secuestro de Vallese, los secuestros de Martins y Centeno, la explosión de Córdoba. También intercala las primeras respuestas organizadas de violencia popular. Cuando el cadáver de Aramburu desfila ante el llanto de la oligarquía porteña, el pueblo comprueba que del otro lado también se muere.

A fala de Walsh é interessante para pensar a militância, a nova esquerda, a geração após a queda de Perón e no envolvimento do autor com o peronismo. Antes de começar a investigar o fuzilamento, ele não concordava com a política peronista, mas, ao longo da escrita do livro, não apenas se tornou peronista, como também militante a favor da luta armada. Nesse momento, percebeu que o povo morria por ser trabalhador e por exigir os próprios direitos por intermédio de uma militância que era morta na luta ou fazendo arte militante. Walsh passou a fazer parte da militância que comemorava a morte do inimigo e vice-versa.

Cedrón diz que aquela juventude da nova esquerda nos anos 1960 e 1970 era formada pelos filhos dos peronistas fuzilados de 1956. E a luta que faziam em 1972 era por seus pais, pelos companheiros que morreram e foram presos, pelo povo trabalhador e por Perón. Mesmo os grupos de socialistas ou de outras ideologias que não concordavam com a ditadura e temiam pelo povo, mas que não necessariamente concordavam com Perón, viam, na militância peronista, uma força capaz de fazer mudanças urgentes, de vencer aquele momento de tragédia das décadas de 1960 e 1970.

Em outra parte do livro⁷³, Walsh define peronismo:

El peronismo argentino no puede confundirse con un partido político, ni con un movimiento. Es una clase. Ahí está la explicación del odio que el peronismo desata. Las rivalidades partidarias nunca se manifestaron con tanto odio. Es un odio de clase contra clase. El peronismo es distintas cosas, según la época. Llega al poder como movimiento policlasista y lo ejerce así. Es policlasista en el triunfo o en la perspectiva del triunfo. En la derrota, en cambio, el peronismo es obrero y nada más que obrero. Cuando el peronismo está derrotado, se eclipsan los generales, los empresarios y los senadores. O se rasgan las vestiduras y juran que nunca, nunca fueron... Esa es la clave de la caída de Perón. La clase trabajadora quedó sola. El verdadero peronismo.

Walsh afirma que o peronismo é uma classe social e analisa o movimento antes e após a queda de Perón. Quando chegou ao poder, o peronismo era bem recebido por várias classes sociais, mas, depois da crise econômica e do golpe, ficaram apenas os “verdadeiros” apoiadores, os que realmente precisavam do peronismo e do que Perón fez pelo povo.

⁷³ Ibid., p. 72-73.

O escritor mudou sua posição diante do peronismo não só pela investigação do massacre, quando entendeu quem eram e o que faziam os inimigos do peronismo, como também inspirado e motivado pelo surgimento da nova esquerda que, assim como ele, tinha a ambição pela justiça social. Junto a Walsh também se encontra Jorge Cedrón, um dos tantos jovens identificados com os projetos da nova esquerda e o novo movimento do cinema que surgia ao mesmo tempo na Argentina.

1.4 Arte como ferramenta de engajamento

No momento em que a Argentina começava a passar pela crise dos anos de proscrição do peronismo, artistas buscavam meios diferentes de reconstruir o universo de representações sociais. Isso ocorreu em um momento no qual o poder das linguagens audiovisuais alcançava dimensão e profundidade inéditas até então.

Diversos acontecimentos que se sucederam previamente e durante a década de 1960 – como o movimento de libertação na Argélia, a Guerra do Vietnã e o triunfo da Revolução Cubana – nos países denominados à época como “subdesenvolvidos” impulsionaram não só uma ideologia anti-imperialista na América Latina, de conscientização da realidade política e social vivida nessas nações, mas também provocou mobilizações em diversas áreas da cultura, com o intuito de utilizar a arte como uma ferramenta para a libertação do neocolonialismo⁷⁴. Os fenômenos artísticos e culturais, em sua maioria vindos de países centrais – a exemplo do movimento hippie, do *rock and roll*, do pensamento existencialista, das neovanguardas artísticas etc. – foram responsáveis por configurar uma década de plena efervescência no campo cultural⁷⁵.

O revisionismo histórico marxista surgia à época e abria espaço para uma concepção cinematográfica de luta, influenciada pela imagem do peronismo. Segundo Tzvi Tal, assim como em outros campos culturais e intelectuais, os cineastas queriam eliminar a separação entre a teoria e a prática, por acreditarem que a atividade cinematográfica teria significado político e que o compromisso pessoal era uma condição inevitável – essa questão era postulada pelo existencialismo de Jean Paul Sartre e o discurso de Frantz Fanon em suas teorias, além de ser colocada pela Revolução Cubana, em particular por Che Guevara⁷⁶.

⁷⁴ FLORES, Silvana. Tentativas del cine-guerrilla en Argentina en las décadas del sesenta y setenta. **ComunicAção & InformAção**, [s.l.], v. 12, n. 1, 2010, p. 107.

⁷⁵ PIEDRAS, Pablo. **El cine documental en primera persona**. Buenos Aires: Paidós, 2014, p. 38-39.

⁷⁶ TAL, Tzvi. **Pantallas y revolución: una visión comparativa del cine de liberación y el cinema nuevo**. Buenos Aires: Lumiere, 2005, p. 64-65.

No regime político de ditadura, a dissidência política (peronista e de esquerda) começaria a pensar a imagem audiovisual como uma nova e poderosa ferramenta de construção política utilizada de forma militante. Câmeras começaram a buscar rostos, testemunhos e lutas das massas, cujas sucessivas ditaduras militares negavam seu lugar na história. Isso se faria primeiramente pelo gênero documental, mas logo depois era consolidado um diálogo entre documento e ficção que constituiria um dos traços mais originais do cinema militante dos anos 1960 e 1970.

De acordo com Caio de Souza Gomes⁷⁷, a necessidade de uma vanguarda revolucionária encontrou forte eco no campo cultural, em que se colocou claramente a defesa do papel de intelectuais e artistas como vanguarda responsável por propagar o discurso revolucionário entre a população e conduzi-la à conscientização política. Diante dos movimentos de vários países da América Latina, diferentes práticas artísticas e populares passaram a ser vistas como um importante mecanismo para a divulgação da consciência revolucionária.

A influência do pensamento marxista na América Latina crescia desde os anos 1950, e o triunfo da Revolução Cubana foi mais um estímulo para a ruptura por meio da revolução – nesse contexto, intelectuais e artistas agregaram essa ideia ao desejo de lutar contra o neocolonialismo⁷⁸. No campo cultural, tal pensamento atingiu a produção cinematográfica, e os cineastas começaram a fazer películas político-militantes, inspirados no cinema moderno e, principalmente, nas produções europeias.

Termos utilizados pela maioria dos autores e que são empregados como referência neste texto nos chamaram a atenção, como “Cinema militante”, “cinema engajado” e “cinema revolucionário”, que foram os mais citados, enquanto o historiador Pablo Alvira⁷⁹ diz preferir chamar de “intervenção política”, sob uma perspectiva geral.

Percebemos que não há um consenso sobre a definição do tema para eles. Diante disso, o historiador Marcos Napolitano diferencia os termos “arte militante” e “arte engajada”:

A primeira procura mobilizar as consciências e paixões, incitando a ação dentro de lutas políticas específicas, com suas facções ideológicas bem delimitadas, veiculando um conjunto de críticas à ordem estabelecida, em todas as suas dimensões; a segunda – a arte engajada – de caráter mais amplo e difuso, define-se a partir do empenho do artista em prol de uma causa ampla, coletiva e ancorada em “imperativo moral e ético” que acaba desembocando na política, mas não parte dela. Em que pese o caráter um tanto arbitrário

⁷⁷ GOMES, op. cit., p. 80.

⁷⁸ CHRISTOFOLETTI, Patricia Ferreira Moreno. **América em transe**: cinema e revolução na América Latina (1965-1972). 2011. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011, p. 16.

⁷⁹ ALVIRA, Pablo. Cine y revolución en los años sesenta latinoamericanos: la violencia como tema en el cine de intervención política (Uruguay, Brasil y Argentina). **Historia y Espacio**, [s.l.], v. 12, n. 46, 2016, p. 6.

destas definições conceituais da arte política de caráter contestatório, elas visam delimitar de forma mais precisa termos pouco definidos e que frequentemente se confundem, mas que conceitualmente não devem ser tomados como sinônimos no plano da análise histórico sociológica⁸⁰.

Já para a historiadora Maria Paula Araujo⁸¹, a expressão “cinema militante” é precária e ambígua, mas é a que mais se encaixa nesse tema. Em primeiro plano, por ser utilizada pelos próprios cineastas que faziam esse tipo de filme, que consideravam seu trabalho uma verdadeira militância política; em segundo plano, pelo fato de outros termos como “cinema revolucionário” serem mais abrangentes e poderem gerar questões polêmicas e mais profundas, como o que seria revolucionário na arte; e em terceiro plano, “cinema político” é vago, por caracterizar qualquer propósito político. Então, “cinema militante” expressaria a ideia de prática e militância política organizada no cinema, com vistas a interferir politicamente em determinada época. Alguns cineastas tinham o objetivo não apenas de denunciar e explicar as causas da exploração do povo, mas também apontar uma nova perspectiva revolucionária.

Apesar de enxergar *Operación Masacre* como um filme fora de uma militância específica – ou seja, o cineasta e sua equipe não apoiavam um grupo guerrilheiro em particular –, a ideologia é evidentemente peronista, com denúncia aos crimes contra o movimento e propaganda de luta. O cinema militante tem uma especificidade manifestada claramente nessa película, por permitir a análise das visões políticas e estéticas da época na Argentina, além de aspectos técnicos – como eram produzidos, distribuídos e depois exibidos. Esses elementos, visíveis na união dos gêneros documentário e ficção, permitem uma investigação mais complexa daquela sociedade.

Escolhemos o termo “cinema militante” por ser um filme realizado com a intenção de propagar a militância peronista. Didaticamente, ele explica para o espectador quem eram as pessoas que se identificavam com tal ideologia, como eram vistos e por que precisavam agir para colocar Perón de volta no poder.

1.4.1 Nuevo Cine: o cinema militante da América Latina

Até o começo dos anos 1970, esse momento de conjuntura revolucionária, de emergência política do “Terceiro Mundo”, acreditava na arte como um instrumento de

⁸⁰ NAPOLITANO, Marcos. A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica. **Temáticas**, Campinas, n. 37/38, 2011, p. 4.

⁸¹ ARAUJO, Maria Paula. Intelectuais, artistas e revolucionários: o cinema militante no Brasil e na Argentina nos anos 1960 e 1970. **Boletim do Tempo Presente**, [s.l.], n. 1, p. 1-17, 2012.

conscientização política e enxergava o cinema como uma oportunidade para poder mostrar a verdade e informar as pessoas sobre as causas daquela crise social. O desejo de expor a realidade nua e crua vivenciada pela população gerou uma nova linha e conceito cinematográfico chamado *Nuevo Cine Latinoamericano*. Os temas das produções estavam relacionados aos problemas em comum entre os povos latino-americanos, como o imperialismo, o neocolonialismo, o subdesenvolvimento e a realidade dos trabalhadores.

A primeira experiência de criação cinematográfica antecedente a esse cinema diz respeito à fundação da *Escuela de Cine documental de la Universidad Nacional del Litoral*, em 1957. Nesse contexto, Fernando Birri foi uma personalidade relevante para a organização e gestão do *Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral* e da *Escuela Documental de Santa Fe*, pois compartilhou, com a geração de 1960, a busca por renovação e lecionou de acordo com a influência italiana e o intuito de dar visibilidade aos setores mais pobres. Sua formação neorrealista e a posição pessoal sobre a problemática do subdesenvolvimento definiram a orientação ideológica e estética da produção do Instituto. A proposta de cinema foi expressada no manifesto da *Escuela Documental* escrito em 1962, no qual assinala a importância de se fazer documentários que contrariassem a “imagem falsa” da sociedade, divulgada em outros filmes documentais e comerciais⁸². Birri e seus discípulos colocaram em prática uma cinematografia que se direcionava ao retrato das classes populares e subalternas, com diversas faces e problemas cotidianos⁸³.

De acordo com Núñez, o pensamento sobre a cinematografia na América Latina começou a mudar com a chegada dos filmes neorrealistas. Segundo o autor, essa corrente se tornou referência não apenas artística, mas também ética. A ideia de que não são necessários grandes equipamentos como os de Hollywood para fazer filmes é transformadora e, a partir desse momento, surge um novo conceito de cinema latino-americano⁸⁴.

Segundo Avellar, as narrações do cinema que começam a ser realizadas nos anos 1950 reapresentam a realidade:

O modo de escrever o roteiro, construir um cenário e de jogar atores e luzes dentro dele preparava a filmagem como a anotação de uma coisa concreta, o fragmento de realidade diante da câmera, ou virtual, a cena pró-filme ou pré-filme, o mundo de ficção criado à imagem e semelhança do real para tornar possível o filme. A montagem era evitada. A montagem pensa, representa o

⁸² BRAVI, Carolina. Cine, política y clases populares en *Los inundados*, de Fernando Birri. *Imagofagia*, [s.l.], n. 2, 2010, p. 2-3.

⁸³ LUCÍA, op. cit., p. 4.

⁸⁴ NÚÑEZ, Fabián. *O que é “Nuevo Cine Latinoamericano”?* O cinema moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas. 2009. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009, p. 19.

mundo, e por isso, nos anos [19]50, quando o que se queria era ver a vida como ela é, a montagem era tida como uma manipulação. Uma manipulação que impedia o espectador de agir livremente diante da cena, e afastava o filme de sua essência, a reapresentação do mundo⁸⁵.

A difusão de uma nova subjetividade e o aumento dos limites de experimentação com a linguagem cinematográfica estiveram associados a novos modos para abarcar o real e expressar a configuração do social⁸⁶. O cinema que surgia estava preocupado com isso, ou seja, mostrar a realidade vivenciada pelos países da América Latina, o que eles tinham em comum – a miséria – e o que eles queriam – libertação econômica, política e cultural.

Nesses termos a historiografia coloca, como ponto de partida do *Nuevo Cine*, a criação da escola de Birri⁸⁷. Não foi a primeira do país, mas é considerada a mais importante, devido ao ensino neorrealista e à preocupação em fazer um cinema voltado à realidade subdesenvolvida latino-americana. Birri não se propôs a fazer filmes militantes, a exemplo dos coletivos de cinema de vanguarda que nasceriam na década seguinte, mas sua obra se distancia de qualquer tipo de olhar neutro. O trabalho dele e do seu grupo é relevante, segundo Daniel Lucía⁸⁸ não apenas pelo fato de que com ele se formaram, colaboraram ou se viram influenciados vários dos futuros cineastas dos coletivos de cinema militante dos fins da década de 1960, mas também por ter planejado uma forma nova de pensar o olhar do cineasta comprometido com as classes subalternas e pela projeção latino-americana de seu trabalho.

Depois de o governo de Guido ter fechado a escola de Birri em 1963, vários de seus membros se mudaram para o Brasil. Aqui havia se formado, ao final dos anos 1950, o movimento do cinema novo, cujos principais representantes foram Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Carlos Diéguez. A experiência dos cineastas brasileiros seria a primeira a criar um cinema de vanguarda em toda a América Latina⁸⁹.

O golpe do general Onganía e o começo da Revolução Argentina pareciam anunciar um ponto de ruptura com as tendências de renovação artística e cultural vivenciada no país. Porém, logo se demonstrou que o cinema se converteria em um dos principais campos de batalha da resistência a qualquer projeto autoritário. Cineastas do *Nuevo Cine* seguiam influências do neorrealismo italiano, do cinema épico de Sergei Eisenstein, do neossurrealismo de Luis Buñel, da *nouvelle vague* francesa, das vanguardas que faziam o cinema de autor, do *free cinema* inglês

⁸⁵ AVELLAR, José Carlos. **A ponte clandestina**: Birri, Glauber, Getino, García Espinosa, Sanjinés, Alea – Teorias de cinema na América Latina. Rio de Janeiro; São Paulo: Ed. 34; Edusp, 1995, p. 33.

⁸⁶ PIEDRAS, op. cit., p. 39.

⁸⁷ NÚÑEZ, op. cit., p. 19.

⁸⁸ LUCÍA, Daniel Omar de. El cine militante y clandestino en la Argentina y la remodelación del imaginario. Revista de Pensamiento Crítico Latinoamericano Pacarina del Sur, 2013, p.4.

⁸⁹ Idem.

e de outras técnicas modernas. Essa eclética combinação, aliada à busca de uma afirmação da latino-americanidade, constituiu o *nuevo cine*⁹⁰.

Segundo o jornalista Paulo Paranaguá, o conjunto de três fenômenos – assimilação do neorrealismo, condensação de uma cultura cinematográfica e explosão de um nacionalismo desenvolvimentista – resulta em um novo conceito de modernidade. Ele reúne os manifestos de alguns cineastas latino-americanos que fazem parte do movimento do *Nuevo Cine* para compreender seu significado e intenção na sociedade:

“Uma estética da fome, uma estética da violência”, proclama Glauber Rocha. “Um terceiro cinema, militante, oposto ao cinema alienado, comercial, dominante, bem como ao cinema reformista, colonizado, de autor”, teorizam os argentinos Fernando E. Solanas e Octavio Getino. “Um cinema imperfeito”, propõe o cubano Julio Garcia Espinosa. “Um cinema coletivo, junto ao povo”, sustenta o boliviano Jorge Sanjinés⁹¹.

Os países citados por Paranaguá tinham o mesmo intuito de criar uma arte com identidade própria e refletir sobre os problemas reais da América Latina. Aliada ao contexto histórico político latino-americano e aos ideais revolucionários de intelectuais e militantes, essa conjuntura possibilitou o surgimento de um cinema que tencionava conscientizar o público sobre a libertação política, econômica e cultural.

Uma das propostas dos cineastas era construir a nova estética para combater a linguagem cinematográfica hegemônica e criar uma unidade entre teoria e práxis por meio de um cinema como ação política, intervenção e instrumento da revolução. Alguns passaram a apresentar, em conjunto com o filme, um manifesto, uma teoria que explicasse os filmes e se conectasse com o público, a exemplo de Glauber Rocha, Fernando Solanas e Julio Garcia Espinosa. Esteticamente, consolidou-se uma linguagem fílmica revolucionária com a narrativa fragmentada, elíptica, reflexiva e repleta de metáforas e alegorias; e, politicamente, foi constituída por atitudes de resistência⁹².

O *Nuevo Cine* surgiu de um contexto de combate ao cinema comercial, que passou a ser visto como parte de um problema na sociedade, por ser conivente com um governo opressor. Era composto por preocupações sociais e políticas, iconoclastas e desafiantes, com a necessidade de construir uma utopia própria; entretanto, existia também um grupo de pessoas que não estava contente em fazer um cinema que não fosse comercializado.

⁹⁰ CHRISTOFOLETTI, op. cit., p. 69.

⁹¹ PARANAGUÁ, Paulo. **Cinema na América Latina**. Porto Alegre: LPM, 1984, p. 70.

⁹² MORENO, Patricia Ferreira. Partes do mesmo: o cinema de autor na América Latina ou O Terceiro Cinema latino-americano. **Cadernos de Pesquisa do CDHIS**, [s.l.], v. 23, n. 1, jan./jun. 2010, p. 79.

Glauber Rocha, com o intuito de analisar o histórico do Cinema Novo brasileiro no recém-instaurado regime militar elabora o ensaio “Estética da Fome” em 1965. As próximas obras do cineasta se voltam a outra etapa do Cinema Novo, que se apresenta como “ofensivo”, não mais só de denúncia. Ele se baseia nos conceitos de Frantz Fanon, teórico e influente pensador, para abordar os temas de descolonização:

A definição do colonialismo como violência e o processo de descolonização como uma transformação total no comportamento e na estrutura do colonizado, dando-lhe um outro sentido e função para a sua existência, o que define o Homem e a sua relação com o mundo⁹³.

Segundo Ramón Gil Olivo⁹⁴, *Rio, 40 graus*, produzido por Nelson Pereira dos Santos em 1955 até *La Tierra Prometida*, de 1973, por Miguel Littin, marcam um período fundamental para o desenvolvimento de uma linguagem cinematográfica que caracterizaria os movimentos socioculturais dos países da América Latina. O mexicano também faz parte do consenso historiográfico de que tais elementos foram consequência de um grande processo social e político, cujo ponto em comum seria a luta contra o imperialismo norte-americano. A aquisição de uma consciência social levou à construção de uma linguagem que permitiria interpretar a realidade das classes sociais oprimidas. Nelson Pereira dos Santos é um exemplo de cineasta que já fazia um trabalho engajado antes do surgimento do *Nuevo Cine Latinoamericano*, mas suas influências e características não eram as mesmas dos produtores dos anos 1960.

Na Argentina, Leopoldo Torre Nilsson fez numa série de filmes sobre a oligarquia portenha, nos quais utilizava o expressionismo formal para evocar os aspectos psicológicos das personagens. Os jovens cineastas aproveitariam dessa influência nas suas criações⁹⁵, a exemplo de Jorge Cedrón. No livro de Peña⁹⁶, ele conta que o longa-metragem *Fin de Fiesta*, de 1959, o inspirou a fazer cinema, apesar de admitir que o cineasta se vendeu por dinheiro anos depois, ao produzir filmes “ruins” em sua opinião.

Em uma entrevista à Maria do Rosário Caetano⁹⁷, sobre o cinema latino-americano, Fernando Solanas responde sobre o que é fazer cinema a partir da “terceira via”:

É um caminho que investe no poético, nas histórias abertas, na recusa do cinema industrial com suas tramas prontas, com suas fórmulas, suas trucagens e efeitos especiais. Para mim, é por trás da trama que está o mais lindo, o realmente

⁹³ NÚÑEZ, op. cit., p. 21.

⁹⁴ OLIVO, Ramón Gil. El nuevo cine latinoamericano (1955-1973): fuentes para un lenguaje. **Comunicación y Sociedad**, Guadalajara, n. 16-17, [n.p.], 2015.

⁹⁵ PARANAGUÁ, op. cit., p. 74.

⁹⁶ PEÑA, op. cit., p. 33.

⁹⁷ CAETANO, Maria do Rosário. **Cineastas latino-americanos: entrevistas e filmes**. São Paulo: Estação Liberdade, 1997, p. 60.

poético. Nós, na vida real, não vivemos só de peripécias. Estou cansado de hipernaturalismo, de coisa mastigada [...]. Os italianos, com o neorealismo, conseguiram impor alguns símbolos, mas nosso imaginário, porém, é povoado pelo cinema dos EUA. De minha parte vou lutar até o fim pela colocação de nossos personagens no imaginário do grande público. Temos uma história muito rica. Nossos heróis têm de ser reconhecidos.

O *Nuevo Cine*, por meio de um *tercer cine*, trata de filmes que apresentam questões políticas e estéticas já mencionadas e, não necessariamente, foram produzidos nos países de terceiro mundo, mas são não convencionais. O Primeiro Cinema seria de Hollywood, de cunho comercial, cuja grande indústria sempre exerceu hegemonia desde os anos 1930 por toda a América Latina. Era identificado pelos cineastas do *Nuevo Cine* como opressor, alienante e para o puro entretenimento, cujo propósito maior é atender aos interesses dos EUA, o inimigo imperialista. Por sua vez, o Segundo Cinema seria artístico, principalmente europeu (mas havia também os norte-americanos), em que as características também englobam a alienação política e o desengajamento com as causas sociais; nesse caso, o cinema burguês teria a ideologia da “arte pela arte”⁹⁸. E o Terceiro Cinema indica a necessidade de resistir ao imperialismo e mostrar como os sistemas econômico e político provocavam uma imensa desigualdade social entre os povos latino-americanos.

Além disso, o Terceiro Cinema propunha uma participação ativa do espectador. Em vez de servir somente como entretenimento, ele incita o público a questionar a situação do país e a querer fazer a mudança. A própria situação clandestina que envolve a exibição de alguns filmes caracteriza a natureza do seu público que, nesse caso, é convidado a se engajar e a participar da revolução, ao contrário da passividade “voyeurista” de filmes europeus⁹⁹. Os cineastas pretendem fazer, dos espectadores, autores do próprio destino – os verdadeiros protagonistas são a plateia. Importante pensar nessa característica da estética do *Nuevo Cine* em conjunto com o pensamento da militância que precisava reunir pessoas para a formação da resistência.

1.4.2 Influência do neorealismo italiano

O modelo de cinema advindo do pós-guerra italiano – com seu modo particular de produção que se resume a fazer cinema com nada (ou quase nada), usando como arma a

⁹⁸ TISSOT, Guilherme Ricardo. **A revolução cubana e os cinemas novos na América Latina dos anos 1960: os casos de Argentina, Brasil e Chile**. 2017. 94f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017, p. 19-20.

⁹⁹ CHRISTOFOLETTI, op. cit., p. 92.

criatividade e tendo como centro o homem e a sua realidade – serviria de inspirações para jovens aspirantes a cineastas na América Latina e em outras partes do mundo¹⁰⁰.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, a Itália começou a se reconstruir material e moralmente. A tarefa de reerguer a moral do país coube aos intelectuais que, segundo Fabris¹⁰¹, passaram a sentir a necessidade de deixar os refúgios durante o vicênio fascista, intensificar relações com a realidade e registrar o presente, ou seja, a guerra e a luta de libertação, além de reviver o espírito de coletividade italiano – esse papel seria desempenhado, sobretudo, pelo cinema. De acordo com Hennebelle¹⁰², o neorrealismo italiano foi historicamente “a primeira afirmação coerente de um cinema tipicamente nacional”, de tendência progressista, em uma época na qual o imperialismo hollywoodiano se estendia por todo o mundo.

Para a maioria da crítica mundial, ainda hoje, o neorrealismo começou em *Roma, cidade aberta*, de 1945, produzido por Rossellini após a libertação da cidade. O próprio diretor não concordava com isso, pois, para ele, essa corrente cinematográfica nasceu um pouco depois, em alguns documentários de guerra. Já para Visconti, surgiu com seu filme *Obsessão*, em 1943¹⁰³.

Guy Hennebelle foi o que melhor conseguiu caracterizar o estilo e a técnica do neorrealismo. Segundo ele, os dez principais elementos são: a) utilização dos planos de conjunto e médios com um enquadramento semelhante ao utilizado nos filmes de atualidades; b) recusa de efeitos visuais como superimpressão, imagens inclinadas, reflexos, deformações e elipses; c) uso de imagem acinzentada, como no documentário; d) emprego de montagens sem efeitos particulares; e) realização de filmagens em cenários reais; f) flexibilidade à improvisação; g) encenação com atores não profissionais; h) simplicidade dos diálogos; i) filmagem das cenas sem gravação, sendo a sincronização realizada posteriormente; e j) baixo orçamento¹⁰⁴.

Hennebelle cita L. Kogan na revista *Iskoustvo Kino*, de 1958, quando realiza uma interessante análise do neorrealismo. Segundo ele, o movimento tem o mérito de ter colocado questões realmente humanas em evidência, como o desemprego, a miséria e a solidariedade das pessoas simples, mas não faz com que esses temas saiam do movimento democrático, ou seja,

¹⁰⁰ AUGUSTO, Isabel Regina. Neo-realismo e Cinema Novo: a influência do neo-realismo italiano na cinematografia brasileira dos anos 1960. *Intercom*, São Paulo, v. 31, n. 2, jul./dez. 2008, p. 146.

¹⁰¹ FABRIS, Mariarosaria. Neo-realismo italiano. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus, 2006, p. 191.

¹⁰² HENNEBELLE, Guy. **Os cinemas nacionais contra Hollywood**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 65.

¹⁰³ FABRIS, op. cit., p. 199.

¹⁰⁴ HENNEBELLE, op. cit., p. 66.

o assunto da luta revolucionária permanece fora do neorrealismo¹⁰⁵. Para L. Kogan o que lhe falta é um romantismo revolucionário, de luta, com um ato heroico e o aprofundamento nos conflitos sociais, questões que encontramos anos depois no *Nuevo Cine Latinoamericano*.

Para o cinema europeu, o neorrealismo, com o intuito de mostrar as coisas tal como elas são, possuía um gesto bastante político; já para o latino-americano, isso já não parecia ser suficientemente político: era preciso urgentemente salientar “que as coisas não são como são”¹⁰⁶. O primeiro queria restaurar o que havia sido destruído pelo nazismo e fascismo, com o exercício de mostrar a realidade como ela era, se misturar às pessoas comuns prejudicadas pela devastação da guerra, desmontar a imagem manipulada que levou à guerra e recuperar sua identidade. E o segundo também queria se misturar ao povo e desmontar uma imagem manipulada pelo colonizador, mas sua ideia já não era de recuperar uma identidade, e sim de criar uma nova. Com o realismo latino-americano, se desejava que o espectador compreendesse como a realidade poderia ser de fato¹⁰⁷.

Temas como a luta contra o fascismo e a libertação são constantes nos filmes produzidos entre 1944 e 1946. Depois, o presente começou a ser tão importante quanto o passado recente: questões do “agora”, como a crise do desemprego, a reforma agrária, a emigração e o subemprego nas áreas urbanas seriam abordados também do neorrealismo¹⁰⁸.

1.4.3 Redes de sociabilidade e solidariedade no cinema

O *Nuevo Cine* surgiu como uma grande oportunidade de relacionamento entre os cineastas latino-americanos, não só para trocar ideias sobre técnicas e estéticas cinematográficas, consciência social e política, como também para se apoiar um no outro, de contar com assistência, proteção e companheirismo do próximo. Sem essa solidariedade¹⁰⁹ continental, o trabalho desses cineastas não teria uma força revolucionária real.

A questão-chave para entender essa cinematografia é a identidade nacional que, ao mesmo tempo, aproxima as filmografias latino-americanas, as diferencia da europeia e norte-americana, e constrói um grupo de solidariedade que unia, aproximava e interligava os

¹⁰⁵ Ibid., p. 69-70.

¹⁰⁶ AVELLAR, José Carlos. Neo-realismo, realismo, surrealismo. Os novos cinemas latino-americanos. **Cadernos de Textos da Escola de Cinema Darcy Ribeiro**, [s.l.], [s.n.], [s.d.], p. 11.

¹⁰⁷ Ibid., p. 12.

¹⁰⁸ FABRIS, Mariarosaria. **O neo-realismo cinematográfico italiano**: uma leitura. São Paulo: Edusp, 1996, p. 46.

¹⁰⁹ A solidariedade deve ser entendida aqui como a ideia que faz parte de uma cultura política da época e em determinada relação de poder.

cinastas¹¹⁰. Os problemas e os objetivos eram os mesmos, pelo fato de serem países “subdesenvolvidos”, como dito anteriormente.

De fato, a construção da rede de sociabilidade entre os cineastas só foi possível por entender que o filme era usado como instrumento de conscientização das massas, como assimilação do povo sobre a necessidade das revoluções. Tal pensamento se tornou ainda mais forte depois do sucesso da Revolução Cubana e do desenvolvimento daquele país.

O Instituto Cubano de Artes de Indústria Cinematográfica (ICAIC) foi um espaço que congregou cineastas latino-americanos com estéticas cinematográficas do *Nuevo Cine*, onde podiam criar uma rede de sociabilidade para trocar ideias, motivações e estudos sobre uma política de libertação. Desde a fundação, essa instituição buscava fornecer técnicas e meios para o setor cinematográfico (produção, distribuição, exibição, conservação e formação). Ele foi criado 83 dias após a Revolução Cubana, com o intuito de desenvolver uma ampla popularização de bens culturais na ilha. Houve a promoção de eventos que davam prioridade às artes que atingiam mais facilmente as massas, como o cinema, com a função de propaganda política do novo governo¹¹¹.

Segundo Villaça, ao aproveitar os Estúdios Biltmore construídos nos anos 1950, o ICAIC foi projetado para ser o maior centro de produção fílmica da América Latina. Os longas-metragens seriam levados ao público com a nacionalização de várias companhias distribuidoras norte-americanas e mexicanas de cinema, o que ocorreu entre 1961 e 1965 e resultou na formação da Distribuidora Nacional de Películas¹¹².

Em um primeiro momento, muitos cineastas estrangeiros consagrados se dispunham a colaborar com o ICAIC de maneira voluntária, ao passo que outros eram convidados oficialmente pelo governo, como Zavattini, Godard, Rosi etc. Essa circulação que caracterizou o Instituto desde seus primeiros anos teve papel essencial na constituição da política cultural e nas opções estéticas adotadas pelos cineastas¹¹³ – depois aconteceu a interação também com filmes latino-americanos. Em fins dos anos 1950, questões como a recusa do cinema comercial, a valorização da perspectiva autoral e a busca dos temas nacionais e políticos formavam a lista

¹¹⁰ CHRISTOFOLETTI, op. cit., p. 70.

¹¹¹ VILLAÇA, Mariana Martins. **O Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e a política cultural em Cuba (1959-1991)**. 2006. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006, p. 17.

¹¹² Idem.

¹¹³ VILLAÇA, Mariana Martins. **Cinema cubano: revolução e política cultural**. São Paulo: Alameda, 2010, p. 100.

de preocupações dos cineastas que queriam se diferenciar dos filmes estrangeiros para, enfim, constituir o *Nuevo Cine Latinoamericano*¹¹⁴.

Cuba passa a ser um exemplo cinematográfico, político e de apoio para os latino-americanos. Desde a Segunda Declaração de Havana, de 4 de fevereiro de 1962, o governo daquele país reconhece a necessidade da luta armada para a liberação nacional, mas, somente a partir da segunda metade dos anos 1960, o discurso oficial articula as Teorias de Liberação Nacional. Assim, passa-se a oferecer suporte às organizações de luta armada no subcontinente latino-americano¹¹⁵.

Sempre houve uma “curiosidade”, por parte dos cubanos, em relação aos acontecimentos artísticos e políticos dos colegas latino-americanos. Essa identificação dos cineastas daquele país com as propostas do *Nuevo Cine* se transformou, após 1967, em uma colaboração mais intensa, já que os ideais cubanos eram transmitidos pelo “cinema político” latino¹¹⁶. O *Nuevo Cine Latinoamericano* se comprometia com a proposta de conscientização política e apresentava linhas estéticas que eram referência dos ensaios teóricos transmitidos ao longo dos anos 1960¹¹⁷.

Certamente, o interesse latino-americano pelo cinema cubano se deve a um fascínio pela ilha caribenha, em se tratando de fatores políticos e ideológicos. À medida que os filmes e os realizadores começam a ser parabenizados e premiados por suas habilidades e não mais por simples simpatia ideológica, o cinema cubano se transforma em uma referência (sub)continental também pela “experimentação estética” com o engajamento político¹¹⁸.

No contexto da Guerra Fria, o governo cubano procurou apoiar as guerrilhas na América Latina e na África, ao certificar uma solidariedade com intelectuais e artistas militantes para acolhê-los. Essa aproximação entre o ICAIC e a América Latina, nos anos 1960 e 1970, rendeu não apenas diálogos, como também influenciou a política cinematográfica e consagrou uma visão de “cinema político”¹¹⁹.

Devido às implantações dos regimes militares nos países latino-americanos, Cuba passa a ser um local seguro para cineastas e seus filmes se abrigarem. Sobretudo nos anos 1970, o cinema cubano se transforma em vanguarda no contexto latino-americano. A classe

¹¹⁴ Ibid., p. 166.

¹¹⁵ NÚÑEZ, 2009, p. 254.

¹¹⁶ O assassinato de Che Guevara, em outubro de 1967, mudou a discussão estética e ideológica dos filmes, pois estimulou um discurso mais combativista no *Nuevo Cine*. Muitos realizadores passaram a concordar que sua arte deveria ser assumidamente comprometida com o ideal revolucionário e a luta anti-imperialista. Cf. Villaça, 2006.

¹¹⁷ VILLAÇA, 2010, p. 138.

¹¹⁸ NÚÑEZ, 2009, p. 258.

¹¹⁹ VILLAÇA, 2006, p. 136-137.

cinematográfica cubana, os dirigentes do ICAIC e o governo dão suporte aos realizadores exilados ou de passagem, também como resistência às ditaduras. Segundo Núñez, os latino-americanos recebem da ilha uma tradição de debate estético, político e ideológico que passa a ser referência política, ideológica, estética, física, moral e institucional¹²⁰.

O fato de o referido momento pós-revolução de Cuba ter influenciado e se estendido para os demais países latinos que compactuavam com essa ideologia anti-imperialista é importante para pensar a ascendência da revolução em tais lugares, de maneira rápida e coordenada. Essa construção de uma perspectiva revolucionária e engajada possibilitou a resistência ao poder econômico e cultural hegemônico que ditava regras, além da criação de uma alternativa viável ideologicamente.

Villaça diz que o *Nuevo Cine Latinoamericano* surgiu como resultado do encontro e da circulação de projetos estéticos e aspirações políticas de cineastas argentinos, brasileiros, bolivianos, cubanos, uruguaios e chilenos que integravam também movimentos cinematográficos nacionais, como o *Grupo de Santa Fe* e o *Cine Liberación* (Argentina), o Cinema Novo (Brasil) e o *Ukamau* (Bolívia)¹²¹.

Esses cineastas passaram a trocar experiências e a compartilhar ideias de forma mais regular após o *V Festival de Viña del Mar* (Chile), realizado em 1967. Segundo Villaça, há questionamentos sobre a data que teria originado o termo e a ideia do *Nuevo Cine*, mas, a partir desse evento, o movimento se consolidou de fato. Nele foi realizado o *I Encuentro de Cineastas Latinoamericanos* em torno do tema “Imperialismo e Cultura”, em que foi constituído um comitê de cineastas que levaria adiante as bandeiras do *Nuevo Cine*: “anti-imperialismo, abordagem dos problemas comuns a toda América Latina, conscientização das massas”¹²².

Nesse ínterim, os cineastas do movimento do *Nuevo Cine* se destacaram por fazer, de seus discursos fílmico e teórico, um retrato sobre o ponto de vista que tinham da realidade. A análise dessa visão de mundo é fundamental para entendermos o pensamento e as perspectivas de uma geração, assim como o estudo histórico das produções, para compreendermos os conflitos sociais, políticos e culturais da época.

Produtores de filmes brasileiros, argentinos, cubanos e dos outros países que apresentavam questões próprias da realidade de seus países formaram uma rede de sociabilidade com a criação de encontros e festivais de cinema para trocar ideias, provocar pensamentos e reflexões sobre um objetivo comum a todos: a formação da consciência revolucionária.

¹²⁰ NÚÑEZ, op. cit., p. 258-259.

¹²¹ Ibid., p. 168.

¹²² VILLAÇA, op. cit., p. 169.

Jorge Sanjunés, cineasta boliviano que participou ativamente desses encontros, faz um depoimento importante para compreendermos a construção da rede de sociabilidade:

*Aunque aisladamente, sin conocernos estábamos todos trabajando en una misma idea, convencidos de un mismo deber. Comprendíamos que cada uno, en su respectivo país, tendría poco tiempo para denunciar la miseria, analizar sus causas, combatir la confusión, informar sobre lo que deliberadamente se oculta al pueblo, exaltar y contribuir a rescatar nuestra personalidad cultural etc., tareas urgentes e indispensables que significan crear consciencia de liberación*¹²³.

Serge Berstein, historiador que estuda o conceito de cultura política, entende que um grupo com uma visão comum do mundo e que faz a mesma leitura do passado participa de uma mesma cultura política¹²⁴. Portanto, ao partilhar certo ponto de vista, passa-se a estabelecer também afinidades, interpretação do passado e perspectivas de futuro comuns, em que há a necessidade de dar respostas às questões do presente, sob o risco de não cumprir esse papel e desaparecer.

Como a ideia do *Nuevo Cine* era produzir filmes com base na realidade social, política e cultural dos países citados anteriormente, os cineastas buscavam reconstituir a memória de uma classe, de um povo. Tais produções atuaram como guardiãs de uma memória e propostas de futuro, ao trabalharem com a dialética entre lembrança/esquecimento veiculada muito mais pelas teorias dos autores do que pela adesão do público aos filmes. Isso porque construíram em conjunto uma narrativa comum difundida por meio de uma rede de sociabilidades para atuar com a memória¹²⁵.

1.4.3.1 Solidariedade em *Operación Masacre*

Jorge Cedrón possuía várias relações de solidariedade na militância para fins de sobrevivência, principalmente após o golpe de 1976. Também tinha vários envolvimento no cinema para produzir suas obras e ajudar os colegas a fazerem o mesmo em circunstâncias de clandestinidade, além de trocar ideias. Um exemplo de experiências compartilhadas foi quando o diretor participou como ator nos filmes *The Player vs. Ángeles caídos*, de 1968 e *Puntos suspensivos*, de 1971.

No caso de *Operación Masacre*, todas as pessoas que trabalharam no filme tinham consciência do significado dele para o país, devido ao sucesso do livro, com a necessidade de

¹²³ AVELLAR, op. cit., p. 278.

¹²⁴ MORENO, op. cit., p. 80.

¹²⁵ CRISTOFOLETTI, op. cit., p. 39.

divulgar e procurar justiça pelas vítimas; então, colaboravam com a filmagem na clandestinidade, com pouco dinheiro e nenhuma segurança sobre o fato de não serem presos ou conseguirem outro trabalho. Algumas delas tinham ou viriam a ter relação com Cedrón ou a militância peronista ou de esquerda, como poderemos observar nos parágrafos a seguir¹²⁶.

Carlos Carella, ator que interpretou Nicolás Carranza no filme, era ator, diretor e dirigente sindical. Foi militante peronista e se exilou na Espanha depois do golpe de 1976. Era um nome conhecido na época em que Cedrón começou a pensar com quem queria trabalhar em seu filme¹²⁷.

Enquanto isso, Hugo Álvarez, que interpretou Garibotti, conheceu Cedrón em um bar, onde o apresentou a outro ator, Rodolfo Brindisi, e ficaram amigos. Um dia, disse que emprestou a ele o livro do Walsh, estava interessado em fazer um filme sobre a história e queria que ele interpretasse Garibotti. Álvarez explica que as pessoas que participavam dos longas-metragens estavam, de certo modo, acostumadas a trabalhar naquelas condições de perigo, porque iam a manifestações e sabiam como era “correr da polícia”. Foi montada uma cooperativa para arcar com os custos da filmagem, coordenada por Álvarez¹²⁸.

Já Víctor Laplace, que interpretou Carlos Lizaso, era peronista desde os 14 anos e trabalhou em uma metalúrgica; logo, conhecia a vida de operário. Quando conheceu Cedrón, trabalhava com teatro de rua: visitavam um determinado lugar, analisavam os problemas e depois faziam uma obra representando aquela problemática. Segundo ele, “*hicimos Operación Masacre porque sentíamos que había un espacio por el cual pelear. Había un horizonte. No había dudas. Quizá porque tampoco había tiempo para dudar*”¹²⁹.

Julio Duplaquet trabalhou como diretor de fotografia na película. Era de esquerda, mas não peronista. Conheceu Walsh e Troxler antes da filmagem e ouviu a história contada por eles. Para eles, principalmente Walsh e Cedrón, algo que ia além da posição ideológica era o sentimento de fazer justiça com aquele filme, e Duplaquet confirma isso no seu relato¹³⁰. Também trabalhou com Cedrón em curtas comerciais e na rodagem dos desenhos de Alberto Cedrón em *Por los senderos del libertador*.

Nesse contexto, Miguel Pérez é um dos editores mais importantes do país, por ter trabalhado em mais de 400 curtas e 40 longas-metragens, a exemplo de *Por los senderos del*

¹²⁶ A maioria consta no livro de Peña (2013) já citado.

¹²⁷ MARRERO, Carlos. La palabra de Carlos Carella. **Diário de Cultura**. [s.d.]. Disponível em: <<http://www.diariodecultura.com.ar/teatro-y-danza/la-palabra-de-carlos-carella/>>. Acesso em: 5 jun. 2019.

¹²⁸ PEÑA, op. cit., p. 74.

¹²⁹ Ibid., p. 75.

¹³⁰ Ibid., p. 73.

libertador e *Operación Masacre*. Também colaborou com Cedrón em outros trabalhos comerciais¹³¹. Também, o produtor Oscar Daunes, que trabalhou em *Operación Masacre*, foi um companheiro de esquerda e, mais tarde, delegado da Junta Interna ATE do Ministério do Trabalho¹³².

Walter Vidarte, ator, trabalhou em *Operación Masacre* e *El Habitado*. Exilou-se em 1974 na Espanha, depois de ser ameaçado pela *Triple A* por ter dirigido a obra teatral *Juan Palmieri*¹³³. José María Gutiérrez e Ana Maria Picchio foram atores que também atuaram com Cedrón em *Operación Masacre* e *El Habitado*.

As pessoas supramencionadas tinham em comum a importância que davam à arte cinematográfica, à verdade e à justiça. Conheceram-se no mundo do cinema, eventualmente compartilharam questões de ideologia política e trabalharam com Cedrón em sua obra principal. De acordo Miguel Pérez, isso ocorria inicialmente em total segredo, ninguém sabia da filmagem e, tampouco, poderia estar presente na equipe, a não ser as pessoas que tinham um trabalho específico para fazer ali. Depois, com o tempo, começaram a construir uma confiança entre eles¹³⁴.

Julio Duplaquet relata sobre a experiência de *Operación Masacre*¹³⁵:

Conversé muchas veces con Walsh y con Troxler. Los conocí a los dos antes de filmar y trabajaron mucho con nosotros. Troxler nos explicó bien cómo había sido todo. Yo era de izquierda, aunque no era peronista. Con Jorge y con Walsh pasó algo muy especial: además de que el tema de la película era muy importante, teníamos la sensación de hacer justicia, más allá de la posición ideológica. Era muy importante contar que esto había pasado acá.

Enquanto isso, Rodolfo Walsh diz, sobre a equipe, que: “*Nadie se enteró. Es increíble. Hubo que mover a sesenta actores, de la televisión, el teatro y el cine, y nadie se enteró. Ahora, en Argentina, el cine que merece llamarse cine es un cine no legal*”. Ou seja, ele preza pela lealdade daquelas pessoas e aproveita para criticar o cinema argentino, em que haveria certa arrogância dessa militância em pensar que só os filmes políticos seriam importantes.

Nesse entremeio, Victor Laplace aborda a relação da equipe com Troxler, que é parecida com a ideia que Cedrón tinha sobre ele:

¹³¹ Ibid., p. 155.

¹³² LA IZQUIERDA DIARIO. **¡Compañero Oscar Dunes, presente, ahora y siempre!** 2016. Disponível em: <<http://www.laizquierdadiario.com/Companero-Oscar-Daunes-presente-ahora-y-siempre>>. Acesso em: 14 jul. 2016.

¹³³ EL PAÍS. **Falleció el actor uruguayo Walter Vidarte**. 2011. Disponível em: <<http://historico.elpais.com.uy/111030/ultmo-603178/ultimomomento/fallecio-el-actor-uruguayo-walter-vidarte/>>. Acesso em: 6 jun. 2019.

¹³⁴ PEÑA, op. cit., p. 77.

¹³⁵ Ibid., p. 73.

*Tengo muy clara la imagen de Julio Troxler, que había sobrevivido a los fusilamientos de 1956. Nosotros no lo conocíamos mucho y Cedrón nos dijo: 'Él está acá para hacer la puesta en escena del fusilamiento'. Por eso la película tuvo ese nivel de verdad*¹³⁶.

Dessa maneira, eles tomaram o testemunho do Troxler como verdade oficial daquele massacre e esperavam que o público do filme também tivesse esse entendimento.

Julio Troxler foi suboficial da Polícia da Província de Buenos Aires quando Perón era presidente, mas se afastou do cargo por não concordar com os “métodos de trabalho” daquele órgão. Depois do golpe de 1955, militou na resistência peronista, sobreviveu ao fuzilamento de José León Suárez, exilou-se na Bolívia e ficou lá até 1955; depois, foi preso e torturado. Em 1968, narrou a história do fuzilamento para a terceira parte de *La hora de los hornos*. Interpretou a si mesmo em *Operación Masacre* e foi um dos protagonistas de *Los hijos de fierro* (1972-1975), de Fernando Solanas. Durante o governo de Héctor Cámpora, foi nomeado subchefe da Polícia da Província de Buenos Aires. Foi assassinado pela *Triple A* em 1974¹³⁷.

Grande parte da vida dessas pessoas mencionadas foi dedicada à militância e à arte, em que auxiliaram no trabalho e ampararam os colegas que passavam pelas mesmas dificuldades. A justiça social e a arte militante moviam esses atores e técnicos cinematográficos em meio ao medo e às incertezas da vida naquela época.

1.4.4 A comunidade do Nuevo Cine

Cineastas do *Nuevo Cine* se importavam com a recepção do espectador. Segundo Silvana Flores¹³⁸, eles acreditavam que a obra deveria conter reflexões para ele se enxergar naquela realidade reproduzida e a identificá-la como a própria realidade. Com isso, deveria ser ativo (e não passivo) e consciente para compreender e criticar o que via, além de se sentir estimulado para agir.

No caso específico da Argentina, podemos citar dois tipos de resultados na realização de um cinema de intervenção política: apenas a denúncia social e a denúncia somada à ação radical e militante. A primeira mostra uma situação alarmante para os espectadores verem e terem uma espécie de revelação ou desmascaramento; e a segunda vertente não apenas quer mostrar o problema, mas também analisar criticamente as causas que levaram àquela situação.

¹³⁶ Ibid., p. 78.

¹³⁷ Ibid., p. 79.

¹³⁸ FLORES, op. cit., p. 108.

Essa reflexão conduziria a uma denúncia dos culpados e a possíveis soluções ou métodos de luta¹³⁹.

No primeiro caso, os exemplos mais significativos foram os filmes e as elaborações teóricas de Fernando Birri, cineasta já citado. Ele se destacou como documentarista, influenciado pela estética do neorealismo italiano. Na película *Tire dié* é testemunhada uma das realidades que assombram Santa Fe, com destaque para os modos de sobrevivência das crianças e o levantamento de testemunhos.

Como representantes da segunda vertente cinematográfica, havia duas organizações principais do cinema político argentino daquele período. Em primeiro lugar, o grupo *Cine Liberación*, fundado em 1969 por Fernando Solanas e Octavio Getino (vinculados ao movimento *montoneros* e à *Juventud Peronista*). Solanas estudou música e teatro, se afastou do Partido Comunista depois do golpe contra Perón em 1955 e se aproximou do nacionalismo econômico e revisionismo histórico, influenciado por pensadores como Scalabrini Ortiz e Jauretche Hernández Arregui; por seu turno, Getino havia atuado na esquerda sindical e depois começou a escrever literatura de contos, tendo recebido o prêmio *Casa de las Américas* em 1953¹⁴⁰. Em segundo, o *Cine de la Base* (que teve como líder Raymundo Gleyzer), fundado em 1973, com bases políticas no *Partido Revolucionario de los Trabajadores*, de ideologia marxista, e em sua organização armada, o ERP¹⁴¹.

O *Cine Liberación* atuava no centro do movimento peronista e colocava a criatividade a serviço da corrente de esquerda, ao apoiar a guerrilha *montonera*. Outros, como o grupo *Cine de la Base*, consideravam o apoio a Perón uma alienação e optavam pelo apoio à esquerda revolucionária armada¹⁴².

Meses antes do golpe de 1966, Getino e Solanas começaram a levantar material para a produção de um documentário sobre a situação neocolonial da Argentina. Naquele momento, a conjuntura do país levou à concretização de *La hora de los hornos*, de 1968, “uma obra monumental em suas dimensões, vanguardista no uso dos métodos de expressão, subversiva em seus conteúdos e revolucionária na prática que gerou”¹⁴³. Foi definido como um filme-ensaio, um extenso documentário que tentava ser a radiografia da Argentina posterior à queda do governo de Perón. Segundo Lucía, o filme foi enquadrado em um marco teórico que remete à teoria neomarxista, anticolonialista de cunho fanoniano, com referências teóricas tomadas dos

¹³⁹ Idem.

¹⁴⁰ TAL, op. cit., p. 65.

¹⁴¹ FLORES, op. cit., p. 109.

¹⁴² TAL, op. cit., p. 276.

¹⁴³ Ibid., p. 65.

nacionalistas pré-peronistas (Scalabrini Ortiz e Jauretche) e de teóricos da esquerda nacional, como Hernández Arregui¹⁴⁴.

De acordo com Alvira¹⁴⁵, até os últimos anos da década de 1960, a ação armada dominou o espaço da nova esquerda, e os referidos filmes se inseriam nesse contexto. O argumento de que a utilização da violência – não necessariamente em sua expressão guerrilheira – era indispensável estava cada vez mais presente nas organizações armadas, mas não havia um consenso na esquerda sobre a questão da violência. A necessidade da luta armada não só dividia opiniões com a “velha” esquerda, mas também era discutida pela “nova”. Vários grupos não consideravam prioritária a via armada, como a *Vanguardia Comunista*, o *Partido Comunista Revolucionario* e o *Peronismo de Base*¹⁴⁶.

Tais discursos eram comuns nos diferentes ambientes da nova esquerda, entre os peronistas e marxistas. Para eles, a radicalização no campo cultural é óbvia, e o papel da violência no processo de libertação é um assunto repetido – isso aconteceu em vários âmbitos, como música popular, literatura e artes plásticas. Ao final dos anos 1960, a arte passou a ser vista como expressão externa ao político, simples “comentário”, força ativa e dispositivo capaz de contribuir para o social e a luta armada¹⁴⁷.

Em 1969, Getino e Solanas escreveram *Manifesto por un Tercer Cine*, publicado na *Revista Tricontinental* de Cuba e que proclamava um cinema ligado a mensagens revolucionárias, sendo inimigo da cultura neocolonial e imperialista. Definiam a criação cinematográfica como uma obra coletiva e repudiavam qualquer noção de neutralidade; logo, o cinema deveria ser violento, agressivo, com poder suficiente para comover as consciências e impulsionar a nação¹⁴⁸. A obra do *Cine Liberación* foi uma referência para as outras experiências de cinema militante produzidas pela esquerda peronista.

Muito menos ligados à militância política, mas fazendo parte das ideias que nutriam as vanguardas artísticas e políticas, surgiram outros conjuntos distintos do *Cine Liberación* e *Cine de la Base*. Um exemplo foi o *Grupo de los 5*, que surgiu entre 1968 e 1969, formado por Alberto Fischerman, Néstor Paternostro, Raúl Stagnaro, Ricardo Becher e Raúl de la Torre.

¹⁴⁴ LUCÍA, op. cit., p. 6.

¹⁴⁵ ALVIRA, op. cit., p. 20.

¹⁴⁶ TORTTI, María Cristina. La nueva izquierda argentina: la cuestión del peronismo y el tema de la revolución. In: TORTTI, María Cristina (Dir.). *La ‘nueva izquierda’ argentina (1955-1976): socialismo, peronismo y revolución*, Rosario: Prohistoria, 2014.

¹⁴⁷ ALVIRA, op. cit., p. 20.

¹⁴⁸ CRISTOFOLETTI, op. cit., p. 92.

Não se tratava de um coletivo de cineastas com proposta comum, visto que seus precedentes, propostas e trajetórias eram distintos, mas a esquerda os unia¹⁴⁹.

Outro exemplo foi o Grupo *Underground*, formado por Alberto Fischerman, Eduardo Cozarinski, Miguel Bejo, Julio Cesar Ludueña e Rafael Filipelli, que não compactuava com algumas ideias da vanguarda militante. Inclusive, alguns de seus membros, como Filipelli, Fisherman e Corazinski, polemizavam com o pessoal do *Cine Liberación*, ao acusá-los de dogmáticos, intolerantes e reducionistas, enquanto estes os chamavam de elitistas e “colonizados mentais”. Apesar dessas diferenças, ambos se viam como parte comum da esquerda e havia um certo respeito profissional entre eles¹⁵⁰.

Nesses termos, o *Cine Liberación* se voltou ao retorno de Perón, algo claramente percebido nas suas últimas produções. Por outro lado, *Cine de la Base* prosseguiu com a necessidade de somar os espectadores às linhas revolucionárias. Assim como os *montoneros* e a ERP se viam como “*brazos armados del pueblo*”, o *Cine Liberación* e o *Cine de la Base* se converteram no “*brazo cultural*” dessas organizações¹⁵¹.

A radicalização política que perpassa tanto a esquerda marxista quanto o peronismo resulta em uma corrente de cinema militante e clandestino, cujo principal representante e um dos pioneiros foi *La hora de los hornos*, documentário produzido por Fernando E. Solanas em 1968 que exhibe a força da resistência trabalhista e da violência política na Argentina dos anos 1960. Já no renascimento democrático de 1973, os longas-metragens políticos redobram sua efervescência ao deixarem a clandestinidade e serem vistos em circuito comercial. Nessa linha estão Raimundo Gleyzer (*México, la Revolución Congelada*, 1970), Gerardo Vallejo (*El camino hacia la muerte del viejo Reales*, 1971) e Jorge Cedrón (*Operación Masacre*, 1972)¹⁵².

Houve uma união entre o Estado e os cinematógrafos de alguns países da América Latina, como Argentina e Brasil, com o intuito de incentivar o cinema nacional. Essa aliança implícita em diversos países acarretou novas questões, como a censura e a participação estatal nas produções¹⁵³. Jorge Cedrón foi um exemplo de cineasta “usado” pelo presidente Lanusse para fazer um filme sobre a história de San Martín, mas, na verdade, o próprio presidente foi manipulado, pois o dinheiro recebido por Cedrón sustentou boa parte da produção de *Operación Masacre*, realizado na clandestinidade durante esse governo.

¹⁴⁹ LUCÍA, op. cit., p. 14.

¹⁵⁰ Ibid., p. 14.

¹⁵¹ FLORES, op. cit., p. 115.

¹⁵² PARANAGUÁ, op. cit., p. 75.

¹⁵³ Ibid., p. 87.

1.4.5 Cinema clandestino versus cinema industrial

Fabián Núñez¹⁵⁴ aborda a diferença entre os cinemas “industrial” e “clandestino” no *Nuevo Cine Latinoamericano*, na virada de 1960 para 1970. A historiografia enfatiza sobremaneira o cinema clandestino do movimento, mas não comenta sobre a disputa entre as duas ideias no campo diverso e heterogêneo do *Nuevo Cine*. O conflito acontecia porque existiam duas posturas opostas no movimento: criação de uma indústria e garantir a autossuficiência audiovisual; e o abandono temporário da luta pela indústria para se voltar a produções de intervenção política, realizadas e difundidas clandestinamente. Nesta última, visava-se envolver na luta da descolonização porque, só a partir da queda do neocolonialismo, seria possível fazer filmes sem ambiguidade ideológica.

A cultura popular agia com interesse na libertação nacional. Segundo Núñez, o cinema clandestino era encarado sob um viés político, de luta junto ao povo, ao passo que a vertente industrial queria construir um caminho para a criação de um sólido cinema nacional, em que a luta pela conquista do mercado seria uma ação política.

No Brasil, a primeira postura do Cinema Novo foi anti-industrialista. Até 1966, os cineastas que seguiam o movimento pensavam que o Cinema Novo compreendia a luta contra a indústria e um modelo opressivo de se fazer filmes, sem espaço para a liberdade de criação, mas movido por interesses comerciais. Em 1965, no manifesto *Uma estética da fome*¹⁵⁵, Glauber Rocha critica veemente o cinema industrial:

O Cinema Novo não pode desenvolver-se efetivamente enquanto permanecer marginal ao processo econômico e cultural do continente Latino-Americano; além do mais, porque o Cinema Novo é um fenômeno dos povos novos e não uma entidade privilegiada do Brasil: onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade, e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura intelectual, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do Cinema Novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e a sua profissão a serviço das causas importantes do seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo. A definição é esta e por esta definição o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e com a exploração. A integração econômica e industrial do Cinema Novo depende da liberdade da América Latina.

¹⁵⁴ NÚÑEZ, Fabián. Uma análise do pensamento “industrialista” no *Nuevo Cine Latinoamericano* nas revistas de cinema latino-americanas (1969-1980). *Fronteiras*, [s.l.], n. 19, [n.p.], maio/ago. 2017.

¹⁵⁵ ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. *Civilização Brasileira*, [s.l.], v. 3, p. 165-170, 1965.

Era necessário não só mudar a estética dos filmes, como também refletir sobre a difusão a um público específico, ou seja, romper com os canais tradicionais de distribuição e exibição – tais questões são abordadas na categoria de *Cine-acto*, incluída no conceito de *Tercer Cine*. Essa categoria também fala acerca do papel do espectador, sobre como ele passa a ser visto como o verdadeiro ator do filme, baseado na teoria do processo fanoniano de “criação de homens novos”¹⁵⁶. O *Tercer Cine* se define como inconcluso, obra inacabada, aberta às contribuições dos espectadores militantes.

De acordo com Núñez, o discurso brasileiro muda o rumo ao final da década, enquanto os outros latinos mantêm um posicionamento anti-industrialista. Glauber Rocha, em uma entrevista concedida a Federico de Cárdenas e René Capriles em 1969¹⁵⁷, discute a importância da conquista do mercado nacional e transforma completamente o discurso no manifesto escrito por ele, ao criticar a América Latina por não ter consciência de um aspecto tão essencial:

Não estou contra o cinema de consumo, que deve existir na América Latina, e bem feito, porque é um instrumento importante para a conquista de um público, para a edificação de uma economia cinematográfica própria. O cinema não é poesia, literatura ou pintura: é uma atividade industrial sob qualquer regime, seja capitalista ou socialista. [...]. O cinema da América Latina tem que se desenvolver, fazer filmes de consumo, conquistar ao público, enfrentar ao cinema americano em concorrência direta. Fazer obras polêmicas, de arte, de política, de tudo. Isso é um processo muito complexo que não pode ser visto isoladamente. O que ocorre é que os jovens cineastas independentes combatem a indústria, fazem filmes que pretendem ser testemunhos pessoais sobre suas vidas, o que é um fenômeno literário que não tem o menor interesse [...]. Então, o sujeito se queixa e diz que é vítima do sistema. E não é isso; ele deveria saber que o cinema é uma técnica moderna de comunicação na que somente podem se fazer determinados tipos de filmes [...]. O cineasta tem que ser um homem prático, produtor, distribuidor. Não pode ser somente um intelectual. O cinema implica hoje toda uma nova concepção. Eu luto por isso, pela atualização dos critérios da crítica, que deve partir da análise econômica do cinema. Permanecer no terreno puramente estético é uma alienação e isso ainda é um defeito do cinema na América Latina, embora tenha ocorrido uma grande evolução, uma maior tomada de consciência sobre o problema.

A historiografia canônica sobre o *Nuevo Cine Latinoamericano* frisa muito mais sobre a vertente “clandestina” e o discurso formulado pelos cineastas e difundido por vários setores da crítica, que entende o cinema como arma de libertação nacional que deve estar comprometido com tal intuito. Argumenta-se que os canais de produção e difusão devem ser prioritariamente clandestinos, fora dos meios tradicionais do comércio cinematográfico que,

¹⁵⁶ NÚÑEZ, 2009, p. 21-22.

¹⁵⁷ CAPRILES, René; CÁRDENAS, Federico de. Entrevista exclusiva Glauber: el “transe” de América Latina. **Hablemos de cine**, [s.l.], n. 47, p. 34-48, 1969.

por sua vez, é visto como seguidor de interesses políticos, econômicos e ideológicos contrários aos das camadas populares que lutavam contra a opressão neocolonial.

É compreensível essa “preferência” em analisar a vertente clandestina por ter sido extremamente relevante como ferramenta revolucionária, difusora de propaganda militante e de um material que chamava a atenção das revistas sobre filmes e festivais. Mas é interessante pensar sob o ponto de vista do “cinema industrial”, cujo intuito é concorrer com os outros filmes comerciais de igual para igual.

A estreia clandestina de *Operación Masacre* ocorreu em 1972, com foco direcionado a um público muito específico para levar o povo a uma mobilização revolucionária. Quando o filme é pensado para uma circulação industrial/comercial, visa alcançar o maior número de pessoas, convencer e fazer pensar uma camada da população que talvez não viva a realidade mostrada na película.

O longa-metragem de Jorge Cedrón foi reproduzido comercialmente em 1973, após a abertura democrática, mas não foi desenvolvido com essa finalidade. Seu plano era seguir a ideologia do movimento do *Nuevo Cine*, ao acreditar na ideia do cinema clandestino, assim como os outros colegas que viviam na mesma rede de sociabilidade. Talvez com o surgimento de um discurso mais intenso no começo da década de 1970 acerca do esquema industrial, Cedrón tenha despertado o interesse para atingir um público maior e querer “mudar o sistema” do cinema nacional.

1.5 *Operación Masacre* em 1973

Cedrón exibiu seu filme num tempo em que a vingança política parecia ter se convertido em uma opção legítima de ação em meio ao turbilhão de violência no qual se encontrava o país. Expôs as execuções da ditadura do general Aramburu em 1956, quando o general Valle e outros oficiais leais a Perón tentaram fazer uma rebelião para trazer seu líder de volta ao governo, mas foram descobertos.

O filme começou a ser realizado em 1970 e se prolongou até 1972. Em abril de 1973 foi proibida sua difusão, mas foi distribuído clandestinamente com a ajuda dos grupos *Cine Liberación* e *Cine de la Base*. A volta da democracia permitiu a projeção ao público em geral depois de setembro do mesmo ano. Segundo Tal, no ambiente gerado depois do homicídio de Aramburu, a película serviu como defesa estética do assassinato político, ao considerar que ele apoia vários grupos de guerrilha, inclusive os *montoneros*, responsáveis pela morte do ex-

presidente. Organizações de esquerda peronista buscaram reparar, em 1972, o fracasso da revolta de 1956, ao estabelecerem uma corrente revolucionária¹⁵⁸.

Todavia, quando *Operación Masacre* foi exibido em circuito comercial de 1973, Cedrón precisou cortar parte do filme a pedido de Octavio Getino que, à época, trabalhava como auditor da *Ente de Calificación Cinematográfica* e autorizava vários longas-metragens antes proibidos. Ele explica, no livro de Peña¹⁵⁹, que:

El final era guerrillerita a muerte. Nosotros ya habíamos modificado La hora de los hornos para su estreno, así que nos reunimos con Cedrón, como compañero, fuera del marco del Ente de Calificación, y le dijimos: “Bueno, viejo: ya que la vas a estrenar, analicemos si la dejas así o si hay otras ideas al respecto”. Cedrón nos dijo que estaba abierto a las opiniones y le comentamos lo del final. Él era bastante duro de cabeza, pero aceptó. Se lo dijimos como militantes, como compañeros. También le aclaramos que si prefería dejarla como estaba yo no tenía ningún problema en firmar el certificado de autorización.

Marta Montero, esposa de Cedrón, comenta que, na verdade, essa foi uma imposição, em que seu marido precisou tirar partes explícitas de convocação do povo à luta, imagens da ERP e da FAR e várias frases do texto final em tom agressivo, para que Getino aprovasse a exibição do filme.

Solanas e Getino diziam que a clandestinidade nunca tinha sido um critério valioso em si para o *Cine Liberación*. Segundo eles, *La Hora de los Hornos* foi clandestino porque era a única maneira para se expressar naquele período. O conceito de *Tercer Cine* manifesta uma obra inacabada, a ser completada no diálogo com os espectadores, isto é, os filmes do *Cine Liberación* nunca estariam definitivamente prontos. Por isso, quando *La Hora de los Hornos* foi lançado comercialmente em novembro de 1973, com a liberação de Getino, chegou às telas com uma versão diferente de outrora¹⁶⁰.

Isso nos leva aos seguintes questionamentos: em um momento de abertura política, no qual o peronismo perseguido passa a ser governo legítimo, como ficam as películas de intervenção política? Deve-se respeitar o sentido original do filme, realizado quando o país se encontrava em uma ditadura, ou rever a posição político-ideológica para se encaixar em outro contexto político? Getino e Solanas seguem a segunda alternativa ao afirmarem que o cinema político é essencialmente estratégico e precisa se ajustar com o contexto no qual é exibido, desconsiderando a questão histórica¹⁶¹.

¹⁵⁸ TAL, op. cit., p. 136.

¹⁵⁹ PEÑA, op. cit., p. 89.

¹⁶⁰ NÚÑEZ, 2009, p. 321.

¹⁶¹ Ibid., p. 323.

Existe a possibilidade também de Getino e Solanas pensarem que a abertura democrática se referiria a uma revisão do discurso revolucionário, assim como foi feito na década de 1980 após a ditadura sangrenta. O discurso revolucionário daria lugar ao democrático, que incentivaria e comemoraria a volta à democracia.

Explorar cineastas, movimentos e experiências que marcaram os anos 1960 e 1970 é refletir acerca das diversas peculiaridades da formação do novo cinema latino-americano, tão plural e transformador na arte política. Entendemos que a necessidade de mudança e tomada de consciência na cinematografia surgiu de um momento político urgente para os países subdesenvolvidos, em que a América Latina seguiu o caminho de resistência contra os autoritarismos.

Operación Masacre se encaixa perfeitamente nessa transformação política, social e cultural, com a participação de pessoas engajadas na militância peronista, a esperança por um governo que volte a ouvir as massas e um cinema que represente o povo. Para nós, é motivador perceber que o estudo desses movimentos e experiências possibilitam a descoberta de várias relações entre eles e contribui para diversas pesquisas realizadas na área.

CAPÍTULO 2 – MILITÂNCIA E REVOLUÇÃO EM *OPERACIÓN MASACRE*

Este capítulo analisa a trajetória de Jorge Cedrón, responsável pela criação de *Operación Masacre*, e as redes de apoio construídas por ele e que puderam colaborar com a história da divulgação dessa tragédia e a história da própria vida, com o intuito de compreender o lugar social de produção do filme e os respectivos impactos.

O papel essencial de Julio Troxler na narrativa militante do filme e as palavras-chave que contribuíram para uma atmosfera ativista são aspectos que merecem atenção, por ele ter sido um dos sobreviventes do massacre. Serão analisadas algumas sequências do longa-metragem para levantar questões do documento e do melodrama nas filmagens. Além disso, o levante, a vontade e a necessidade de luta e mudança em um contexto desolador são os principais temas deste capítulo, os quais permitem esclarecer o sentido atribuído pelos idealizadores na realização da película.

2.1 Jorge Cedrón: vida e filmografia

Jorge Cedrón nasceu em Buenos Aires, em 1942, e teve influências na criação do pai socialista e da mãe peronista. Teve quatro irmãos e uma irmã: Juan “Tata”, músico; Alberto, pintor; Osvaldo, arquiteto; e Roberto “Billy”, ator. Em vários projetos trabalharam juntos, como forma de ajudar e patrocinar o trabalho de todos.

O crítico de cinema Fernando Martín Peña lançou uma biografia póstuma de Cedrón em 2003, com o escopo de “dissipar parte de um silêncio que pesa sobre a vida e obra de Cedrón”¹⁶² e, juntamente ao trabalho da sua filha, Lucía Cedrón, recolher os filmes do artista e expressar, de forma artística, questões pessoais, da militância e das inibições políticas da época em que ele viveu. Esse projeto foi apoiado pelo *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales*, pela Filмотeca de Buenos Aires e o Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires (MALBA). Com isso, Lucía conseguiu a reestrea de *Operación Masacre* e a disponibilização de outros filmes como *El habilitado*, *Resistir* e *Gotán*, exibidos pela primeira vez na Argentina.

O livro de Peña contém entrevistas de parentes, amigos e pessoas próximas que trabalharam com Cedrón no mundo do cinema. Em meio às memórias da infância, do começo

¹⁶² SCHERER, Fabiana. Jorge Cedrón o el cine olvidado. *La Nación*, Buenos Aires, 19 abr. 2003. Disponível em: <<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/jorge-cedron-o-el-cine-olvidado-nid489871>>. Acesso em: 22 out. 2019.

da vida adulta, dos trabalhos e da militância é construída, ao longo da obra, uma concepção de quem foi esse homem e artista.

Seu irmão Osvaldo rememora a educação vinda do pai e a herança do trabalho, do nacionalismo e da criatividade¹⁶³:

Yo siempre he respetado mucho a mi padre. Todos nosotros tenemos un montón de cosas que son detestables. Pero también tenemos unas cuantas cosas que son rescatables y buenas, y que nos han dado la firmeza para seguir peleando. Y mi viejo tuvo muchísimo que ver con eso [...]. Nos dejó el sentido de la justicia, de la verdad, el amor a la tierra, el amor a la patria. Y también el amor a uno mismo, eso de ir por la vida dejando algo que quede, que trascienda la piel de uno. Cuando uno hace una escultura, una canción, una obra, una película o una casita, es algo que se hace para la gente, que se les da a los otros. Y esos deseos te los dan los padres. En nuestro caso yo estoy convencido de que fue nuestro viejo. Eso y la cosa del laburo. De laburar siempre, respetar tu laburo e inventar cosas para poder hacerlo. Buscar, buscarle la vuelta hasta encontrar la forma.

O excerto acima explica um pouco sobre a educação de Jorge. Não é surpresa que ele tenha se tornado um artista preocupado em mostrar a verdade em seus filmes, ao seguir uma linha do cinema anti-imperialista distante de Hollywood. Tal questão estava intrínseca em todas as películas de Cedrón, de acordo com essa fala um tanto quanto emotiva de Osvaldo. E não era apenas uma ideia de caráter e honestidade passada de pai para filho, como também política, com a formação de uma ideologia.

Conforme uma fala atribuída ao próprio Jorge Cedrón no livro *Fin de fiesta*, produzido por Peña¹⁶⁴ em 1959, Torre Nilsson o fez querer ser cineasta, algo que todos os envolvidos com o trabalho dele compartilham e é recorrente ao longo do texto. Segundo Cedrón, Nilsson era o pai dos jovens cineastas argentinos, mas não desenvolveu longas-metragens tão bons na sequência, como *Martin Fierro*, de 1968, e *El santo de la espada*, de 1969. Outros filmes importantes para ele foram *Alias Gardelito*, de 1960, sob a direção de Lautaro Murúa; *Tute*

¹⁶³ PEÑA, op. cit., p. 23-24.

¹⁶⁴ No livro, Fernando Peña reproduz a fala sem identificar data, local e para quem a proferiu. Em uma reprodução de reportagens de Cedrón no site da *Comisión de Exilados Argentinos* em Madri, Cedrón relembra como lhe impactou a obra de Nilsson: “*Me calenté con el cine viendo las películas de la mejor época de Torre Nilsson, La casa del ángel (1957), Fin de fiesta (1960)... Cuando vivía en Mar del Plata me parecía que Torre Nilsson era una especie de Jesucristo*”. Ao final da reprodução, são citadas as fontes do depoimento: *Artículos de Panorama*, 16 de marzo de 1971; *Marcha*, 16 de junio de 1972; *La Opinión*, 8 de abril de 1973; *La Opinión Cultural*, 29 de abril de 1973; *La Opinión*, 29 de septiembre de 1973; *entrevista grabada con Jorge Cedrón para la radio holandesa*, 1979; *grabaciones de Jorge Cedrón a Constante Rapi Diego*, 1980. COMISIÓN DE EXILADOS ARGENTINOS EN MADRID. **Jorge Cedrón**. [s.d.]. Disponível em: <https://www.nodo50.org/exilioargentino/cambio2013CEAM/1999_2002/segunda%20etapa%20-%20argentinet/octubre2002-agosto2003/cedron.htm>. Acesso em: 30 out. 2019.

Cabrero, coordenado por Juan José Jusid em 1968; *El dependiente*, dirigido por Leonardo Favio em 1969; e *Palo y hueso*, cujo diretor foi Nicolás Sarquis também em 1969¹⁶⁵.

É imprescindível refletir sobre os diretores citados. Filho do diretor Leopoldo Torres Ríos, Torre Nilsson foi uma das figuras mais importantes e representativas do cinema argentino, porque levou o cinema para o exterior e participou de grandes eventos em outros países¹⁶⁶. Também foi um artista que lutou contra a censura nos tempos de ameaça e repressão da ditadura que, considerado paradigmático na sua geração, fazia obras de temáticas sempre questionadoras¹⁶⁷. *Fin de fiesta*, de 1959, tem críticas diretas sobre uma situação histórica, por ser baseado na vida de um caudilho político conservador e seu neto rebelde, que não gostava da ideologia política do avô. Lautaro Murúa e Leonardo Favio atuaram nesse filme.

Lautaro Murúa foi um ator e diretor chileno naturalizado na Argentina, onde realizou a maior parte de suas obras, e depois partiu para Madrid após a queda de Salvador Allende em 1973¹⁶⁸ – foi um dos representantes do *Nuevo Cine* nos anos 1950 e 1960. Já Leonardo Favio foi músico, ator e diretor argentino de grande sucesso, em que era considerado *cult*, segundo o *La Nación*¹⁶⁹. Também atuou em filmes de Torre Nilsson, como *El secuestrador*, de 1958. Peronista, partiu para o exílio após o golpe em 1976 e, em 1996, fez um documentário sobre Perón, intitulado *Perón, sinfonia del sentimiento*¹⁷⁰.

Até os dias atuais, Juan José Jusid produz filmes com temas variados. Começou com obras intimistas, nas quais destacava pensamentos e ideologias, e partiu para produções comerciais. Preferia um cinema mais reflexivo, que não fosse tão intelectual e sério, mas que não deixasse de mostrar traços estéticos-ideológicos para acentuar problemas sociais e econômicos do país¹⁷¹. Curiosamente, a trilha sonora de *Tute Cabrero*, primeiro filme de Jusid, foi feita por Juan Carlos “Tata” Cedrón – a película de Nicolás Sarquis citada por Cedrón também foi seu primeiro longa. *Palo hueso*, de 1967, claramente influenciado pelo realismo

¹⁶⁵ PEÑA, op. cit., p. 33.

¹⁶⁶ LEYRÓS, Marcelo. Leopoldo Torre Nilsson: el cine del encierro. **Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual**, [s.l.], n. 10, [n.p.], 2014. Disponível em: <<http://www.asacca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/637/547>>. Acesso em: 22 out. 2019.

¹⁶⁷ MONTEAGUDO, Luciano. Un cine sin complejo de inferioridad. **Página 12**, [s.l.], [n.p.], 1998. Disponível em: <<https://www.pagina12.com.ar/1998/98-09/98-09-08/pag25.htm>>. Acesso em: 22 out. 2019.

¹⁶⁸ EL PAÍS. **Fallece en un hospital de Madrid Lautaro Murúa, director de “La Raulito”**. 1995. Disponível em: <https://elpais.com/diario/1995/12/04/cultura/818031607_850215.html>. Acesso em: 22 out. 2019.

¹⁶⁹ LA NACIÓN. **Leonardo Favio: el adiós al culto**. 5 de nov. 2012. Disponível em: <<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/leonardo-favio-el-adios-al-culto-nid1523849>>. Acesso em: 30 out. 2019.

¹⁷⁰ BBC. **Leonardo Favio, Argentinean film director dies aged 74**. 2012. Disponível em: <<https://www.bbc.com/news/world-latin-america-20214785>>. Acesso em: 22 out. 2019.

¹⁷¹ TORRES, Juan Ignacio. Juan José Jusid: del intimismo al cine comercial. **Creación y Producción en Diseño y Comunicación**, [s.l.], año 7, v. 29, [n.p.], 2011.

mostrado em Fernando Birri, seu professor, foi um projeto que aconteceu no Instituto de Cinematografia da *Universidad Nacional del Litoral*¹⁷².

Tais filmes faziam parte do espectro do *Nuevo Cine* na produção cinematográfica argentina naquela época. São filmes que representam de alguma forma essa estética nova, sendo inovadores ou influenciados por outros longas desse estilo. Todos foram realizados por cineastas argentinos, com exceção de Lautaro Murúa, mas que exerceu sua produção na Argentina, e contribuiu para a valorização da cultura nacional. Foram essas pessoas que influenciaram Cedrón a produzir com características similares.

Jorge começou a frequentar a escola de cinema da *Universidad de la Plata* e fez alguns cursos, mas diz ter aprendido mais com as pessoas que conheceu do que com as aulas, pois trocava ideias e livros com os outros alunos; assim, se considerou um autodidata. Formaram um grupo de indivíduos que se ajudavam como podiam, o que levou ao surgimento do curta *La vereda de enfrente*, em 1963, que conta a história do primeiro encontro de um adolescente com uma prostituta – a película foi protagonizada por Billy, seu irmão.

Ademais, Cedrón conheceu sua primeira esposa, Susana Firpo, quando terminou de filmar o trabalho citado acima. Viveram juntos tempo o suficiente para que ela compreendesse a formação do pensamento político da família. Susana afirma que, quando o conheceu, ele não era peronista – Osvaldo foi o primeiro peronista entre eles. Estudou arquitetura em La Plata e começou uma vida na militância daquele local. Tata também teve bastante contato com peronistas, tendo construído um bar chamado Gotán, que ficou muito famoso em Buenos Aires em 1965, mas o fechou no ano seguinte após o golpe de Onganía. O local era frequentado por pessoas influentes peronistas e marxistas, como Rodolfo Walsh e Emilio Jáuregui. Aos poucos, os Cedrón encontraram motivação na política.

Em 1967, Cedrón fez seu segundo curta, *El otro oficio*, sobre a angústia de procurar um emprego em meio à desocupação naquela época – Héctor Alterio interpretou o papel principal. Depois surgiu a ideia de escrever o roteiro de *El Habilitado* junto com Miguel Briante, em 1968, mas as filmagens ocorreram apenas em 1970. Essa película conta a história de cinco empregados que trabalham em um subsolo de um comércio e como se relacionam entre eles, apresenta a humilhação que se colocam e a falta de solidariedade com o outro, além das relações com o patrão. Em meio ao período de escrita e filmagem, participou como ator do filme *The Players vs. Ángeles caídos*, de Alberto Fischerman.

¹⁷² LA NACIÓN. **Adiós al director Nicolás Sarquís**. 21 abr. 2003. Disponível em: <<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/adios-al-director-nicolas-sarquis-nid490306>>. Acesso em: 22 out. 2019.

Em *Por los senderos del libertador*, de 1971, é narrada a história do general San Martín na Europa e na África. Nesse caso, Cedrón utilizou imagens de pinturas, filmagens de monumentos e desenhos feitos por Alberto Cedrón e que imitam quadros.

Já em *Resistir*, de 1978, encontramos uma estética muito parecida à de *Operación Masacre*, uma vez que o filme conta a história da Argentina desde o começo do século XX sob o ponto de vista de Mario Firmenich, chefe dos *Montoneros*. Nessa película, Cedrón utiliza a entrevista de Firmenich e a imagem dele naquele momento para contar a história da Argentina, com ênfase nos golpes militares e na resistência da militância. Assim como em *Operación Masacre*, emprega imagens de arquivos para acompanhar a memória do entrevistado *Montonero* – em figuras e vídeos, dá *zoom* e afasta em determinados pontos.

Algumas partes da narração do referido longa, das imagens e dos vídeos são as mesmas de *Operación Masacre*, como no momento em que a *Plaza de Mayo* é bombardeada no começo do filme, e as figuras de militares, quando a narração conta a história de golpe de 1955. Algumas artes da narração também são as mesmas, mas com a voz de Firmenich, ao invés da de Troxler. Vale ressaltar que também emprega a mesma marcha militar em alguns momentos.

Figura 1 – Manifestação em que pessoas carregam uma faixa dos *Montoneros* (4 min 16 s)



Fonte: *Operación Masacre* (1973).

A Figura 1 é muito parecida com várias de arquivo que também aparecem em *Operación Masacre* e serão analisadas mais adiante neste capítulo. Tirada de uma filmagem feita de cima, é colocada na película após o momento em que a câmera se enquadra em Firmenich e se fazem algumas perguntas a ele – sua voz em *off* aparece explicando as consequências do golpe de 1976. Na imagem notamos um aglomerado de pessoas que estão nas ruas fazendo uma manifestação pró-Perón e carregam cartazes que provavelmente apoiam diversos grupos de

guerrilha, mas a faixa dos *Montoneros* é a maior e mais visível em meio a todas as outras. Ela simboliza que o grupo pode ter sido o maior e mais relevante dos anos 1970, em cujo histórico, segundo Firmenich, há um grande número de sabotagens e estratégias contra a repressão das Forças Armadas e da polícia.

Figura 2 – Perón em aperto de mão com outro político (9 min 38 s)



Fonte: *Operación Masacre* (1973).

No filme também vemos diversas imagens de políticos que representam momentos importantes do país e marcaram época. Na Figura 2, por exemplo, tirada de um vídeo, Perón recebe a faixa presidencial de quem parece ser o político Raúl Lastiri, em 1973, enquanto a voz em *off* de Firmenich conta como as massas finalmente conseguiram, depois de 18 anos de resistência, fazer com que seu líder voltasse ao poder. Atrás deste último, há a esposa de Perón que seria sua vice nesse mandato, Isabelita, além de vários políticos em volta que testemunham o momento ou, talvez, pessoas que fariam parte do terceiro governo do então presidente conservador.

Em *Gotán*, de 1979, também há um narrador que conta a história do tango argentino. E a partir de 19 min 38 s, há imagens e vídeos de arquivos do começo do século XX para explicar a política argentina, juntamente com o aspecto cultural, o que demonstra que as duas questões fazem parte uma da outra.

Figura 3 – Bombas sendo disparadas nas ruas (31 min 13 s)



Fonte: *Operación Masacre* (1973).

Nesse contexto, a Figura 3 foi tirada de um vídeo de arquivo mostrado em *Gotán*, no momento em que ocorria a Revolução de 1943, a qual depôs Ramón Castillo e deu lugar a sucessivos governos militares que acabaram com as convocações de eleições em 1946, quando Perón foi eleito pela primeira vez. Podemos observar diversos indivíduos nas ruas que veem o conflito: alguns estão fugindo dos embates, enquanto outros olham de longe. Assim como nas imagens e nos vídeos de arquivo de *Operación Masacre*, nesse filme são destacados atos de sabotagem das pessoas nas ruas, em que resistem a ataques da polícia.

Tata conta que seu irmão era muito bonito e charmoso (e se aproveitava disso). Bebe Kamín, engenheiro de som que conheceu Cedrón em *The Players vs. Ángeles caídos*, também argumenta sobre a beleza do seu colega e sua grande capacidade de se expressar com feições e paixões para fazer um bom trabalho como ator¹⁷³:

Era un tipo que tenía una pinta impresionante. Desde el punto de vista de su atractivo sexual, era el epicentro de todos los deseos femeninos. Un arrastre impresionante. Pero su belleza encerraba una cierta dosis de peligro, de acecho... Fue uno de los tipos más expresivos que yo conocí, desde lo que es la piel... pero siempre con el toque ese, con una especie de amenaza, de hecho extraordinario muy vinculado a algo peligroso, a algo riesgoso... Y era, a la vez, un tipo de mucho misterio... No era un actor de esos que están en permanente situación histriónica, comunicativos, sino más bien un tipo muy denso, muy reservado. Seguramente en eso residiera gran parte de lo atractivo, porque el tipo te transmitía muchísimo con su propia imagen. De hecho no era actor. En realidad, él decía que no lo era pero lo hacía y lo hacía con gusto.

¹⁷³ PEÑA, op. cit., p. 39.

Ao se aproveitar desse “feitiço”, Cedrón atraiu outra mulher que seria de grande importância na sua vida, Marta, quando ainda estava casado e com seu filho recém-nascido, em agosto de 1968. Naquela época, tinha conhecido Glauber Rocha e contou a Marta uma anedota escrita pelo brasileiro, com a intenção de conquistá-la – pouco tempo depois, foram morar juntos.

Miguel Pérez, que trabalhava com montagem de filmes, é outra pessoa que cita a “agressividade” de Cedrón. Apesar de o sentido literal da palavra também caber no contexto, aqui ele quer destacar uma pessoa que corria atrás dos sonhos e estava sempre motivada e ativa – mal acabava um projeto e já partia para outro¹⁷⁴:

Sentía mucha admiración por Jorge porque me parecía un tipo muy talentoso, con una linda agresividad hacia fuera. Agresividad en el sentido del hacer, en el sentido de lograr cosas. No “ser agresivo” que también a veces lo era. Conmigo no, porque la amistad que tuvimos era muy inmediata, sin mayores problemas. Cada tanto nos peleábamos, pero muy bien... en buenos términos. Lograba hacerse querer muchísimo por la gente que estaba con él y además tenía cierta vocación de, qué sé yo... de recolector de fracasos. Muchas veces estaba acompañado por un montón de gente que gozaba de los beneficios de su generosidad. Yo, al revés me enojaba con esas cosas porque me parecía que eran una pérdida de tiempo, una deshonestidad de parte de la gente esa.

O pai de Marta, Saturnino Montero Ruiz, era presidente do *Banco Ciudad* de Buenos Aires e conseguia alguns trabalhos para Cedrón fazer, sobretudo em comerciais. Com o dinheiro recebido, conseguiu produzir *El Habilitado*, filmado em Mar del Plata, onde o artista viveu por vários anos.

Quando Bebe Kamín trabalhou com Cedrón em *El Habilitado*, observou muito sobre as técnicas do cineasta em comparação com outros naquele momento de *Nuevo Cine*¹⁷⁵:

Yo había trabajado con Alberto Fischerman, por ejemplo, y él venía con una cultura muy influenciada por lo técnico; en cambio, yo notaba que Jorge no quería saber prácticamente nada con lo técnico... Con la cámara, con las luces... Efectivamente, se dedicaba a la puesta en escena, laburaba con los actores, estaba cerca de ellos, vivía mucho la cuestión de los personajes y le interesaba el drama de cada uno. No tenía esta cosa que tenían otros directores, que venían influenciados por la Nouvelle Vague u otros movimientos internacionales; era como más virgen en ese sentido y su focalización estaba puesta en cómo el actor tenía que expresar toda esta cuestión de sentimientos...

Diante disso, Cedrón passa a imagem de uma pessoa muito influenciada por Glauber Rocha. Em *Estética da Fome*, o cineasta brasileiro fala sobre a preocupação latino-americana

¹⁷⁴ Ibid., p. 51.

¹⁷⁵ Ibid., p. 49.

em fazer cinema, diferentemente das intenções europeias e a verdade que o Cinema Novo quer passar: “Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr o seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo”¹⁷⁶. Não havia preocupações com tecnicismo e influências de estéticas estrangeiras que costumavam seguir outros cineastas para ser bem recebido. Para Glauber Rocha, o cinema latino-americano precisava abrir as portas para novas ideias voltadas a mostrar a verdade, a violência, a rebeldia do colonizado para o colonizador.

Segundo Tata, um dos irmãos de Jorge, este passou um tempo no Brasil enquanto outro irmão, Alberto, morou aqui e conheceu de perto o Cinema Novo. Cedrón estava sempre preso ao roteiro e ao modo como os personagens deveriam se expressar. Técnicas europeias que influenciaram o *Nuevo Cine* não pareciam ser muito importantes, e sim o que ele realmente queria mostrar: a situação nua e crua criada na sua mente.

O intuito de resistir a estímulos externos levou o *Nuevo Cine* a se atentar a questões domésticas e à reavaliação da tradição argentina. Isso, segundo Carolina Rocha, também foi uma das questões que justificou a necessidade de um cinema nacional, para blindar a cultura do país de influências estrangeiras¹⁷⁷. A autora cita Fernando Birri, Octavio Getino, Jorge Cedrón e Fernando Solanas como nomes importantes que faziam um cinema nacional de forma independente do Estado e que servia não só de expressão de uma arte, mas também de mobilização das massas.

Antes de *El Habilitado*, já havia sido lançado *La hora de los hornos*¹⁷⁸, grande marco e um clássico do novo modelo de cinematografia construído à época que inspirou cineastas com as suas técnicas e narrativa, além do modo de distribuição clandestina. Miguel Pérez comenta que, apesar do *boom* desse filme para o cinema latino-americano, Cedrón não se contentava com qualquer produção ou seleção de imagens de documentos e, tampouco, queria que suas produções se parecessem com as dos demais cineastas que tomavam a película de Getino e Solanas como base e criavam longas bastante similares¹⁷⁹:

Creo que La hora de los hornos fue fantástica [...], le abrió el mate a la mayoría. Tuvo una repercusión increíble e inventó un sistema paralelo y clandestino de distribución en barrios, villas, sindicatos y casas particulares, que resultó original y efectivo... La película también tuvo una consecuencia muy graciosa, lo que yo llamaba los Hornitos, todos los hijos menores de La hora de los hornos [...]. La receta para hacer un Hornito era: imágenes de

¹⁷⁶ ROCHA, Glauber, op. cit., p. 167.

¹⁷⁷ ROCHA, Carolina. **Argentine cinema and national identity** (1966-1976). Oxford: Oxford University Press, 2018.

¹⁷⁸ Grupo *Cine Liberación*, com Fernando “Pino” Solanas, 1968.

¹⁷⁹ PEÑA, op. cit., p. 52.

pobres, letreros, fotos fijas y, sobre todo, el material del Cordobazo, que todo el mundo obtenía y me lo traía como si fuera la gran novedad [...]. La cuestión es que con esos ingredientes ya se consideraba que uno había hecho un cortometraje para la causa. Eran todos parecidos y todos espantosos. Y Jorge estaba exento de todo eso [...]. Él tenía que sufrir, pobre, porque iba a buscar ciertas cosas que eran de una esencialidad... Mejor dicho, de una crudeza, de una autenticidad totales. Haciendo El habilitado yo vi un tipo que tenía un compromiso muy esencial y muy de tripas... de entrañas, con lo que quería decir, con lo que consideraba su lenguaje artístico, su expresión, su mirada. Tenía contradicciones, pero la figura de Jorge en ese panorama parecía ser la de alguien que era auténtico, lúcido. Para mí era la promesa de un porvenir realmente muy interesante...

Pouco tempo depois da estreia de *El Habilitado*, Cedrón se engajou em outro projeto. O general Sánchez de Bustamante, que à época era diretor do Instituto de História Militar Argentina, sugeriu que o pai de Marta, Montero Ruíz, fizesse algo com a imagem de San Martín, e este indicou um filme – foi assim que Cedrón produziu *Por los senderos del libertador* para o governo¹⁸⁰. Bustamante queria resgatar a história da linhagem imperial ao mostrar San Martín no exército espanhol. Para tanto, montou-se uma grande equipe que filmou lugares importantes por onde ele passou na Europa.

A ideia era mostrar a vida de San Martín na Europa, mas era necessário citar algumas batalhas famosas na América. Então, Miguel Pérez aconselhou Jorge Cedrón a trabalhar com imagens do filme *El santo de la espada*, de Torre Nilsson, mas o diretor pediu muito dinheiro pela obra; então, tiveram que improvisar. Conseguiram uma cópia da película, um fotógrafo tirou algumas fotos e, depois, Alberto Cedrón desenhou algumas imagens que foram filmadas para indicar combates – ninguém nunca soube desses fatos.

Segundo Bebe Kamín¹⁸¹, Cedrón produziu o filme com o dinheiro do governo, mas, em sua mente, ele pensava que estava colocando San Martín como um revolucionário. Entre a prática e a ideia, houve alguns momentos de conflito, mas estava convencido de que realizaria uma película com perspectiva progressista. Miguel Pérez fala que Jorge parecia sentir culpa de estar fazendo um trabalho para o governo; logo, a realização de *Operación Masacre* aparentava uma forma de o amigo se redimir disso. De todo modo, os militares gostaram do trabalho que estreou no teatro *Coliseo* e, na mesma noite, começaram a filmar *Operación Masacre*.

De fato, Cedrón utilizou parte do dinheiro arrecadado com a realização de *Por los senderos del libertador* para financiar *Operación Masacre*. Não deixa de ser irônico que tenha destinado parte da verba de um longa-metragem feito sob encomenda de um governo autoritário para produzir um filme de denúncia e de projeto contra governos autoritários.

¹⁸⁰ Ibid., p. 56.

¹⁸¹ Ibid., p. 62.

Bebe Kamín discorre sobre a possível contradição de Cedrón em realizar o filme, mesmo sendo contra o governo de Lanusse¹⁸²:

Algunas cosas hice con el Tigre, en la Municipalidad. Y era medio esquizofrénico. Él, que en un principio estaba ubicado en un lugar contestatario, en un lugar de confrontación con los sistemas opresivos y que siempre tenía una actitud de confrontación, durante la época de Lanusse y, a través de las vinculaciones que Jorge tenía, se ve implicado en productos que tienen que ver con el Estado. Yo me acuerdo la imagen de Jorge cuando hacíamos esas cosas, para él eso era peor que un comercial. Pero lo hacía. [...] Nosotros, en general, siempre tuvimos ese tipo de contradicciones. De algún modo, esos encargos significaban un modus vivendi, o sea, la necesidad de laburar y ganar guita. Pero, de otro modo, también implicaba que nos marginábamos de una práctica más bien principista.

Essa questão, de acordo com Kamín, não era apenas de Cedrón, pois ele e outros técnicos que costumavam trabalhar com o cineasta e não concordavam com a ditadura refletiam sobre a mesma situação. Mas, em relação aos projetos de Jorge, sempre faltava dinheiro para concretizá-los, em que eram feitos com a colaboração financeira de outras pessoas ou ficavam parados por meses até obter verbas. Nessas circunstâncias, qualquer trabalho servia como investimento para seus reais planos.

2.2 Operación Masacre

Quando Cedrón filmou *El Habilitado*, já conhecia o livro de Rodolfo Walsh. A história lhe chamou a atenção não só pelo fuzilamento de peronistas, nem pelos testemunhos das vítimas, mas também por ter reconhecido aqueles personagens. Na infância, frequentava os lugares onde tais pessoas viviam e se relacionava com elas, sobretudo nas vilas:

A mí me había llamado mucho la atención Operación Masacre [...]. Además de ser un testimonio excepcional y estar escrito con una gran elegancia, tenía que ver conmigo: a sus personajes los conocí desde muy chico, esas estaciones – Boulogne, Florida, toda esa zona – las conocí; por allí repartí sifones con un tío. Conocí el aspecto humano, conocí su modo de vida, siempre me interesó. Pero yo no conocía el aspecto político de esa gente y eso lo aprendí filmando la película. A ver si me explico. El propósito de hacer Operación Masacre fue, primero, entender yo mismo qué era el peronismo y luego entender en profundidad el significado del movimiento y de la lucha de clases. Aprendí mucho con la película. A veces me encontraba con paredes que no podía saltar, por falta de conocimiento. Pero esto fue un estímulo para aprender¹⁸³.

¹⁸² PEÑA, op. cit., p. 65.

¹⁸³ COMISIÓN DE EXILADOS ARGENTINOS EN MADRID, op. cit., [n.p.].

Evidentemente, a realização desse projeto foi um grande aprendizado para ele, em que a militância e o conceito de libertação nacional no movimento peronista ficaram mais claros. *Operación Masacre* também teve uma narrativa diferente dos outros filmes de Cedrón, pois não se preocupou com a autocensura como nos outros, rompeu com todas as instituições que reprimem o artista e criou uma obra fora dos métodos tradicionais, por ser clandestina e militante¹⁸⁴.

A realização desse filme deu início a uma grande pesquisa, posto que Cedrón precisou compreender o significado do movimento peronista e da luta de classes. Toda a equipe de atores e técnicos participou de uma investigação prévia dos acontecimentos históricos, e esse estudo se transformou na interpretação de um evento político. O fato de o fuzilamento daqueles homens ter acontecido em um aterro cheio de lixo era simbólico, a luta de classes envolvia trabalhadores e ricos, e o valor de cada um estava evidente naquela história. Vale ressaltar que a revolta das pessoas que trabalharam no filme despertou um sentimento de justiça, como aconteceu com Walsh ao escrever o livro. Por isso, entendiam o risco que sofriam ao trabalharem na clandestinidade, em um filme que confrontava o governo da ditadura e orientava o povo para uma revolução.

Outra preocupação era a condição financeira para realizar *Operación Masacre*. Com a escassez de dinheiro para a produção, a equipe decidiu se juntar e fazer o filme de maneira cooperativa. Às vezes, paravam as filmagens para conseguir mais dinheiro em algum outro trabalho – todos entendiam a importância daquela obra; então, a coparticipação era integral. Segundo Hugo Álvarez, delegado da cooperativa, o texto do documento dessa colaboração foi escrito por todos:

Los abajo firmantes, director, guionista, actores, iluminadores, técnicos, etc., en Buenos Aires, a veintisiete días del mes de agosto de 1971, hemos resuelto organizarnos en cooperativa con el fin de realizar la filmación cinematográfica del libro Operación Masacre de R. J. Walsh. La índole del tema y las circunstancias que atraviesa el país exigen que esa tarea se realice bajo modalidades de trabajo que no son las habituales, y que incluyen la retribución igualitaria para todos los participantes, la no presentación del libro ante entidades oficiales y una atmósfera de reserva que permita concluir sin interferencias la filmación que de otro modo sería difícil o imposible de concretar. Estas exigencias nos obligan a violar, en apariencia y transitoriamente, principios de acción gremial que hemos defendido y seguimos sosteniendo como válidos, en la medida en que sus fines últimos coinciden con los que queremos expresar a través de esta filmación. Las condiciones que hemos acordado no podrán pues, tomarse como precedente para desvirtuar esas normas cuyo cumplimiento compete particularmente a la Asociación Argentina de Actores, a cuyo juicio por otra parte someteremos

¹⁸⁴ Artículos de Panorama, loc. cit.

*nuestra actitud apenas se hayan cumplido las etapas fundamentales de la filmación*¹⁸⁵.

Equipamentos utilizados nas filmagens também se originaram de um favor. Segundo Marta Montero, foram emprestados por Sánchez de Bustamante, mas por outro motivo¹⁸⁶:

Después de Por los senderos... Jorge y Sánchez de Bustamante habían quedado en muy buenos términos. Tan contento estaba con la película que le encargó otra, algo sobre la conquista del desierto, basado en no me acuerdo qué libro. En función de eso fue que Jorge dijo: “Bueno, deme unas armas, las filmamos y con esas pruebas podemos buscar algún dinero para la producción”. No sé qué cuento le habrá hecho, pero la cosa es que Sánchez de Bustamante le prestó uniformes y armas, para las pruebas de esa película que nunca se escribió ni se hizo.

Armas e uniformes que eram utilizados por militares e policiais para reprimir foram usados no filme para um sentido oposto. Cedrón transformava sua relação com os militares em uma grande conveniência para o trabalho de militância:

*Hugo Álvarez (actor): Había medidas concretas de seguridad. Había un pozo, por ejemplo, que se hizo para, en caso de necesidad, tirar ahí las armas y los uniformes, y taparlos. Una noche recuerdo que se oyeron unas sirenas de policía en la Panamericana y enterramos todo. No pasó nada, por supuesto, y entonces hubo que desenterrarlos... En general la filmación era cautelosa: si había inquietud por algo, si había algún rumor, el rodaje de esa noche se suspendía. Otro tema era el carro de asalto, que en realidad era un carro de hielo, acondicionado como carro de asalto: se lo pintaba de azul y se le ponían las letras a la noche, antes de que llegáramos, y a la mañana se lo lavaba. Todos los días tenían que hacer ese laburo*¹⁸⁷.

A cooperação de mais de 60 pessoas na equipe foi essencial para que ninguém soubesse da produção. Até começarem a ganhar confiança em todos, era proibido estar no local de filmagem se a pessoa não tivesse um trabalho específico para fazer naquele momento.

2.2.1 Parte documental: utilização de imagens de arquivo

Cedrón optou por narrar o massacre com personagens para recontar a história daqueles homens e do fuzilamento, mas também utilizou imagens de arquivo, fotografias, vídeos e jornais sobre a Revolução Libertadora e os crimes cometidos naquele período.

¹⁸⁵ Texto do documento sobre a formação da cooperativa da equipe de *Operación Masacre*. Retirado de: PEÑA, op. cit., p. 75.

¹⁸⁶ Id.

¹⁸⁷ PEÑA, op. cit., p. 76.

O uso de imagens de arquivo e testemunho dos anos de ditadura, alternado com a reconstituição do massacre por atores, se insere em uma narrativa, um manifesto que se preocupa, ao mobilizar uma memória traumática, em transmitir tanto uma versão mais verdadeira dos fatos, quanto apresentar um projeto político para o futuro. Utilizam-se cinejornais, jornais impressos, imagens públicas e privadas conforme a história de suspensão democrática que precisava ser lembrada¹⁸⁸. Em *Operación Masacre*, no campo da política, vemos sujeitos como Aramburu e Rojas, Lonardi, ao passo que, em relação à história das minorias, surgem os personagens do prisioneiro político, do torturado e do operário mobilizado pela luta político-ideológica.

Toda imagem carrega camadas e temporalidades, pois possuem tomadas e retomadas; por conseguinte, é preciso ver além do superficial para verificar as marcas de construção e dos diferentes usos. Não se trata de atestar o que ocorreu de fato, mas de expandir sentidos, percepções e memórias do acontecimento por imagem ou vídeo. Com tais documentos, temos a possibilidade de olhar a história de novo, pensar em posicionamentos diferentes e considerar os efeitos naquele momento¹⁸⁹.

O documento não pode ser encarado simplesmente de maneira objetiva e que expressa uma verdade, e sim como algo que mostra, com todas as suas tensões, o poder da sociedade do passado sobre a memória do futuro. Ele não existe por si próprio, mas em relação a outros aspectos e documentos que aparecem no processo da montagem. De acordo com Lins, Rezende e França¹⁹⁰, ao remontar e recompor imagens ficcionais e documentais de outra época, o que é produzido não se torna apenas uma memória histórica e cinematográfica de um período militar, mas também uma ideia de que as imagens não estão congeladas no tempo, que elas carregam uma inquietação que sobreviveu aos acontecimentos e que ainda tem muito a dizer.

Nessa perspectiva, *Operación Masacre* ajuda a resgatar um dos maiores valores e características da Argentina: o esforço do não esquecimento. Toda a dor da opressão, as injustiças e as marcas da resistência são lembradas e trazidas para o presente como se nunca tivessem estado no passado. O fato de o filme de trazer imagens reais das bombas do golpe militar e de momentos de luta evidencia o resgate do passado e como ele ainda assombra o país depois de vários anos sofrendo as mesmas situações.

¹⁸⁸ MARTINS, Andrea França; MACHADO, Patricia. Imagem-performada e imagem-atestação: o documentário brasileiro e a reemergência dos espectros da ditadura. *Galáxia*, São Paulo, n. 28, dez. 2014, p. 71.

¹⁸⁹ Ibid., p. 76.

¹⁹⁰ LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. *Galáxia*, São Paulo, n. 21, jun. 2011, p. 64.

Frequentemente, o cinema exhibe uma memória com o intuito de oferecer a ilusão do “passado perfeito”, acabado e completo, mas, ao perceber as lacunas entre as representações, entendemos a memória de outra maneira, como “futuro do pretérito”. Segundo França:

[...] a história que esta dimensão lacunar nos abre não nos remete a um passado repleto de fatos consumados, mas evoca a memória de um pretérito ainda por se fazer, incompleto, fragmentado. Estas lacunas entre os filmes não falam do que foi nem mesmo do que deve ser: essas lacunas falam, ou melhor, murmuram o que poderia ter sido¹⁹¹.

Ao considerar o filme estudado, conseguimos entender como o resgate do massacre poderia ser interpretado. Como estariam os peronistas se Perón não tivesse sido tirado do poder? Como teria sido se a população tivesse repudiado e ido às ruas em massa pelos fuzilados de 1956? E se o Estado tivesse tomado responsabilidade pelos crimes? Ainda pensando nos questionamentos do filme sobre o futuro: o que aconteceria se a resistência vencesse a opressão? Como seria se a proscrição do peronismo acabasse? E se Perón voltasse?

2.2.2 Troxler: peronista, sobrevivente, testemunha

O cinema moderno¹⁹² não é conservador como o clássico, e sim questionador, subjetivo e reflexivo, em que busca sempre novas formas de construções narrativas condizentes com as indagações estéticas. O texto e o som não precisam seguir uma linearidade, uma vez que podem estar em conflito ou em contraponto com a imagem. Ademais, os atores têm a possibilidade de denunciarem presença da câmera e dialogar com ela, “estragando” o controle total da realidade criada pelas imagens¹⁹³. Falas podem seguir o estilo indireto livre, colocar o narrador fora (observador) ou participativo (personagem) da ação de maneira intercalada, para evitar a postura clássica de um olhar fixo e unilateral¹⁹⁴ – isso acontece com o personagem de Troxler.

Julio Troxler foi um elemento relevante para a história e realização do filme. No livro, Walsh o encaixa na narrativa como qualquer outro dos detidos que estavam na casa que foi invadida. O escritor teve contato com ele e outros sobreviventes para a investigação e escrita da obra, enquanto Cedrón confere a ele uma importância muito maior, pois não apenas teve a

¹⁹¹ FRANÇA, Andréa. O cinema entre a memória e o documental. **Intertexto**, Porto Alegre, v. 2, n. 19, jul./dez. 2008, p. 6.

¹⁹² Cinema moderno ou de escola surgiu na Europa e engloba estéticas do expressionismo, futurismo, cubismo, surrealismo, filme *noir*, *nouvelle vague*, neorealismo e o cinema novo. Cf. ZANI, Ricardo. Cinema e narrativas: uma incursão em suas características clássicas e modernas. **Conexão**, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, p. 136-149, jan./jun. 2009.

¹⁹³ Ibid., p. 141.

¹⁹⁴ Ibid., p. 136-137.

oportunidade de conhecê-lo, como também conseguiu introduzi-lo como artista na sua obra, em que Troxler narra os acontecimentos e inicia com “*Yo estuve ahí*”, ao se referir aos bombardeios da *Plaza de Mayo*. Ele se coloca como exemplo de personagem da resistência peronista, visto que esteve na praça, no lixão de José León Suárez e no surgimento de uma resistência política militante¹⁹⁵.

Troxler atuou, narrou e participou ativamente dos acontecimentos do longa-metragem. A presença dele na narrativa, tanto como personagem quanto como narrador em *voice-over*, passa uma veracidade à história do fuzilamento. Ele é uma testemunha em primeira pessoa do massacre e viveu toda a experiência desde a prisão até a viagem ao aterro e o período pós-trauma ao se esconder por estar foragido.

A prática do testemunho reúne os fragmentos de um passado que muitas vezes não passa e é doloroso. Nesse sentido, a narração testemunhal pode ser uma alternativa à sobrevivência para quem viveu o trauma, um pedido de ajuda ou por justiça. A etimologia do termo auxilia na constituição de lugar para o narrador do testemunho. Para Émile Beveniste, há a posição de um terceiro narrador, o *testis*, e um primeiro, o *superstes*. Quem depõe sobre a experiência vivida e sobreviveu de fato é o *superstes*¹⁹⁶, a exemplo de Troxler.

O testemunho não pode ser tomado como “verdade absoluta” e única, porque sofre interferência da subjetividade do narrador, do emocional e do tempo que passou em um exercício de memória como outro qualquer, com o adicional de ser traumático e doloroso. Mas também não pode ser visto como mentira, pois faz parte de uma experiência vivida e se insere em um contexto que envolve lugares e outras pessoas. De qualquer modo, o ato de testemunhar é uma tarefa difícil e, às vezes, frustrante, tendo em vista que o narrador não consegue narrar exatamente como tudo aconteceu e não tem segurança de que obterá sucesso no seu objetivo.

O depoimento de Troxler era poderoso para Cedrón. Para ele, importava que essa obra fosse verdadeira e contasse a verdade. Por vezes, coloca Troxler para dirigir, porque transmitia credibilidade. Quem poderia duvidar de um sobrevivente? As questões que aparecem no filme também são feitas por ele.

¹⁹⁵ AVELLEYRA, Anabella Castro. Una lectura palimpsestuosa de “Operación masacre”: no ficción/cine/historieta. **Cultura, Lenguaje y Representación**, [s.l.], v. 10, 2012, p. 72.

¹⁹⁶ SARMENTO-PANTOJA, Augusto. O testemunho em três vozes: testis, superstes e arbiter. **Literatura e Autoritarismo**, [s.l.], n. 33, [n.p.], 2019.

Figura 4 – Livraga se levantando no aterro depois do massacre (2 min 44 s até 3 min 06 s)



Fonte: *Operación Masacre* (1973).

Figura 5 – Troxler olhando os corpos de Lizaso, Rodríguez, Brión, Carranza e Garibotti, em sequência (3 min 21 s até 4 min 37 s)



Fonte: *Operación Masacre* (1973).

A primeira sequência do filme (Figura 4) indica o aterro sanitário onde aconteceu o fuzilamento, em que o dia amanhece com todos os corpos ainda no chão. A câmera percorre da direita para a esquerda em plano geral para mostrar o ambiente e o sol nascendo. Ela enquadra o chão e o céu em simetria e, depois, se fecha lentamente no que parece ser um corpo deitado no chão, mas descobrimos logo que é um sobrevivente, Livraga, que se levanta devagar, está confuso e caminha para fora do enquadramento (Figura 4) – a escolha de Cedrón por mostrar Livraga sozinho, ao centro de um plano geral, já demonstra a importância do personagem. O amanhecer de um novo dia poderia ser interpretado como uma nova oportunidade, uma esperança, mas a luta dos que se descobriram sobreviventes havia apenas começado. É apenas mais um dia para a população de José León Suárez, com uma nova vida de tormento para aqueles homens.

Na próxima cena (Figura 5) conhecemos Troxler. A câmera foca em suas pernas para mostrar a caminhada até encontrar um corpo. Em *off*, Troxler apresenta o homem ao chão, em

que a câmera se aproxima do rosto de Carlitos Lizaso. Isso também é feito com outros corpos: Rodríguez, Brión, Carranza e Garibotti. Depois, a câmera o filma caminhando e o narrador se apresenta: “*Me llamo Troxler. Volví pensando en encontrar algún compañero herido. No encontré a nadie. No había nada que hacer, estaban todos muertos. Me fui. Después supe que no era el único sobreviviente*”. Ao final dessa frase, a câmera mostra Livraga percorrendo o aterro ferido no braço, atrapalhado. Em plano médio, grita em lamentação: “*Hijos de puta! Hijos de puta!* “. A sequência termina a 5 min 23 s.

Assim, o espectador conhece Troxler como personagem e narrador. A partir disso, sua narração aparece praticamente apenas nas sequências de documentário, salvo em alguns momentos da filmagem na casa antes e durante a invasão pela polícia e em um diálogo com um policial na delegacia. Dessa forma, visava-se explicar a quem assiste o que aconteceu no golpe de 1955, quem era o governo que derrubou Perón, o contexto do massacre e o que significava ser peronista. Acharmos pertinente, porquanto, verificar alguns desses momentos e determinadas palavras narradas que são consideradas essenciais para a análise ora proposta.

A 6 min 41 s, na primeira sequência documental do filme, enquanto mostra imagens e vídeos de Perón em discurso com Evita ao seu lado, juntamente a vídeos dos bombardeios à Casa Rosada no dia do golpe, se inicia a narração:

*Nosotros éramos **peronistas**. El **peronismo** había unificado a los **obreros** que, por primera vez, participaban del poder en Argentina. El gobierno de Perón terminó prácticamente con la dependencia del **imperialismo**. A su lado, Eva Perón conquistó con su obra el cariño de los humildes. Eso los sabíamos todos, pero lo que significaba el **peronismo** para nuestros **enemigos** empezamos a comprender un año antes. El 16 de junio de 1955, los aviones se lanzaron sobre esta misma plaza de Mayo en Buenos Aires. Fue al medio día. Sobre gente inocente, cayó de golpe una lluvia de bombas y de balas. Allí vimos la verdadera cara de la oligarquía, del **imperialismo**. Y el **peronismo** empezaba a ser esto: la carne masacrada del pueblo [...] La gente corrió a enfrentar las ametralladoras con palos, pedían armas a los militares leales. No los dieran armas. Yo estuve allí. Lo único que podíamos hacer fue donar sangre para los heridos¹⁹⁷.*

Troxler começa a explicar o que era ser peronista naquele momento e anuncia ao espectador o seu lugar no filme, não só por estar fisicamente na praça, em frente à Casa Rosada, tentando ajudar os companheiros feridos, como também para indicar seu lugar ideologicamente – era contra um golpe apoiado por várias pessoas. Nesse momento, ele se coloca ao lado dos humildes.

¹⁹⁷ Grifos nossos.

A 11 min 13 s, Troxler conta sobre a revolução planejada por Valle em 9 de junho de 1956:

*El mayo de 1956, supimos que se preparaba un movimiento militar; los jefes eran los generales Valle y Tanco. La resistencia **peronista** se alineó masivamente detrás del movimiento revolucionario. La proclama se infiltraba en los barrios humildes donde había vuelto a instalarse la miseria en los lugares de trabajo donde el **obrero** volvía a ser humillado y **explotado**. Valle pensaba que el movimiento militar triunfaría rápidamente. Pidieron a los **compañeros** que no emplearan la violencia innecesaria, ya que el movimiento resultaría en paseo. Nuestro objetivo era reunir los **compañeros** para a la Plaza de Mayo y pedir la vuelta de Perón, igual que el octubre de 1945 y excepcionalmente alguna tarea de sabotaje. La mayoría de nosotros estábamos desarmados, alguno que otro tenía un revolver. Esperábamos. Esperábamos la hora en que los iban a devolver una nación socialmente justa, económicamente **libre** y políticamente soberana¹⁹⁸.*

As duas falas acima são reproduzidas enquanto se exibem imagens de arquivo, mas, como já explicado, também há narração na parte de reconstituição do massacre. A 33 min 43 s, por exemplo, enquanto a câmera indica o movimento na casa onde homens ouvem a luta no rádio, do lado de fora chega o personagem de Troxler de bicicleta para dar o recado a um daqueles sujeitos. Nesse momento, sua narração em *voice-over* explica que ele tinha a missão de fazer contato com outros grupos de companheiros na revolução. A 40 min 12 s, um pouco antes de outra parte documental que mostra os militares fuzilados, Troxler tenta entrar na casa no instante em que a polícia já estava lá dentro; logo, a narração explica sobre a falha da revolução e suas consequências.

Ao final do filme, a partir do minuto 1h 23 min 18 s, Troxler fala para a câmera enquanto são mostrados *flashbacks* do dia do fuzilamento, em que ele e Benavídez escapam do carro antes de serem fuzilados:

*Gavino se asiló en la embajada de Bolivia, posteriormente lo hicimos Benavídez y yo. Los tres escapamos corriendo aquella noche. Díaz también se salvó, nunca supimos cómo. Regresé de Bolivia ocho meses después aproximadamente. En poco tiempo estaba preso y conocí la **tortura**¹⁹⁹.*

Subsequentemente, há uma cena dele em plano médio e geral no aterro onde aconteceu o massacre, na qual observa de longe o espaço e alguns carros de polícia que passam por ali, parecidos com o que transportaram todos naquele dia, enquanto narra: “*Mentalmente, regresé*

¹⁹⁸ Grifos nossos.

¹⁹⁹ Grifo nosso.

*muchas veces a este lugar, quería encontrar la respuesta a esta pregunta: ¿que significaba ser **peronista**? Tardamos mucho en comprender a fondo...”²⁰⁰.*

A seguir, continua a narração com as imagens de arquivo, como vídeos nos quais a polícia persegue pessoas nas ruas, com o barulho de sirene ao fundo – havia sangue no chão, pessoas feridas, notícias e fotos em jornais de desaparecidos ou mortos. Depois, novamente são mostrados vídeos de pessoas nas ruas, carros da polícia, opressão por parte dela e atos de sabotagem realizados pelo povo, além de uma foto do aperto de mão entre algum militar e Frondizi, o que simboliza o fracasso do acordo entre ele e Perón.

Em imagens e vídeos de pessoas em protesto nas ruas, os cartazes indicam greve. Novamente, *slogans* de marcas estrangeiras simbolizam o imperialismo. Há também outros vídeos da repressão policial, em que prendem pessoas na rua. São mostrados tanques de guerra, militares com armas apontadas e fotos de políticos. Nesse contexto, as pessoas correm da polícia:

*[...] en darnos cuenta de que el **peronismo** era el eje de un movimiento de **liberación** nacional que no puede ser derrotado. Y el odio que ellos nos tenían era el odio de los **explotadores** por los **explotados**. Muchos más van a caer víctimas de ese odio en las manifestaciones populares bajo la **tortura**, secuestrados y asesinados por la policía y el ejército, o en combate. Pero el pueblo no dejó nunca de alzar la bandera de la **liberación**. La **clase trabajadora** no dejó nunca de rebelarse contra la injusticia. El **peronismo** probó todos los métodos para recuperar el poder, desde el pacto electoral hasta el golpe militar. El resultado fue siempre el mismo: **explotación**, entrega, represión. Así fuimos aprendiendo. De los políticos solo podíamos esperar el engaño. La única revolución definitiva es la que hace el **pueblo** y dirigen los **trabajadores**. Los militares pueden sumarse a ella, como individuos, pero no dirigirla como institución, porque esta institución pertenece al **enemigo** y contra ese enemigo solo es posible oponer el ejército surgido del **pueblo**. Estas verdades se aprendieron con sangre²⁰¹.*

Outro *flashback* do massacre revela os tiros que mataram aqueles homens. Depois, há mais um vídeo de pessoas que caminham pelas ruas em situação de protesto e sabotagens, barulhos de tiros e indivíduos que correm, além dos sons de sirene. A 1h 27 min 57 s, volta a narração:

*Por primera vez hicimos retroceder a los verdugos, por primera vez hicimos temblar al **enemigo**, que empezó a buscar acuerdos imposibles entre **opresores** y **oprimidos**. La marea empezaba a darse vuelta. La bala también acertaba a ellos, a los torturadores, a los jefes de la represión, los que habían afirmado la pena de **muerte**, sufrían la pena de muerte. Los nombres de nuestros muertos sobrevivían en los combates. Lo que nosotros habíamos*

²⁰⁰ Grifo nosso.

²⁰¹ Grifos nossos.

*improvisado en nuestra operación, otros aprendieron a organizarlo con rigor, a articularlos con las necesidades de la **clase trabajadora** que en silencio y en el anonimato van forjando su organización, independiente de traidores y burócratas, la larga guerra del **pueblo**, el largo camino, la larga marcha hacia la patria socialista*²⁰².

As expressões em negrito são as que mais aparecem e se destacam não apenas nesses trechos, como em todo o filme no formato de narrativa e em ações. O peronismo, como já explicado no primeiro capítulo, é um conceito muito difícil a ser analisado. Para os argentinos e seguidores do peronismo, é uma questão de experiência, sentimento e paixão. No filme, o roteiro constantemente se volta ao caminho de fazer justiça para os humildes, trabalhadores e operários. Ser peronista era ser contra as injustiças de anos de convivência com o imperialismo, as vontades das oligarquias, a falta de cuidado e atenção para as necessidades do povo, em que há a exploração da classe trabalhadora.

Inimigos do peronismo eram quaisquer sujeitos que não fossem peronistas. A ordem era, juntamente à proscrição do peronismo, proibir toda palavra que remetesse a Perón e manifestações a favor dele – caso houvesse, era “sufocada” pelos policiais ou pelo exército. O filme mostra, nas partes documentais com vídeos e imagens de arquivo, várias situações de repressão. Na Figura 6, podemos ver que um policial enquadra vários homens na parede em uma das sequências de vídeos em meio a uma manifestação. Está com uma arma na mão e apontando para eles, e, na cena seguinte, todos são levados presos. Na Figura 7, que compreende a última parte documental do filme, há um homem do exército deitado no chão, com o corpo escondido atrás de uma parede e a arma apontada para o alvo, em posição de *sniper*; na cena seguinte, mostram outros indivíduos com o mesmo posicionamento. Essa sequência mostra vídeos do “outro lado” que tentam controlar as manifestações dos peronistas.

Tais palavras estão profundamente envolvidas, pois não conseguimos pensar em peronismo sem saltar à mente o conceito de classe trabalhadora. Para os peronistas, havia uma luta de classes a partir do golpe de 1955, com embates entre opressores e oprimidos, exploradores e explorados, burguesia e peronismo. O peronista, para eles, era sinônimo de povo, trabalhador, explorado. Seus inimigos lutavam contra a classe dos operários que queriam os direitos de volta, mas eram mortos todos os dias, fuzilados, como se os peronistas tivessem que inexistir para fazer da Argentina um país melhor para todos.

Nas Figuras 8 e 9 são ilustradas duas manifestações dos peronistas: na primeira podemos ver o povo nas ruas e um cartaz grande com a foto de Perón sendo carregada por alguém; e na

²⁰² Grifos nossos.

segunda há apenas um cartaz escrito “Frigorífico ocupado por seus trabalhadores”. As duas são exemplos de protestos com resistência pacífica de um povo que está descontente com a perda dos direitos trabalhistas. Os trabalhadores, a partir do momento em que foram ouvidos por Perón e souberam dos próprios direitos e benefícios, não aceitaram qualquer tipo de tratamento do governo. Enxergavam nele uma força, uma imagem paternalista, alguém que olhava por eles, e perdê-lo seria mais do que tolher direitos, pois se deixaria de ter a figura de alguém que os entendia e se importava pela primeira vez.

O imperialismo é um exemplo que não aparece apenas na narração de Troxler, mas também nas constantes imagens dos *slogans* de marcas estrangeiras colocadas entre fotos dos militares que entregavam a economia do país aos EUA, segundo os peronistas. A incessante exploração e a ameaça ao povo subestimavam a força da resistência peronista e dos companheiros que lutavam por liberdade nacional, economia e sociedade livres.

Já nas Figuras 10 e 11 constam manifestações de resistência organizadas e não pacíficas. Na primeira, vemos um homem com uma pedra grande na mão, pronto para atirá-la em algum lugar, com outros indivíduos ao seu redor que, aparentemente, o apoiam – era uma atitude de sabotagem, como diz a narração a 10 min 51 s: “*primero vinieron las huelgas, después el sabotaje*”. Provavelmente, era uma ação em boicote ao lugar onde trabalhavam, algo frequente em manifestações de greve. Enquanto isso, a segunda imagem faz parte de uma das sequências finais do filme, cujo primeiro vídeo apresenta um carro capotado que pega fogo, enquanto o segundo é de um estabelecimento em chamas. Demonstrava-se, assim, outro exemplo de sabotagem em meio a manifestações, com uma atitude contra a imagem da oligarquia, seja ela representada pelo governo ou pelo dono da fábrica.

Troxler representa o trabalhador indignado com a derrubada de Perón, a repressão com os companheiros e a dependência econômica e política do próprio país. Como ex-policia, sabia como essa instituição tratava os presos; como peronista, sabia que precisava ter cuidado com a polícia. A narração em primeira pessoa, além da autenticidade, ajuda a levantar o povo, a indicar uma mensagem de resistência e de luta armada.

Figura 6 – Enquadramento de vários homens por parte da polícia (10 min 08 s)



Fonte: *Operación Masacre* (1973).

Figura 7 – Homem do exército apontando uma arma (1 h 26 min 11 s)



Fonte: *Operación Masacre* (1973).

Figura 8 – Manifestação de greve (10 min 41 s)



Fonte: *Operación Masacre* (1973).

Figura 9 – Cartaz comunicando greve (1 h 25 min 23 s)



Fonte: *Operación Masacre* (1973).

Figura 10 – Homem se preparando para uma sabotagem (10 min 54 s)



Fonte: *Operación Masacre* (1973).

Figura 11 – Carro virado e em chamas (1 h 27 min 11 s)



Fonte: *Operación Masacre* (1973).

2.2.3 *Revolução e imperialismo*

Em se tratando da Revolução de Valle, todos usam a palavra “revolução” com frequência no filme, tanto para caracterizar o nome da ditadura denominada pelos militares, como para designar o levantamento de Valle e Tanco. Portanto, seria pertinente pensar no conceito dessa expressão para entender o uso nesse contexto.

Segundo Koselleck, a vida humana é constituída por experiências, em que precisamos de conceitos para integrá-las em nossa linguagem e comportamento, além de conservar o passado. Isso pode ser aplicável a todas as pessoas, culturas, línguas e épocas nas quais as experiências foram adquiridas e conceitos se desenvolveram para possibilitar linguisticamente o número delas e sua recordação, assim como para refletir sobre experiências futuras²⁰³.

Ademais, Koselleck assevera que a história conceitual se trata da transformação dos significados e da pragmática, ao levar em conta que outros elementos permanecem iguais e são repetitivos. Sobre o plano de fundo das estruturas repetitivas e de determinadas modificações, devemos recordar que, na história, algumas mudanças se produzem rapidamente, enquanto há aquelas mais lentas. Pode ser que algumas palavras adquiram novos significados com o tempo, ao passo que outras não, a exemplo de “revolução” – esse caso é interessante porque o conceito se modifica, mas a sucessão de acontecimentos que se caracterizam como tal apenas se repete.

Até o século XVIII, o conceito de revolução se vinculava com as antigas manifestações de guerra civil. Mediante rebeliões, sublevações, traições, violência e assassinatos, se modificava a constituição de uma democracia, aristocracia ou monarquia. Ou seja, a revolução indicava um retorno a algo idêntico a longo prazo, sem haver mudanças advindas das sangrentas fases das batalhas. Entretanto, a partir do século XVIII, o termo adquire uma dimensão completamente nova: desde o Iluminismo e a Revolução Francesa, “revolução” faz referência a um processo único e excepcional caracterizado por um poder decadente que produzirá um futuro completamente novo. A expressão se transformou, enquanto a realidade permaneceu a mesma, com repetição de assassinatos, violência e guerra²⁰⁴.

Isso fica evidente nas revoluções do filme. Os militares deram um golpe para expulsar Perón e proscrever o peronismo, dando um “banho” de sangue nas ruas de diversas cidades do país, sob o discurso de libertarem o povo de um governo autoritário. Então, instauraram uma ditadura, proibiram qualquer palavra, imagem ou manifestação pró-peronista, fuzilaram

²⁰³ KOSELLECK, Reinhart. **Historia de conceptos**: estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social. Buenos Aires: Editorial Trotta, 2012, p. 29-30.

²⁰⁴ Ibid., p. 33-34.

trabalhadores, permitiram a entrada de instituições e marcas estrangeiras e não resolveram os problemas da crise econômica. Valle, com falas relativas a devolver o país ao povo argentino, conseguir a volta de Perón e atender às necessidades da população, planejou uma noite de luta armada contra o exército e a polícia, que envolveu vários civis e deixou muitos mortos. As demais ditaduras tiveram os mesmos discursos da Revolução Libertadora, e a nova esquerda foi cada vez mais influenciada a fazer uma revolução socialista.

Como já comentado antes, a revolução de Cuba foi a que mais influenciou a população que sempre lutou contra o imperialismo e as ditaduras da América Latina. No fim do século XX, o imperialismo dominou o mundo, com algumas exceções como Cuba. De acordo com o sociólogo mexicano Pablo Casanova, desde a década de 1970, as redefinições do imperialismo deram força à globalização que delineou novas formas de expansão das grandes potências, em particular dos EUA.

A globalização neoliberal iniciada no fim do século XX teve, como objetivos centrais: a privatização dos recursos públicos, a desnacionalização de empresas e patrimônios, o desregulamento ou supressão dos direitos trabalhistas e da previdência social, o desamparo e a desproteção dos camponeses em benefício das grandes companhias agrícolas, a mercantilização de serviços que antes eram públicos, o depauperamento dos setores médios e o abandono de políticas de estímulos aos mercados internos²⁰⁵.

De fato, a luta contra as mudanças preconizadas pelo imperialismo era encarada como uma manifestação pela democracia, liberação nacional e socialismo. Cuba se torna um exemplo político de movimento pela libertação imperialista a ser seguido, não apenas em relação a questões sociais e econômicas, mas também culturais.

2.3 Sequências da película

O filme inicia com 50 segundos de créditos, com os nomes de todos os atores e membros da equipe que trabalharam na produção. Na sequência, há cinco minutos referentes a uma parte de ficção, para mostrar os corpos no aterro na manhã devido ao fuzilamento. Depois disso, são sete minutos de uma parte documental, com sons de marchas militares e a marcha peronista, com fotos e vídeos de arquivos que indicam como foi o golpe de 1955. A 12 min 54 s começa outra sequência de ficção de pouco mais de 10 minutos, em que se destacam os personagens – como se encontraram, foram eventualmente presos e fuzilados. Após isso, uma pequena parte

²⁰⁵ CASANOVA, Pablo González. O imperialismo, hoje. **Tempo**, Rio de Janeiro, n. 18, 2005, p. 67.

de dois minutos de sequência documental até começar a ficção final de 12 minutos, com vistas a revelar o que ocorreu com alguns sobreviventes e famílias das vítimas. Por último, são disponibilizadas imagens de arquivo de sete minutos, carregadas de um grande discurso de luta militante.

À vista disso, é conveniente dividir o filme da seguinte forma para a discussão neste trabalho: o encontro dos personagens na casa de Don Horacio; a invasão da polícia e a prisão desses homens; o momento em que eles saem da delegacia e são encaminhados para o fuzilamento; e o pós-massacre.

2.3.1 *O encontro*

Nessa parte do longa-metragem é mostrado o que se passa nas casas de Don Horacio e Torres, que ficava nos fundos. Carranza chega à residência do colega Torres acompanhado de seu amigo Garibotti, a quem convence a ouvir a luta de boxe pelo título sul-americano entre o argentino Eduardo Lausse e o chileno Humberto Laoyze na noite de 9 de junho de 1956. Gavino o recebe e fica muito feliz em lhe ver. Carranza explica que escapou da prisão, enquanto Gavino salienta que sua esposa está presa e a polícia quer que ele se entregue. Então, Torres vai à casa de Don Horacio para fazer uma ligação e falar sobre a luta. Giunta está na casa, e Torres e Gavino parecem aflitos e esperam por uma notícia.

Vicente Rodríguez sai de casa falando para a esposa que vai trabalhar. Na sequência, encontra Livraga na rua e o convida para ouvir a luta na casa de Torres. Lá se encontram muitos homens a jogar cartas, ouvir a luta e conversar. Alguns saem, outros chegam e, tempo depois, souberam que havia um infiltrado na casa – a mensagem que estavam esperando nunca chegou.

O clima nessa primeira divisão do filme passa de união e camaradagem para o de tensão, não exatamente pela suspeita de alguém aparecer na casa ou de aqueles homens serem descobertos, mas em razão de o plano não dar certo para concretizar a revolução. A fisionomia do rosto de Torres, a entonação da sua voz, os olhares entre os homens e a perseguição, com os olhos, de quem entrava e saía contribuíam para a aflição do espectador em relação à cena.

2.3.2 *Invasão da polícia e prisão*

Quando Torres sai da casa, se depara com a polícia que logo invade as duas residências, diz, a todo instante, “*Donde está Tanco?*”, dá coronhadas e revista tudo. O clima de tensão que estava sendo construído é substituído por um sentimento de confusão e medo. Naquele

momento, ao serem reunidos para entrar no carro da polícia e levados para a delegacia, muitos pensam que o mal-entendido seria resolvido com rapidez, enquanto outros sentem que não voltariam mais para casa. Mas a dúvida pairava no ar, mesmo porque ainda não sabiam se a revolução tinha acontecido ou não.

Figura 12 – Policial atendendo ao telefone (42 min 11 s)



Fonte: *Operación Masacre* (1973).

Figura 13 – A espera na delegacia (42 min 39 s)



Fonte: *Operación Masacre* (1973).

Após ser preso e levado à Segunda Delegacia de Florida junto aos outros homens, Troxler conhece os policiais e pergunta porque estão ali. Então, um delegado aumenta o volume do rádio para ouvir notícias sobre a declaração da Lei Marcial. Nesse momento, o telefone toca e a câmera se encontra atrás de Troxler e de Benavídez, preso junto com ele, mostrando o policial sentado à sua mesa que atende ao telefone com um ar de preocupação (Figura 12). Atrás do profissional da segurança há uma cruz pregada na parede, e, ao lado, a bandeira da Argentina. Assim que desliga o telefone, a câmera passa rápido em *close-up* pelo rosto dos dois homens que se entreolham e se volta ao policial, posicionada atrás de Troxler, o que transforma a cena em uma situação subjetiva – aparentemente, Troxler percebe a preocupação do inspetor. Nada é explicado, e os dois sujeitos saem da sala do policial. Desse modo, a dúvida permanece.

A próxima cena se refere aos homens sentados e em espera. A câmera está embaixo, na altura dos pés dos policiais que andam de um lado para o outro e custodiam os prisioneiros (Figura 13). Depois, aparece um *close-up* de Don Horacio e Giunta, que tentam descobrir porque estão presos e quem era Tanco. A cena seguinte indica a conversa entre os amigos Livraga e Vicente Rodríguez, que leva a entender que ambos não sabiam da revolução. Além disso, são mostrados os homens que passavam pela rua naquele momento em reclamações por terem sido detidos.

O delegado Rodríguez Moreno ouve no rádio sobre a Revolução de Valle e fica preocupado. Diante disso, um policial conta para os homens: “*¿ustedes son detenidos políticos? Estalló la revolución. No tenemos contacto con La Plata*”. Giunta e Don Horacio não sabem do que ele estava falando, mas Gavino e Carranza se entreolham e acreditam que serão soltos. O policial não dá detalhes; então, os amigos não saberiam que a revolução acontecera em lugares isolados e que logo seria contida. Gavino conversa com Troxler sobre a hora em que a Lei Marcial foi anunciada e pressupõe que nada ocorreria com eles, pois foram detidos antes.

A polícia começa a chamá-los para o interrogatório. Perguntam nome, sobrenome, o que faziam naquela noite e se eram peronistas. Quando o escrivão questiona Carranza, forma-se um clima de muita tensão: sem ser questionado, ele começa a explicar que estavam escutando a luta, mas todos desarmados, algo que o interrogador não queria saber. Com o enquadro da câmera em ambos, um sentado e o outro em pé, o escrivão pergunta: “*¿Peronista?*”. Conforme a Figura 14, a câmera se posiciona atrás do escrivão para ter uma imagem subjetiva de um interrogado claramente apreensivo, mas que se esforçava para não demonstrar isso.

Logo, Carranza responde: “*Tengo seis hijos*”. A câmera fica em *close-up* a cada pergunta e resposta. O escrivão insiste: “*¿Peronista, Carranza?*”. Então, a filmagem se

aproxima mais: “*Y de los chicos, ¿no lo ponen?*”. O escrivão repete a pergunta, dessa vez um pouco mais enfático: “*Carranza, ¿es peronista?*”. E Carranza se rende: “*Sí, soy peronista*”. Essa cena indica um grande sentimento de ansiedade ao espectador, na qual Carranza apela para o lado emotivo do escrivão, quando diz que tem seis filhos, mas o homem permanece firme em descobrir se o interrogado era ou não peronista, porque, para a polícia e os militares, era tudo que importava de fato.

De repente, chega a mensagem para o inspetor maior Rodríguez Moreno, vinda do tenente-coronel Fernández Suárez, com a ordem de fuzilar os homens detidos naquela noite. Enquanto lê o recado e reflete sobre ele, a câmera segue a mesma perspectiva de antes com Carranza: aos poucos, fica em *close-up* no delegado, em um clima de tensão e confusão. Pouco depois, há uma cena de *voice-off* do delegado, em que reflete sobre a missão difícil e ingrata que lhe foi dada. Nesse caso, sua sala se torna interessante para ser analisada: de acordo com a Figura 15, a câmera está localizada um pouco acima da mesa, muito bem organizada, com poucos objetos em cima. No canto esquerdo se encontra uma pequena bandeira da Argentina e, logo atrás, no lado direito, há outra em tamanho maior. Atrás do inspetor está uma cruz e, acima, uma imagem do presidente Aramburu. Esse design da sala passa a impressão não apenas da extrema nacionalidade representada pelas duas bandeiras, mas também de o Estado estar acima da Igreja, em que esta serve como apoiadora do governo, e não o contrário. A decisão a ser tomada por Rodríguez Moreno se baseia nas ordens superiores e no seu dever com o país – se as desobedecesse, seria um traidor da pátria.

Por fim, decide soltar as três pessoas que foram presas enquanto passavam pela rua naquele momento, que não participavam do encontro nas casas de Don Horacio e Torres. Também havia a ordem de fuzilá-los, mas tomou essa decisão para se livrar de um “peso na consciência”. Enquanto isso, os outros foram encaminhados para o carro – os policiais disseram que os levariam a La Plata.

Figura 14 – Carranza sendo interrogado na delegacia (48 min 47 s)



Fonte: *Operación Masacre* (1973).

Figura 15 – Sala do delegado e inspetor Rodríguez Moreno (44 min 00 s)



Fonte: *Operación Masacre* (1973).

Apesar de o espectador saber o que acontece no final, já que a primeira sequência do filme mostrou os mortos no aterro, o sentimento de angústia é dividido entre os homens que estão presos e quem assiste à película. A espera no banco da delegacia com homens indefesos

e a tomada de decisão do delegado passam uma sensação de tortura, mas, ao mesmo tempo, apresenta certa empatia por Rodríguez Moreno. Se não fosse pela posição de superioridade e de máximo respeito à autoridade concedida pela sala, talvez o espectador conseguiria sentir compaixão pelo fato.

2.3.3 Caminho até o fuzilamento

No começo da viagem, os homens estavam com sono e muito cansados. A maioria estava apenas esperando chegar em La Plata, ao passo que alguns policiais aparentavam preocupação e pena. Troxler, por sua vez, estava atento à estrada e percebeu que não iam em direção a La Plata, tendo comentado a situação com Gavino – o som grave de violino ao fundo indica uma característica angustiante naqueles instantes. Um dos oficiais para o carro para vomitar, por sentir muita pressão. Um pouco mais à frente, Rodríguez Moreno decide o local ideal para a execução, chega a tirar alguns sujeitos do carro, mas muda de ideia e segue viagem. Nesse caso, não buscava um lugar perfeito, mas a coragem para matar aqueles inocentes.

Param o carro um pouco mais adiante, num terreno baldio, e fazem alguns homens descenderem – começam a entender o que acontece somente nesse momento, mas sem ser de maneira plena. Rodríguez Moreno está pensativo, acende um cigarro – fazer isso lhe dói, não é fácil. A Figura 16 mostra uma cena em *close-up* no delegado inspetor com o cigarro na boca, em que a câmera exibe seu perfil enquanto atrás está o outro delegado, sem foco, fitando seu colega, talvez em uma tentativa de adivinhar seus pensamentos.

Quando os homens finalmente entendem que serão mortos, ficam muito assustados e começam a implorar por suas vidas. Troxler, que estava no carro, aproveita o momento para fugir. Com a confusão, os policiais se distraem e vários indivíduos que estavam em suas miras começam a correr e a se esconder. Rodríguez Moreno se descontrola com a desatenção dos policiais e grita para que eles voltem às posições e comecem a atirar. Na Figura 17, a câmera fica em frente aos policiais que estão contra a luz dos faróis dos carros, retornando à posição de tiro com os fuzis nas mãos.

Carranza e Garibotti não tiveram sorte para escapar dos tiros. Na Figura 18, a câmera capta o momento em que eles aparecem abraçados e olhando alarmados para as armas dos policiais – a luz vem dos faróis dos carros que estão em frente a eles. A esposa de Garibotti não gostava do amigo dele, pois achava que, um dia, colocaria o marido em confusão. Estava certa: os dois morrem juntos, como verdadeiros companheiros.

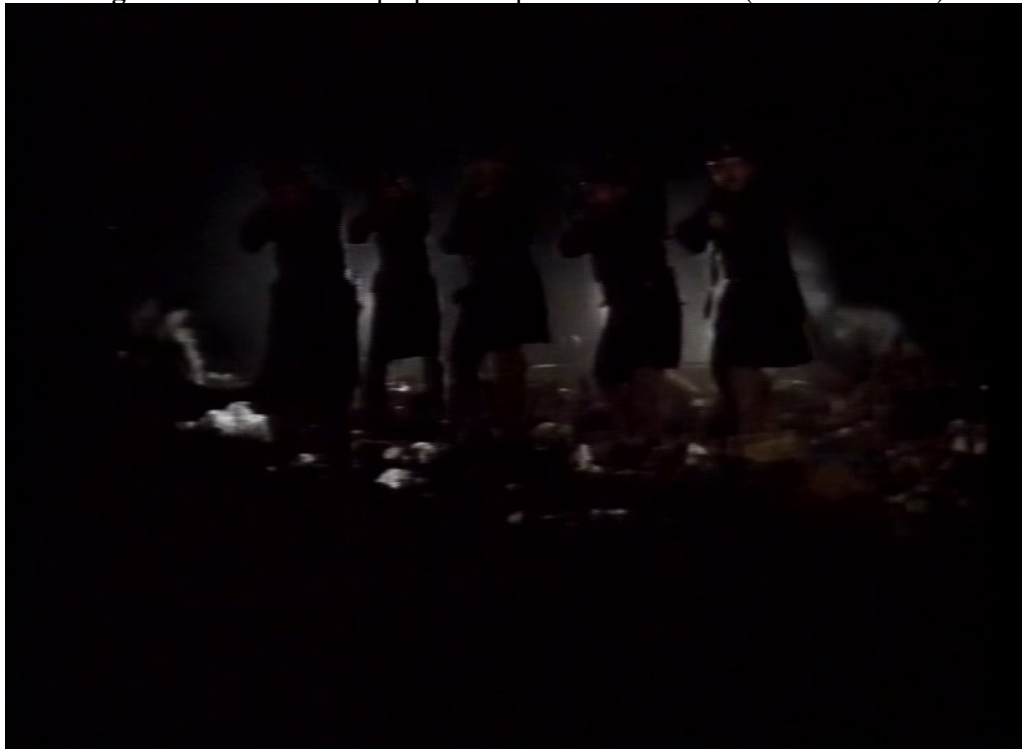
Na sequência do fuzilamento, o som do violino não precisou mais aparecer para influenciar um ambiente angustiante de terror. A música deu lugar a lamentos e tiros, além dos latidos de cachorros na rua. Assim termina a história de alguns e começa uma vida de grande sofrimento para os sobreviventes.

Figura 16 – Delegado Rodríguez Moreno no aterro (1 h 05 min 13 s)



Fonte: *Operación Masacre* (1973).

Figura 17 – Policiais se preparando para o fuzilamento (1 h 06 min 43 s)



Fonte: *Operación Masacre* (1973).

Figura 18 – Garibotti e Carranza no aterro (1 h 07 min 02 s)



Fonte: *Operación Masacre* (1973).

Antes de ir embora, um dos policiais percebe que Livraga ainda respira e volta para dar um último tiro na bochecha. Rodríguez Moreno assiste à ação no interior do carro e suspira, dizendo: “*Que Dios me perdone*” – assim termina o massacre. Cedrón separa a filmagem para contar a história do fuzilamento desde a reunião nas casas de Don Horacio e de Torres até o fuzilamento em mais de 58 minutos, o que corresponde a quase dois terços do longa-metragem.

A parte subsequente se refere a uma pequena sequência documental, de cerca de um minuto, com imagens e vídeos de manifestações narrados por Troxler. Na Figura 19 há um protesto e um cartaz escrito “*Por la defensa de la industria nacional*”, segurada por um homem que está em uma parte mais alta com outros indivíduos. O contexto dessa imagem parece ser de operários em greve na parte externa de uma fábrica, com um protesto pacífico no qual as pessoas estão em espera.

Figura 19 – Imagem de arquivo de uma manifestação (1 h 11 min 50 s)



Fonte: *Operación Masacre* (1973).

2.3.4 Pós-massacre

A próxima sequência mostra o que acontece com alguns dos sobreviventes e familiares das vítimas. Livraga é encontrado na rua por dois policiais que o levam ao hospital. Então, uma das enfermeiras liga para o pai dele e tenta ajudá-lo, mas a polícia logo aparece para levar o quase morto com um tiro no rosto para a cadeia. Giunta pega um trem, mas é perseguido e salta dele em movimento.

Nesse entremeio, a esposa de Vicente Rodríguez procura pelo marido na delegacia e é insultada pelo delegado que, por sua vez, a pergunta se era analfabeta, por não ter lido, no jornal, que o marido tinha sido fuzilado – tal situação é bastante comovente. Assim como nas cenas de Carranza na delegacia mostradas anteriormente, a câmera faz o mesmo movimento de aproximação no rosto da mulher. Na Figura 20, podemos vê-la entrando na sala de maneira tímida, respeitosa, em que espera a permissão do homem para entrar e falar, enquanto a câmera filma do outro lado da sala, na diagonal. Rodríguez Moreno, ao mostrar seu compromisso com a pátria (bandeira no canto) e a religião (cruz na parede) conforme a decoração de sua sala, dirige a palavra à mulher de um jeito autoritário e sem qualquer empatia, deixando-a com uma expressão de tristeza, humilhação e desamparo focada pela câmera em plano médio.

Figura 20 – Esposa de Vicente Rodríguez na delegacia (1 h 17 min 47 s)



Fonte: *Operación Masacre* (1973).

Livraga está preso sozinho em uma cela onde passa frio no inverno argentino, sem nenhuma assistência médica para cuidar dos graves ferimentos. O ato mais próximo de humanidade que tiveram com ele foi de entregar um cobertor que era do cachorro. Inclusive, há uma cena em que se arrasta até o prato deixado no chão pelo guarda, tenta comer e não consegue. A cela parece ser um lugar sujo, iluminado por uma pequena janela no alto, logo atrás do preso. Ele grita de dor quando leva a colher de sopa até a boca com a mão esquerda, porque os ferimentos na bochecha ainda não estavam cicatrizados (Figura 21), enquanto a narração diz “*Esta era la imagen que nos dejó la revolución de la oligarquía*”. Cumpre dizer que o pai de Livraga o procura em todas as delegacias antes de finalmente encontrá-lo.

Figura 21 – Livraga em sua cela tentando comer (1 h 0 min 50 s)



Fonte: *Operación Masacre* (1973).

Essa cena talvez seja uma das mais fortes da película, pois não transmite apenas agonia, dor, pena e náusea pelo doente, como também sentimento de revolta e injustiça. Os policiais, delegados e outras pessoas envolvidas com o governo e para quem o pai de Livraga pediu ajuda

dificultaram a obtenção de informações sobre a localização. Evidentemente, um suposto prisioneiro político era tratado sem dignidade, como se a vida dele valesse menos do que a de qualquer outro sujeito.

A narração continua com dados sobre os outros sobreviventes. Don Horacio conseguiu se salvar ao se fingir de morto, tendo se escondido posteriormente em um sótão. Giunta voltou a ser preso. Já a esposa de Vicente Rodríguez ficou sozinha com os filhos, sem o companheiro e ajudante em casa. Em seguida, Troxler aparece conversando com a câmera para relembrar o fuzilamento em um discurso citado antes, a partir de 1 h 23 min 18 s do filme. Assim começa a última sequência da película, formada por imagens e vídeos de arquivos documentais.

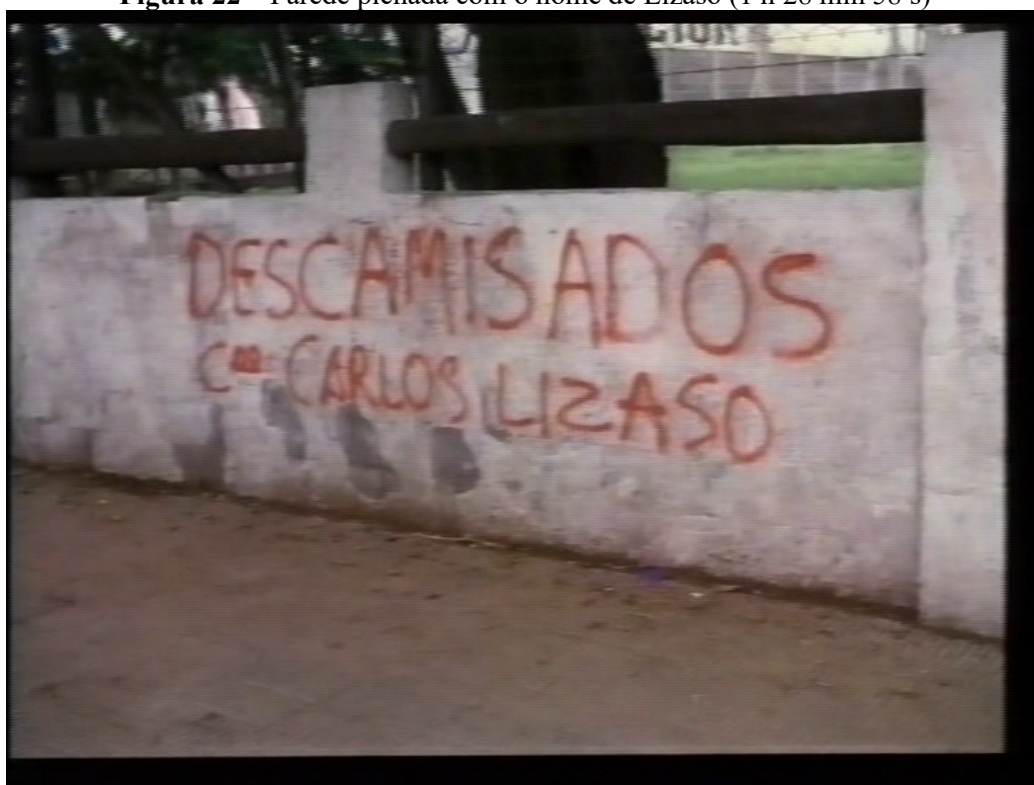
O melodrama é uma característica marcante no filme, tanto na parte de ficção quanto na documental, com o discurso do narrador. Volta-se a um realismo de denúncia para reportar fatos polêmicos e testemunhar uma experiência histórica, sob o ponto de vista de uma militância. O longa-metragem trabalha a repressão como um mal que incide sobre grande parte das pessoas, o que gera protestos e vários tipos de resistência²⁰⁶. A vítima e o lado “certo” são os peronistas, aqueles que mais precisam de Perón e de um governo solidário com o povo. Apesar de ser uma obra que se encaixa no movimento do *Nuevo Cine* e que não segue as “regras” do cinema industrial, há uma clara identificação do bem e do mal, do vilão e da vítima que se torna herói.

Na Figura 22 há um muro branco baixo pichado com a palavra “descamisados”, expressão utilizada por Evita Perón para se referir aos pobres, àqueles a quem Perón se dirigia; e o nome de Carlos Lizaso, que morreu no massacre. Carlitos virou herói para a militância, que o homenageava juntamente a outros mortos em placas e pichações. Essa imagem transmite a ideia de que os peronistas que morreram lutando nunca seriam esquecidos.

Outro símbolo para a resistência era 17 de outubro, conhecido na Argentina como o dia da lealdade, pois, em 1945, grande número de peronistas foi às ruas pedir a libertação de Perón, que havia sido preso. Após isso, conseguiram sua liberdade e a eleição para presidente, na qual ele participou como candidato. Tal data ficou marcada na história argentina como uma grande conquista para o povo peronista, e usar esse marco na militância constituía um incentivo para os leais ocuparem as ruas novamente e reivindicarem a volta do presidente. A Figura 23 mostra um cartaz colado em um muro ou na parede de uma ponte com a imagem de Perón e os escritos “*sólo el puede lograr la unidad de los argentinos*”. Nesse caso, aparece a mão de uma pessoa que termina de colar o cartaz.

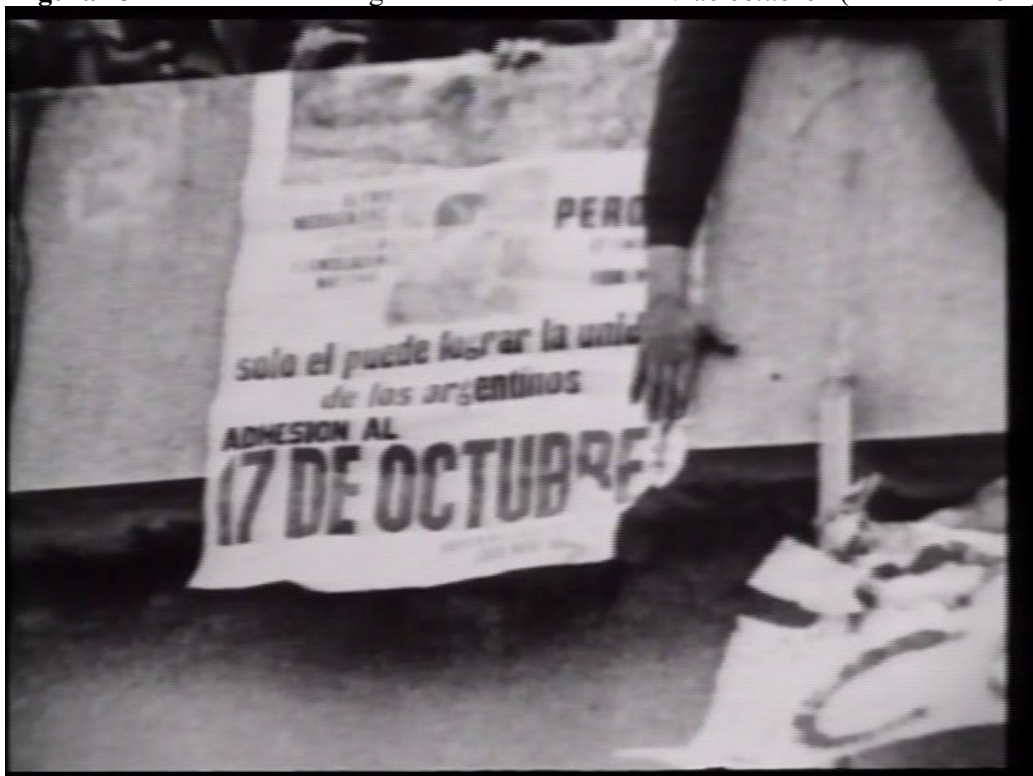
²⁰⁶ XAVIER, Ismail. Cinema político e gêneros tradicionais: a força e os limites da matriz melodramática. **Revista USP**, São Paulo, n. 19, 1993, p. 120.

Figura 22 – Parede pichada com o nome de Lizaso (1 h 28 min 58 s)



Fonte: *Operación Masacre* (1973).

Figura 23 – Cartaz com a imagem de Perón e escrito “17 de octubre” (1 h 11 min 29 s)



Fonte: *Operación Masacre* (1973).

2.4 O levante

A sequência documental final, acompanhada por um tango forte e intenso, mas com o barulho de tiros, apresenta a militância peronista. Imagens e vídeos retratam a resistência contra a polícia e o exército nas palavras de ordem escritas nos cartazes, na paixão por Perón, no comprometimento com a luta e, acima de tudo, no levante.

De acordo com Didi-Huberman, o levante é “uma montagem de palavras, gestos e ações que desafiam qualquer submissão a um poder absoluto”²⁰⁷, indo do menor gesto até o maior movimento de protesto – é a consequência de uma situação cujo limite foi ultrapassado. Pessoas frustradas, privadas de algo que as impediam para ter uma vida digna ou livre, procuram acabar com essa condição que provavelmente permaneceu por muito tempo. Nas palavras de Butler: “Os levantes acontecem tarde demais, no esforço de inaugurar uma situação”²⁰⁸.

Indivíduos que participam de um levante se embasem na ordem sociopolítica. Não existe um coletivo ou uma pessoa capaz de homogeneizar as diferenças de cada um, mas diferentes sujeitos, com pensamentos e desejos distintos, podem se juntar em prol de uma causa urgente, que precisa ser enfrentada o quanto antes, unidos por ódio e indignação.

Na Argentina dos anos 1960, além das várias dissidências no peronismo, existiam as militâncias de esquerda que não compactuavam com as ideias de Perón, como os marxistas, leninistas e maoístas. Diante disso acontecia o “entrismo”, explicado no capítulo anterior, em que os grupos se inseriam nos movimentos peronistas para, a partir daí, promover ideias revolucionárias. Cumpre destacar que, apesar de às vezes existir conexão entre os diferentes grupos, um levante pode não representar todos eles, pois, mesmo que se volte a uma vontade popular, é necessário perguntar quem o movimento não inclui de fato.

Os praticantes do levante podem ser pessoas com alguma influência pública intelectual ou que estão presentes fisicamente no ato e se colocam em perigo constante, a ponto de serem esmagadas e destruídas. Em casos de ditadura, elas não são protegidas por nenhuma Constituição e não têm acesso a direitos básicos, como se manifestar de maneira pública. Nos casos em que os direitos são proscritos por um regime, qualquer ação é tratada como delito; por conseguinte, o povo tem a opção de se calar ou de se reunir clandestinamente²⁰⁹.

N’O *18 de Brumário*, de Luís Bonaparte, Marx diz que, em momentos nos quais as pessoas se reúnem para fazer uma revolução, o passado sempre volta, pois, nessas situações,

²⁰⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Levantes**. São Paulo: Edições Sesc, 2017, p. 8.

²⁰⁸ BUTLER, Judith. Levante. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **Levantes**. São Paulo: Edições Sesc, 2017, p. 23.

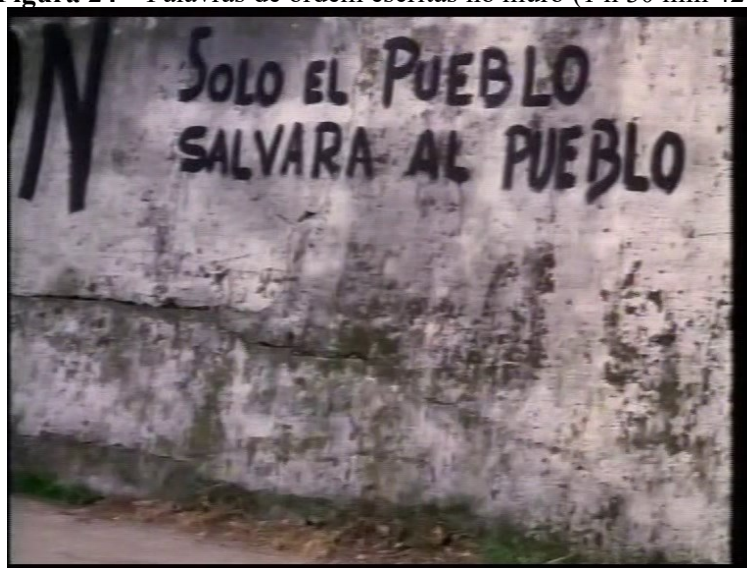
²⁰⁹ Ibid., p. 28.

tendem a evocar heróis de antigamente ao utilizarem nomes e palavras de ordem para representar um momento de luta. No tocante aos levantes que aconteceram após os fuzilamentos de 1956, os nomes das vítimas que morreram injustamente estavam presentes não apenas para motivar a manifestação, mas como homenagens. San Martín também aparecia nesses eventos, e o nome de Perón era lembrado para exigir seu retorno no poder, além de ser um símbolo de alguém que lutou pelos direitos do povo.

Filmes que contam a história de revoltas e revoluções visam despertar uma consciência de classe, mostrar as necessidades da população e expor as contradições da sociedade. A montagem desses documentos cumpre a missão de transmitir as memórias de luta e reafirmar a coragem dos que lutaram²¹⁰. Se eles fossem incapazes de provocar alguma mudança, não seriam censurados, e, se *Operación Masacre* não tivesse suscitado alguma agitação, por que matariam Cedrón e Troxler?

Nos últimos momentos da narração, enquanto passa a sequência documental no filme, evidencia-se que a população aprendeu com os levantes, os grandes fracassos e as pequenas vitórias. Depois do luto pelos companheiros, conseguiram fazer justiça com o outro lado, porque a verdadeira justiça, a do Estado, não chegava (e nunca chegou). O povo aprendeu que só ele conseguiria se libertar sem o apoio de uma Constituição ou, ao menos, de um país vizinho. A Figura 24 é de um muro também pichado por pessoas que acreditavam nesse princípio, tendo sido escolhida para finalizar este capítulo por demonstrar a força do povo peronista, a luta solitária e a união da militância.

Figura 24 – Palavras de ordem escritas no muro (1 h 30 min 42 s)



Fonte: *Operación Masacre* (1973).

²¹⁰ BRENEZ, Nicole. Contra-ataques. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **Levantes**. São Paulo: Edições Sesc, 2017, p. 75.

CAPÍTULO 3 – PROJETO DE MEMÓRIA LATINO-AMERICANO

A ideia de modernidade cinematográfica é polissêmica, pois apresenta significados múltiplos e distintos, a depender dos agentes históricos que dela se apropriam e da respectiva época. Foi usada para tratar do cinema pensado pelos italianos em 1916 em torno do Manifesto Futurista, de viés fascista, para os quais a modernidade era entendida “como ‘esquecimento’ e oposição à tradição, como ruptura radical com o passado [...] o ideal de um presente sem memória, que olha exclusivamente para o futuro”²¹¹. Como analisa Ismail Xavier, tal perspectiva tendia a abolir a história por não analisar as condições concretas do momento vivido, mas também foi empregada pela crítica para balizar um novo tipo de cinema europeu, com projeto de outra modernidade no período da Segunda Guerra.

De acordo com Celina López Seco²¹², o cinema na modernidade surge com reflexões sobre a narração clássica cinematográfica e seus objetivos. A montagem como processo de fragmentação, a incorporação de outras artes que dialogam com o texto fílmico e outra forma de abordar o “real” se tornam peças-chave para entender os novos movimentos.

Seco utiliza produções de Rossellini, como *Roma cidade aberta*, de 1945, e *Alemanha ano zero*, de 1947, para exemplificar filmes que inauguraram o neorrealismo italiano, um dos movimentos pioneiros do cinema moderno. Contudo, para Aumont e Marie, tal iniciativa surgiu em torno de Pasinetti, Barbaro e De Santis, do *Centro Sperimentale* e da *Revista Cinema*, cujos primeiros filmes ligados a essa corrente foram realizados ainda durante a guerra²¹³. Para os autores, a associação do Neorrealismo a Rossellini se deve a Gilles Deleuze, com a ideia de “crise da imagem-ação”, por volta de 1948, e consideram que, apesar da fecundidade da proposta de Deleuze, falta fundamentação para tal associação, uma vez que o estilo rosselliniano daquele momento pouco se relacionaria com os princípios neorrealistas.

Naquela época haviam desaparecido as condições técnicas normais para produzir o cinema que costumavam fazer, pois a Itália estava destruída após a guerra. Assim, a ideia de utilizar um recurso realista de filmagem (sem decorações, câmera na mão, som direto, sem cor etc.) não era só uma maneira conveniente e tecnicamente viável para desenvolver filmes naquele período, mas também tinha relação fundamental com um novo pensamento que surgia

²¹¹ XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 33.

²¹² SECO, Celina López. La sensibilidad como gesto político en el cine de Chris Marker. In: TRIQUELL, Ximena; RUIZ, Santiago. *Fuera de cuadro: discursos audiovisuales desde los márgenes*. [s.l.]: Editorial Universitaria de Villa María, 2011, p. 45.

²¹³ AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2003, p. 212.

da desilusão global com os parâmetros clássicos: a lógica do cinema hollywoodiano não fazia mais sentido.

Tornava-se “óbvio” filmar o que acontecia em algumas partes do mundo naquele momento: a miséria, a destruição arquitetônica, o maio francês, o imperialismo europeu, os movimentos sociais e as realidades do “terceiro mundo”. Nesse sentido, a modernidade do *nouveau cinéma* francês, o grupo mais à esquerda da *Nouvelle Vague*, parece ser mais próxima da proposta do cinema militante de Cedrón, uma vez que defendiam um “veemente engajamento político”²¹⁴.

3.1 Um olhar ao Chile

Neste capítulo, pretendemos aproximar a modernidade cinematográfica, representada pelas realizações e participações de Chris Marker na produção de filmes políticos (identificado ao *nouveau cinéma*) e Jorge Cedrón, com o *Operación Masacre*, de modo a refletir sobre o cinema documental como memória e projeto de ação política. Ao pensar sobre um possível diálogo com *Operación Masacre*, principalmente nas questões de montagem e ideologia, foi escolhido o documentário francês *La Spirale*, de 1976, dirigido por Armand Mattelart, Valérie Mayoux e Jacqueline Meppiel, com organização de Chris Marker.

Por ser uma realização posterior a *Operación Masacre*, ainda que possa ser considerada contemporânea pelo curto tempo que as separa, o diálogo permite analisar as articulações, as recorrências nas temáticas e narrativas e compreender as aproximações e os distanciamentos em relação a projetos de cinema político presentes nos dois filmes. A exemplo da obra de Cedrón, são utilizados vários materiais de arquivo, de diferentes origens e formatos, com o mesmo intuito de apresentar ao espectador uma interpretação esquerdista para os acontecimentos sociais e políticos.

O filme narra o golpe de Estado no Chile, mas não exatamente o que aconteceu durante a tomada do poder pelos militares. Ao considerar um possível conhecimento prévio do espectador, a obra visa expor um complô de golpe construído pela direita antes mesmo da eleição de Salvador Allende, em 1970, com a intervenção dos EUA, criado para interferir nos ideais socialistas do então candidato.

²¹⁴ FONTANARI, Rodrigo. *Nouveau Cinéma* e o cinema experimental de Alain Robbe-Grillet. *Eco Pós*, [s.l.], v. 22, n. 3, [n.p.], 2019. Disponível em: <https://revistaecopos.eco.ufjf.br/eco_pos/article/view/2880/7786>. Acesso em: 6 fev. 2020.

Para analisar este filme contamos, sobretudo, com a tese de doutorado elaborada por Carolina Amaral de Aguiar, intitulada *O Chile na obra de Chris Marker: um olhar para a Unidade Popular desde a França*, e do que foi posteriormente transformado no livro *O cinema latino-americano de Chris Marker*. Também utilizamos o artigo de Tomás Cornejo, *Cine de compilación y escritura histórica: el caso de La Spirale*.

Diante disso, podemos dizer que Marker foi uma testemunha do século XX e das mudanças tecnológicas no campo da imagem, ao instaurar um modo próprio de fazer filmes, no qual o estético e o político estão sempre articulados²¹⁵. Há poucas informações sobre ele, quase sempre ambíguas. Sabemos, por exemplo, que assinava suas obras como Jacopo Berenzi, Michel Krasna, Fritz Markassin, Hayao Yamanejo, entre outros pseudônimos. Também não podemos situar suas películas em apenas uma categoria, pois são permeadas pelos cinemas militante, o experimental e o ensaio. Trabalhou com cinema, fotografia, caricaturas, ensaios, CD-ROMs, animações *flash* e realidade virtual²¹⁶. Apesar da recente atenção recebida na última década, ela é insuficiente para abarcar toda a sua produção, ainda mais ao considerar o silêncio sobre elas.

Nesse contexto, o sociólogo Mattelart trabalhou durante 11 anos como professor da *Escuela de Sociología de la Universidad Católica de Chile*, onde se dedicou aos estudos dos meios de comunicação. Durante o poder da Unidade Popular (UP), desenvolveu a teoria referente a uma conspiração que derrubou o governo de Allende, ao defender que a burguesia articulou uma “frente de massa leninista de direita”, ou seja, se apropriou de uma estratégia de esquerda de mobilização popular. Marker, então, propôs expor em um documentário suas ideias e experiências militantes desenvolvidas no Chile.

Conforme Zarowsky, Mattelart fundou, em 1968, o *Centro de Estudios de la Realidad Nacional*, ao lado de Jacques Chonchol, que posteriormente seria ministro da Agricultura de Allende. Também foi assessor e pesquisador da Editora Nacional Quimantú e um dos colaboradores da direção do *Movimiento de Izquierda Revolucionaria* (MIR) na Universidade Católica. Além disso, atuou como mediador interno na América Latina, ao formar redes de comunicação e fazer publicações. A intervenção intelectual de Mattelart contribuiu para legitimar uma figura acadêmica, o que permitiu um destaque nas análises sobre as tensões do processo cultural na transição socialista do Chile²¹⁷.

²¹⁵ KOIDE, Emi. **Por um outro cinema-jogo da memória em Chris Marker**. 2011. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011, p. 23.

²¹⁶ GREENE, Richard; PINTO, Iván. **La zona Marker**. Santiago: Ediciones Fidocs, 2013, p. 11.

²¹⁷ ZAROWSKY, Mariano. Armand Mattelart: un itinerario intelectual entre América Latina y Europa. *A Contracorriente*, [s.l.], v. 9, n. 2, 2012, p. 226.

O fato de Salvador Allende ser socialista e ter chegado ao poder via eleições atraiu a atenção de muitos intelectuais, artistas e políticos que se interessavam pela aliança entre democracia e socialismo, considerada um novo caminho para as esquerdas do mundo. No caso da França, o interesse era ainda maior, pois a UP parecia validar a estratégia política de união entre os Partidos Socialista e Comunista e os radicais. O francês François Mitterrand, candidato que representou o programa único das esquerdas nas eleições presidenciais de 1974, visitou o Chile em novembro de 1971 para estreitar laços com Allende²¹⁸.

Após uma volta forçada à França em razão do golpe, Mattelart obteve um status privilegiado nos meios intelectuais devido à sua atuação política junto à esquerda chilena. O convite de Chris Marker para a direção de *La Spirale* pode ser entendido como um exemplo da valorização da sua experiência política e militante no Chile.

Porém, há uma controvérsia sobre a produção do filme referente ao papel de Chris Marker. Os depoimentos dos participantes, segundo Carolina Aguiar²¹⁹, resultam em algumas diferenças sobre a atuação no longa-metragem, ao gerar versões que se contradizem. Isso colabora para uma figura “enigmática” de Marker que raramente dava entrevistas sobre a própria filmografia. Independentemente da existência dessas versões, todas são unânimes ao afirmar que Chris Marker iniciou o projeto da película ao articular e montar a produção. Importante destacar que esse filme foi produzido de maneira coletiva, ou seja, há vários autores. Esse também é um dos motivos para a distribuição da autoria ser uma tarefa tão delicada, como foi em *La Spirale*.

A partir dos anos 1960, o enfraquecimento da noção de autoria foi uma marca no cinema militante, tanto na América Latina quanto na França. Nos créditos iniciais, o filme divide os realizadores em dois grupos, sem discriminar funções ou importância. Os primeiros nomes que aparecem são de Mattelart e das montadoras Jacqueline Mappiel e Valérie Mayoux. Na segunda parte, Marker é seguido por François Perier (quem faz a *voice-over*), Jean-Michel Folon (arte gráfica), Jean-Claude Éloy (música), Silvio Tandler e Pierre Flament (montagem), Luc Perini, Étienne Becker e Antoine Bonfati (música)²²⁰.

Carolina Aguiar obtém depoimentos de algumas dessas pessoas sobre a produção do filme. Mattelart diz à *Positif* que, em janeiro de 1974, as montadoras Meppiel e Mayoux começaram a fazer um levantamento de gravações e documentos produzidos durante o governo

²¹⁸ AGUIAR, Carolina Amaral de. El ímpetu revolucionario latinoamericano en el discurso cinematográfico de Chris Marker. In: GREENE, Richard; PINTO, Iván. **La zona Marker**. Santiago: Ediciones Fidocs, 2013a, p. 53.

²¹⁹ AGUIAR, Carolina Amaral de. **O Chile na obra de Chris Marker**: um olhar para a Unidade Popular desde a França. 2013. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013b, p. 161.

²²⁰ Ibid., p. 165.

da UP. Já sobre Chris Marker, o diretor diz que, embora ele tenha sugerido a produção e reunido os colaboradores, permaneceu ausente da edição até novembro. O brasileiro Silvio Tendler, porém, em entrevista com Marcia Brookey, conta que esteve no Chile em 1973 com uma câmera emprestada por Marker, em que o francês o convidou para integrar a equipe do filme que contava com a colaboração de Régis Debray. De acordo com o montador, a chegada de Mattelart teria forçado a saída de Debray e criado um grande desentendimento que foi contornado pela intervenção de Marker, o qual convidou Folon e as montadoras para terminar o longa. São depoimentos diferentes e contraditórios que causam um certo mistério em volta dessa produção e da participação de Marker.

Ao longo dos 140 minutos, *La Spirale* explica como a direita chilena conseguiu, desde 1970, formar grupos de choque e um movimento para convocar a maioria das classes sociais, com vistas a ocupar o espaço público. O diferencial do documentário foi expor as relações entre os atores políticos e sociais por meio de um jogo de tabuleiro. Esse foi o fio condutor escolhido como “forma cinematográfica” pelos realizadores para explicar a história que tentavam contar com a ajuda essencial da *voice-over*, que guia o espectador durante todo o filme. As cenas que explicam o jogo são algumas das únicas filmadas pela equipe, enquanto o resto do longa é composto por material já existente²²¹.

Tomás Cornejo acredita que, enquanto os cineastas modernos questionam o mundo pós-guerra em uma busca pela verdade, Chris Marker faz outro caminho. O que o orienta não é a verdade ou a interioridade dos seres humanos e suas produções culturais, mas a materialidade dos vínculos e das relações com as imagens. Para Marker, a escrita e a imagem são dados que conseguem definir modos de relação. Esta é a marca da maioria dos seus filmes: a articulação de montagem entre palavra, voz e imagem²²².

Como o filme opta pela presença de cortes sequenciais para organizar os documentos de arquivo, os realizadores utilizam a *voice-over* para manter uma coerência na narrativa, que guia o espectador pela tese de que teria havido uma conspiração, por parte da direita chilena e dos EUA, para derrubar Allende. Mas essa voz não só é utilizada como uma narradora dos fatos, pois leva tensão à narrativa ao levantar questões e alertar sobre as interpretações dos fatos. Essa também é uma característica de Marker, que costuma interromper a linearidade de seus filmes para trazer dúvidas nas quais, a princípio, haveria certezas²²³.

²²¹ CORNEJO, Tomás. Cine de compilación y escritura histórica: el caso de La spirale. **Literatura y Lingüística**, [s.l.], [s.n.], 2015, p. 136.

²²² Ibid., p. 49.

²²³ Ibid., p. 196.

Nesse entremeio, Aguiar reúne alguns autores para tentar caracterizar o formato de *La Spirale*. Como vimos nos capítulos anteriores, *Operación Masacre* foi considerado um filme militante dividido entre cenas de ficção e as de material documental. Como o longa-metragem de Marker utiliza, em quase todo o tempo, materiais de diversas fontes documentais, surge a questão de como caracterizá-lo.

Roger Odin cria o conceito de “leitura documentarizante”, ou seja, a criação de um efeito para fazer com que o espectador classifique o filme como “documento”. Já Serge Toubiana o caracteriza como “dossiê” de acusação contra os responsáveis por derrubar a UP, devido ao longo processo de montagem e articulação dos documentos. Jay Leyda opta pela expressão “filme-compilação”, com o cuidado de evitar a palavra “arquivo” para não ser confundido com filme armazenado em arquivos ou “montagem”, o que reduziria a produção a apenas uma etapa. Segundo ela, “o termo apropriado deveria indicar que os trabalhos começam na mesa de corte, com tomadas de filmes já existentes [...] também tem de indicar que o filme usado foi feito em algum tempo do passado”²²⁴.

3.1.1 Materiais de arquivo

La Spirale é um filme de arquivo montado a partir da junção de um corpo documental de diferentes origens. De acordo com Aguiar²²⁵ são utilizadas, sobretudo, gravações televisivas, produções militantes durante o governo da UP e nos meses que sucederam o golpe de Estado.

Uma maneira de reconhecer os filmes que serviram de referência para os diretores é prestar atenção em uma sequência do documentário, a exemplo do primeiro bloco intitulado *O plano*, no qual são mostrados vários rolos de curtas-metragens documentais filmados durante a UP e em escolas de cinema, produções realizadas no mesmo período sobre os conflitos enfrentadas pelo governo, filmes elaborados pelo ICAIC e produções contemporâneas à película *La Spirale*, também em contexto de denúncia. Alguns exemplos são: *Chove sobre Santiago* (1975, Helvio Soto), *Contre la raison et par la force* (1974, Carlos Ortiz Tejeda), *Septembre chilien* (1973, Bruno Mauel), *Diálogos de exilados* (1974, Raúl Ruiz), *La Spirale: Cómo, por qué y para qué se asesina a un general?* (1971, Santiago Álvarez) e *De América soy hijo... y a ella me debo* (1972, Santiago Álvarez)²²⁶.

²²⁴ Ibid., p. 203.

²²⁵ Ibid., p.215.

²²⁶ Idem.

A equipe enfrentou dificuldades na pesquisa sobre o material de arquivo. Imagens dos documentários gravados durante a UP foram exiladas e espalhadas por vários países. Portanto, precisaram reunir as gravações até como uma maneira de resistir à censura da ditadura, que queria forçar um esquecimento do material.

Chris Marker e Patricio Guzmán (diretor chileno) tiveram contato intenso com o ICAIC, que resultou em diversas parcerias, entre elas a montagem de *A batalha do Chile*, de Guzmán, premiada na Europa e na América Latina. O contato com cineastas chilenos e cubanos foi importante para a preservação dos materiais exilados após o golpe.

Marker colaborou com a circulação de ideias estéticas e políticas entre Cuba e América Latina, em que as experiências revolucionárias vividas aqui entre os anos 1960 e 1970 ganharam espaço nos debates da Europa, em se tratando do tipo de socialismo que buscavam²²⁷. O francês, desse modo, demonstrava uma visão internacionalista acerca do processo de transformação social. No caso do Chile, como já mencionado, havia uma proximidade entre o projeto político da UP e o programa das esquerdas europeias, sem citar a necessidade de fortalecer redes de sociabilidade que seriam fundamentais após 11 de setembro de 1973. Nesse contexto pós-revolucionário de Cuba, outras pessoas, a maioria de artistas e intelectuais, se voltaram à ilha. O interesse por documentar as mudanças promovidas pela revolução também atraiu muitos cineastas importantes da Europa, como Joris Ivens, Cesare Zavattini e Agnès Varda²²⁸.

Além dos debates no ICAIC, a partir do final dos anos 1960, como vimos nos capítulos anteriores, eventos da América Latina se transformaram em lugar de discussão e solidariedade, como os festivais de Mérida e de Viña del Mar. Esses marcos para o *Nuevo Cine* eram importantes para impulsionar o cinema político, algo intensificado nos outros países do continente e reconhecido na Europa, com a formação de vínculos de solidariedade que se consolidaram nos momentos de exílio.

Com a influência do Cinema Direto, sobretudo do *Cinéma Vérité* e do *Free Cinema* inglês, na América Latina aparecem novas formas de se fazer e de pensar os filmes. O uso de equipamentos mais leves e sincrônicos, seja no documentário ou na ficção, permite, obviamente, maior liberdade ao realizador, pois faz baixar os custos e traz a possibilidade de

²²⁷ Ibid., p. 25.

²²⁸ AGUIAR, 2013b, p. 50.

desenvolvimento de cinematografias particulares, de certa forma até autorais. Isso abre caminhos para películas que não existiriam em um mercado dominado pelos estadunidenses²²⁹.

O Cinema Direto inspira os filmes o cinema latino-americano, mas com novas características que confluem, discordam e se alimentam das novas tecnologias, da nova estética e método, em que revelam outros conceitos e formas de pensar. Como já discutido, a preocupação deixa de ser estética e passa a ser ideológica.

Um exemplo disso é o já comentado filme *Tire dié*, de Fernando Birri, considerado o marco inicial do *Nuevo Cine Latinoamericano* por mesclar material documental, *voice-over*, cenas fictícias e entrevista. Birri e os cubanos Tomas Gutiérrez Alea, Gabriel García Marquez e Julio Garcia Espinosa estudaram no Centro Experimental de Cinematografia de Roma e tiveram contato com o cinema neorrealista italiano, o que incidiu em como fazer e pensar o cinema. Inovação na linguagem, locação ao invés de estúdios, trabalho diferenciado com o ator (e também com não atores), a *mise-en-scène*, a maior utilização de luz natural e, principalmente, a temática social em primeiro plano são influências trazidas da Itália pelos cineastas, em que passam a questionar a estrutura de produção baseada no modelo hollywoodiano predominante no pensamento colonial latino-americano da época. A liberdade relativa à inventividade da linguagem e da temática do documentário cubano, sobretudo no ICAIC – resultado do clima revolucionário vivido por Cuba, aliado à estética realista e à poética social advindas do neorrealismo – coloca os filmes cubanos e argentinos, por intermédio de Fernando Birri, na vanguarda do cinema latino-americano²³⁰.

Diante dos manifestos criados a respeito disso, o cinema passa a ser visto como uma arma que, a exemplo do fuzil, deve ser utilizada na libertação dos povos latino-americanos, cujos inimigos são a classe dominante, entreguista e submissa e o imperialismo (neo)colonizador. Os cineastas percebem que a estratégia não é mostrar a miséria e o subdesenvolvimento à população por meio das filmagens e montagens dos documentos, pois já conhecem tais aspectos no dia a dia. Era preciso mostrar o sistema de relações que propiciam o estado de exploração, bem como as causas, não os efeitos²³¹.

3.1.2 Montagem

²²⁹ RODRIGUES, Antonio Gomes de Faria. **O cinema estético-ideológico da *Unidad Popular* no contexto do *Nuevo Cine Latinoamericano***. 2009. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009, p. 29.

²³⁰ Ibid., p. 32.

²³¹ Ibid., p. 33.

Documentos utilizados para o filme possuíam origens variadas: foram manipulados filmes de diretores militantes; noticiários produzidos pela *Chile Films*; recortes de jornais; fotografias; reportagens produzidas pela televisão francesa, mais especificamente pela *ORTF*, que exibiu conteúdo²³² sobre a implementação do socialismo no Chile; e outras publicações. Nessa última categoria, destaca-se um livro financiado pelo governo de Salvador Allende, intitulado *Documentos Secretos de la ITT*, o qual foi divulgado pela *Secretaria General de Gobierno* em 1972. Ele reproduz provas documentais de que a empresa de telecomunicações articulou um plano com o conhecimento da *Central Intelligence Agency* (CIA), para impedir a vitória e a posse de Allende²³³.

De acordo com o pensamento de Mattelart, o material levantado para a montagem foi classificado conforme dois grandes princípios: ordem cronológica dos eventos e classes sociais (atores). Apesar de o roteiro ter perpassado desde as eleições de 1970 até o golpe militar de 1973, ao longo da divisão dos intertítulos, as sequências não estão organizadas de forma cronológica. Nesse caso, escolheu-se organizar os planos na decupagem de acordo com os temas, e não conforme o período histórico²³⁴.

Desse modo, tentamos interpretar o próprio título do filme: *A espiral*. Esse movimento pode ser entendido como uma trajetória que não se fecha, que está em ascendência, em avanço. Tal símbolo se relaciona ao ritmo imposto pelo filme, que enxerga os conflitos durante os anos da UP como uma sucessão de ações e reações, ataques e contra-ataques, revolução e contrarrevolução.

Mesmo com o conteúdo militante de arquivo consultado para tal filmografia, muitos deles adquiriram sentido diferente do original, cujos significados foram alterados. Chris Marker queria, com isso, questionar as imagens, seus sentidos e discursos, além de levar o espectador a “duvidar” daquelas informações.

Cornejo, com base em Jay Leyda (1964), entende que a capacidade de utilizar imagens do inimigo contra ele mesmo ou simplesmente “torcer” o sentido de alguma referência é uma característica definidora do cinema de compilação. O documentário com esse viés pode inverter totalmente os significados originais, sobretudo se for político, ao transformar o conteúdo em propaganda, em um roteiro explicativo que enaltece ou simplesmente informa²³⁵.

²³² Os especiais *Le Chili: un nouveau Cuba?*, de 1970 e *Six mois d'Unité populaire*, de 1971 são exemplos de programas que cederam imagens ao documentário.

²³³ AGUIAR, 2013a, p. 167.

²³⁴ Ibid., p.168.

²³⁵ CORNEJO, op. cit., p. 141.

Um exemplo desse distúrbio de sentido é percebido na parte em que são apresentadas as forças políticas em jogo para ser substituída pela cena nas ruas com pessoas gritando “*el pueblo unido jamás será vencido*” e fotos de Allende – tais sequências pertencem ao documentário *Venceremos*, de 1970, produzido por Pedro Chaskel. Com a sequência, o filme tinha o intuito de anunciar e celebrar Allende, com a chegada de novos tempos. Já em *La Spirale*, as imagens são exibidas logo após o prólogo que é finalizado com cenas do golpe em *La Moneda*. Nessa película, o sentido da sequência se torna nostálgico, no qual o espectador sabe que a esperança dos “novos tempos” foi interrompida²³⁶.

Como a referida sequência é exibida no início do filme, conseguimos compreender o rumo a ser tomado pelo documentário. Enquanto *Venceremos* tinha o objetivo de mostrar o processo de conscientização das desigualdades que levou a UP ao poder, *La Spirale* se preocupa com o que acontece posteriormente na luta de classes ocorrida durante o governo Allende.

3.2 Projeto de memória

Neste tópico, analisaremos a representação dos sentidos de passado e memória nas obras citadas anteriormente. Segundo o antropólogo Gilberto Velho, nas sociedades onde predominam as “ideologias individualistas”, a noção de biografia é fundamental, dado que a trajetória de um indivíduo é imprescindível na constituição da sociedade. Experiências pessoais desse sujeito são marcos que indicam a própria singularidade, enquanto em carreira, biografia e trajetória, a pessoa se transforma em valor básico da sociedade moderna. O psiquismo individual é o foco privilegiado de significados, e a memória tem papel fundamental nesse processo²³⁷.

Velho cita Alfred Schutz, que desenvolveu a noção de projeto como “conduta organizada para atingir finalidades específicas”²³⁸. Segundo ele, a consciência e a valorização de uma individualidade singular, baseada em uma memória que dá consistência à biografia, possibilitam a formulação e condução de projetos. A consistência do projeto depende, fundamentalmente, da memória de um passado que produziu as circunstâncias do presente – sem a consciência sobre isso, é impossível ter ou elaborar projetos. Ou seja, na constituição da identidade social dos sujeitos, a memória e o projeto individuais se tornam essenciais.

O antropólogo ainda cita Helmut Wagner que interpreta Schutz, ao explicar que:

²³⁶ AGUIAR, 2013a, p. 217.

²³⁷ VELHO, Gilberto. Memória, identidade e projeto. **Tempo Brasileiro**, [s.l.], v. 95, 1994, p. 121-122.

²³⁸ Id.

A memória, voltada retrospectivamente de forma reflexiva, é suplementada pela antecipação, voltada para a frente, prospectivamente. A ação deliberada resulta de planejamento, do estabelecimento de um objetivo e de imaginá-lo sendo realizado, e ainda da intenção de realizá-lo, independente do plano ser vago ou existir como projeto detalhado passo a passo²³⁹.

A consistência e o significado do passado e da memória se associam à elaboração de projetos que dão sentido e estabelecem continuidade entre eles. Mas, sobretudo, o projeto é um instrumento básico de negociação com outros indivíduos e coletivos. Por isso, ele existe como meio de comunicação, articulação de interesses, sentimentos, aspirações e objetivos²⁴⁰.

Esse trabalho considera que Cedrón realizou uma obra cuja mensagem é relevante para a Argentina. O filme foi realizado em 1972, ainda durante a ditadura de Lanusse. A militância da película recorria ao passado para lembrar das injustiças da Revolução Libertadora e de como os peronistas eram autuados, mas também projetava um futuro peronista, com a volta de seu líder, com base no passado e no presente vividos.

O passado é algo determinado, que não se pode mudar, mas podemos modificar como o vemos e interpretamos, os usos feitos dele, como o transformamos em objeto de intencionalidade e expectativa para o futuro. Segundo a socióloga Elizabeth Jelin, esse sentido de interpretar o passado é ativo, com um campo de batalha de interpretações entre agentes sociais e estatais que buscam lutar por uma continuidade ou ruptura ou lutar contra esquecimentos ou silêncios. Tais agentes têm um papel central na elaboração de uma “história” ou “memória oficial”²⁴¹.

Relatos das ditaduras por parte dos militares tendem a colocá-los como sujeitos “salvadores”, grandes heróis que defenderam a nação da subversão e do caos para conquistar a paz e o progresso econômico; por isso, torna-se imprescindível a função de historiadores e intelectuais para pensar política e eticamente esses períodos. A partir do momento em que há a abertura política, atores e agentes começam a luta pelo sentido do passado por meio de seus relatos e reivindicações. Esses enfrentamentos, ao mesmo tempo em que estruturam as memórias do passado, expressam projetos e expectativas para o futuro²⁴².

Com a abertura política, o filme volta a ser exibido em 1973, quando Perón regressa ao poder e o relato de memória da ditadura que cometeu o massacre teve a possibilidade de ser

²³⁹ Ibid., p. 124.

²⁴⁰ Ibid., p. 124-125.

²⁴¹ JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. Madrid: Siglo XXI de España, 2002, p. 39-40.

²⁴² Ibid., p. 42-43.

legitimado. Ainda havia muita disputa no país sobre esse e outros assassinatos e comportamentos do governo, mas era uma forma de pedir justiça pelos que sofreram.

A memória não é uma retrospectiva do passado, mas o movimento feito por ela visa prolongá-lo no presente. Ou seja, não é regressiva, e sim prospectiva e projetiva, ao se lançar em direção do futuro. De acordo com Jacy Seixas, em análise da teoria de Bergson sobre a memória, as dimensões temporais (passado, presente e futuro) se sobrepõem para revelar o caráter intrinsecamente projetivo da memória. Tais dimensões se fundem em uma “unidade”, o que faz com que o passado se una a um futuro²⁴³.

Para Proust, o passado que “retorna” na verdade não passou, pois continua ativo e atual e é retomado, recriado. A memória introduz o passado no presente e o atualiza, ao considerar que ele seja um “pulsar de descontinuidade”²⁴⁴ – isso se encaixa perfeitamente no que foi representado pelos dois filmes analisados. Argentina e Chile vivenciaram massacres, caos, manipulações, imprudências de governos que não se importaram com o que ocorria às classes mais baixas. Os dois filmes foram realizados durante períodos ditatoriais; então, ainda viviam um presente atualizado do passado, um passado “que não passava”.

Universos entre história e memória dialogam entre si quando envolvem a interpretação de um filme como objeto histórico, característica ainda mais acentuada nas produções documentais históricas baseadas em arquivos. Aguiar usa como referência o artigo *L'Histoire peut-elle se faire avec des archives filmiques?*, elaborado por Laurent Véray em 2008, ao afirmar que, para o autor, Chris Marker pretende reconstruir uma “hipotética verdade histórica” em seus filmes para refletir sobre os significados. Mais do que uma encenação do passado, ele busca reconstruir a realidade ao questionar a “evidência” das imagens utilizadas e a objetividade, com a proposição de outras leituras²⁴⁵.

Esse processo acontece em *La Spirale* porque o objetivo é contar sobre o governo da UP sob um ponto de vista ainda inédito, com a criação de uma nova versão para um passado recente por meio dos documentos de arquivo. Para isso, deve-se ter uma argumentação sólida conforme os arquivos para, então, transmitir uma “validade”.

Assim como é importante pensar no discurso das obras audiovisuais, há de se questionar também o que está ausente nele. Todo documentário é realizado sob um ponto de vista específico, como ocorre em outras narrativas; logo, o que é deixado de fora quando se entende

²⁴³ SEIXAS, Jacy Alves. Os tempos da memória: (des)continuidade e projeção – uma reflexão (in)atual para a história? **Projeto História**, [s.l.], v. 24, 2002, p. 48.

²⁴⁴ Ibid., p. 58.

²⁴⁵ AGUIAR, 2013a, p. 206.

o ponto de partida do discurso? Em *Operación Masacre*, Cedrón realizou um filme militante peronista, em que foi duro com o governo da Revolução Libertadora, porém não fez críticas ou questionou o governo de Perón, pois defendia o retorno dele. Já *La Spirale* faz algumas críticas sutis a certas escolhas da UP, mas deixa claro que seu propósito é denunciar os agentes do golpe.

Em ambos os casos, a motivação para serem realizados foi um passado urgente que estava intrinsecamente relacionado com o presente. Segundo Cornejo, o passado abordado em *La Spirale* era, até certo ponto, quase indistinguível do presente²⁴⁶ – pensamos que isso se encaixa ainda mais no filme de Cedrón. *La Spirale* foi realizado em um momento de ditadura no qual o protesto contra o governo era óbvio, e a necessidade de desmascarar o complô do golpe, imprescindível. Anos de sabotagens e crises internas motivadas pela direita durante o poder da UP não pareciam temporalmente distantes do que acontecia no governo Pinochet, a não ser por esse último ter a legitimidade de cometer mais crimes.

Operación Masacre também foi realizado em período autoritário que não reconhecia os erros da ditadura anterior para continuar com a perseguição de peronistas e manchar a imagem do líder Perón. Por isso, as duas obras criam um projeto de memória baseado no que viveram no passado e no presente, com a esperança de voltar à época peronista/socialista e projetar um futuro de expectativas.

3.3 Sequências e blocos

Na primeira sequência do filme, podemos ver um arquivo em preto e branco, no qual Salvador Allende discursa no Estádio Nacional. Trata-se, de acordo com Aguiar²⁴⁷, de uma tomada tirada do longa-metragem *De América soy hijo... y a ella me debo*, lançado em 1972 pelo cubano Santiago Álvarez, mas gravado em 1971. A famosa e marcante frase do presidente é pronunciada a partir de 1 min 15 s da película: “*dejaré La Moneda cuando cumpla el mandato que el pueblo me diera [...]. No tengo otra alternativa. Sólo acribillándome a balazos podrán impedir la voluntad que es hacer cumplir el programa del pueblo*”. A próxima sequência é indicada pela legenda “Santiago – 11 de setembro de 1973”, em que aparecem imagens de arquivo dos tanques de guerra nas ruas e *La Moneda* em chamas e destruída. Logo após é mostrado o símbolo de uma espiral com o nome do filme ao lado; depois, os créditos.

²⁴⁶ CORNEJO, op. cit., p. 135.

²⁴⁷ AGUIAR, 2013a, p.169.

Antes mesmo dos créditos, na primeira parte podemos perceber como os documentos de arquivos são parecidos com os de *Operación Masacre*. A figura do “mártir”, apesar de ser completamente diferente da de Perón, é apresentada como a voz que o povo quer ouvir, mas é silenciada pelas bombas, assim como tentaram fazer em 1955, na Argentina.

Após os créditos, o filme volta ao tom otimista com cenas comemorativas da vitória de Allende nas eleições. A *voice-over* começa a ter uma função informativa, ao anunciar que se tratava de 4 de setembro de 1970. No próximo plano, o espectador é introduzido a peças que formam um jogo, o que se tornará no grande diferencial da narrativa do filme. São apresentadas miniaturas dos candidatos que concorreram às eleições, enquanto a *voice-over* questiona: “Quais forças participam desse grande combate eleitoral?”. Ademais, são mostrados os partidos da UP, com Salvador Allende; o Partido Nacional, com Jorge Alessandri; e a Democracia Cristã (DC), com Tomic. Documentos de arquivo levam a uma perspectiva histórica sobre a atuação de cada um deles; assim, o espectador passa a saber que Alessandri é um símbolo da direita e que a DC, por intermédio de Eduardo Frei, governava o país desde 1964 com o apoio dos EUA.

Na sequência do prólogo e da apresentação dos partidos, o documentário se divide em sete blocos: 1) O plano; 2) O jogo; 3) A frente; 4) A aproximação; 5) O ataque; 6) O exército; e 7) O golpe. Esse modo de narrativa obedece a uma ordem cronológica desde os primeiros boicotes contra o governo até a intervenção militar. Já no início, fica claro o foco principal do filme: analisar as estratégias da direita para impedir a implementação do socialismo no Chile.

Em relação ao primeiro bloco, *O plano*, podemos sentir o clima de denúncia do documentário. A *voice-over* explica como foi organizada a criação do caos econômico no Chile e o momento em que o ministro da Fazenda anuncia a crise – nesse caso, a CIA se coloca no direito de manipular a *ITT Corporation*²⁴⁸, cujo papel é ativo em todo o complô. Também informa que o jornal *El Mercurio* foi um grande porta-voz de propaganda alarmista da crise como pedido da ITT, que também instrui o jornal por uma carta para contatarem a imprensa europeia, com a intenção de difundir a imagem do desastre que seria o governo de Allende.

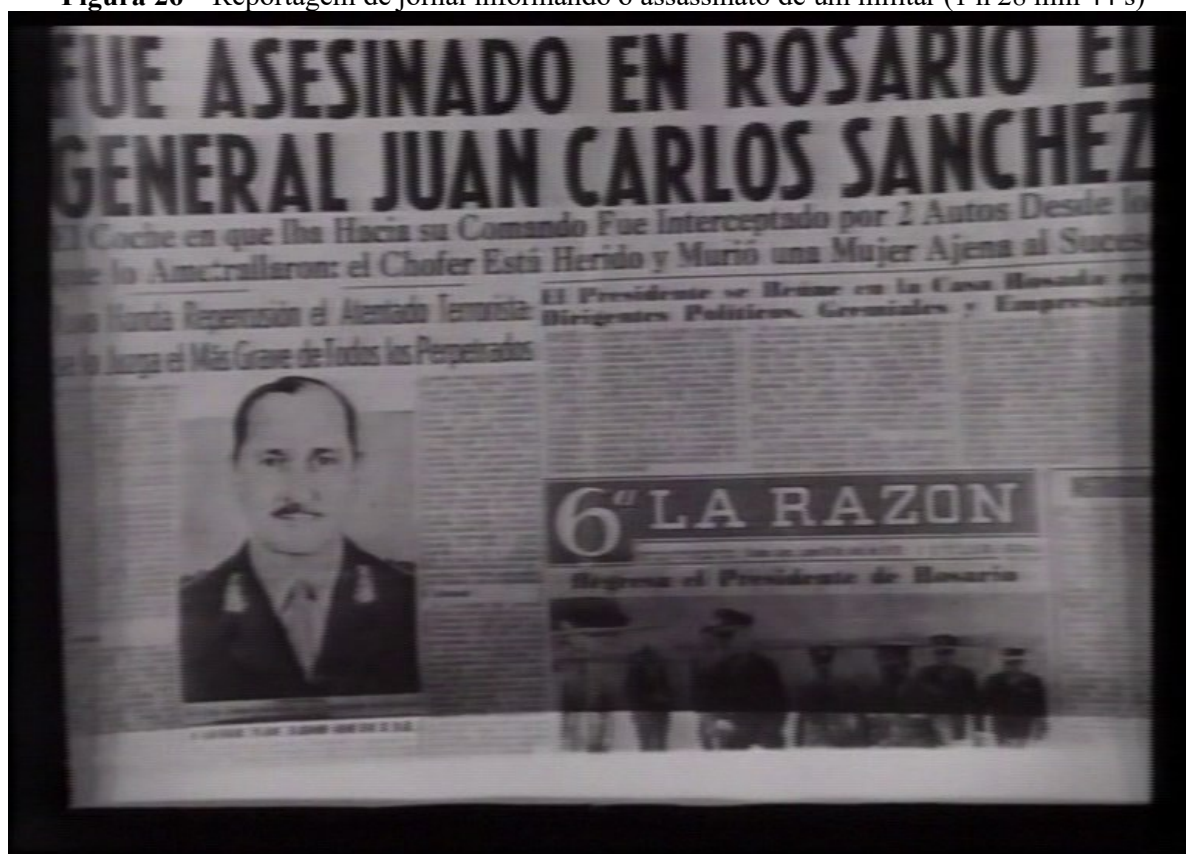
Figura 25 – Reportagem contra o governo da UP, no jornal *El Mercurio* (2 h 02 min 45 s)

²⁴⁸ *International Telephone & Telegraph*, empresa dos EUA que temia o projeto de nacionalização de Allende.



Fonte: *La Spirale* (1976).

Figura 26 – Reportagem de jornal informando o assassinato de um militar (1 h 28 min 44 s)



Fonte: *Operación Masacre* (1973).

As Figuras 25 e 26 foram escolhidas para comparar as cenas de *La Spirale* e de *Operación Masacre*. A primeira diz respeito a uma reportagem do jornal que acabou de ser citado como porta-voz da direita, *El Mercurio*, em que diz: “*El gobierno há quebrantado gravemente la Constitución*”. Tal cena é mostrada ao final do filme, durante o último bloco,

em que a *voice-over* explica que a DC acusava o governo da UP frente ao Parlamento e fazia votar uma declaração de ilegalidade. Esse foi um dos movimentos utilizados pelo partido para derrubar Allende, mas os militares finalmente conseguiram destituí-lo pouco tempo depois. Na segunda imagem, tirada da película de Cedrón, compreende uma reportagem de jornal noticiando o assassinato do general Juan Carlos Sánchez, em 1972, por uma ação conjunta do ERP e das FAR. Diante disso, visamos mostrar as duas cenas para: 1) entender que os dois documentários empregam fontes similares; 2) enquanto Marker se refere a um governo de esquerda eleito pelo povo, sem pegar em armas, Cedrón mostra o orgulho dos peronistas em fazer justiça com as próprias mãos, ao encontrarem maneiras de resistir à opressão da ditadura e assumir seus feitos.

Por sua vez, o segundo bloco, *O jogo*, começa com imagens das tropas estadunidenses em Santiago, Cuba, em 1902, para demonstrar como a disputa entre os países é antiga e as forças envolvidas continuam a atuar. Porém, os movimentos de libertação nacional seguintes, na década de 1960, comprovam que as armas de fogo não poderiam garantir ou conter a vitória, porque existiam fatores políticos e setores civis. Então, desde que o Pentágono brilhantemente descobriu que a sociedade se divide em classes, decidiu analisá-las.

O documentário aborda a criação do jogo *Política*, desenvolvido na *Fletcher School of Law and Diplomacy*. Nesse caso, a *voice-over* informa as regras e os objetivos da ação:

Trata-se de um país imaginário, batizado de Pátria. Sua indústria principal é o cobre extraído de uma região mineira chamada Cupria, controlada por uma companhia estadunidense real: a *Anaconda Copper*. Objetivo do jogo: determinar como reagirão, em caso de um enfrentamento de classes, as forças envolvidas.

A cena subsequente concerne aos bonecos desenhados por Folon que representam 12 forças envolvidas: governo, partidos de direita, conservadores, centro e esquerda, oligarquia urbana, proprietários de terras, classes médias, proletariado, estudantes, capitalistas estrangeiros, embaixadoras capitalistas estrangeiras e militares.

Cada personagem desenhado corresponde a um sujeito social que é movido como simulacros dos sujeitos atuantes nos conflitos. Há um tabuleiro no qual as peças se movimentam, com o objetivo de explicar a situação de forma didática ao espectador, o qual junta as informações transmitidas pela *voice-over* e pelos documentos escolhidos por realizadores. Segundo Aguiar²⁴⁹, é possível afirmar, a partir dessa representação, que a direita

²⁴⁹ AGUIAR, 2013a, p.178.

buscou conquistar uma hegemonia em setores estratégicos da sociedade civil antes de consolidar a “contrarrevolução” com o golpe.

Ao longo do filme são apresentados os “pássaros”, personagens que representam grêmios e grupos corporativos, sob a forma de associações profissionais de trabalhadores. Eles são representantes da alta burguesia, disfarçados de instituições protetoras do proletariado que fizeram um grande papel de boicote nesse complô. Tais personagens são equivalentes a quatro associações do Chile à época – *Sociedad de Fomento Fabril* (SOFOFA), *Sociedad Nacional de Agricultura* (SNA), *Cámara de Comercio* e *Cámara de Construcción* –, as quais foram responsáveis por greves, paralisações, fechamentos de fábricas, quebra de tratores etc. O bloco termina com a *voice-over* em explicações sobre a formação de uma “linha de massas leninista de direita”, quando as classes mais altas convencem as outras a lutarem pelos próprios interesses.

O terceiro bloco, *A frente*, trata da relação dialética entre revolução e contrarrevolução, com destaque para a polarização de dois universos pertencentes a classes sociais opostas. Na reforma agrária, a UP expropria 1.200 terras em três meses, mas o movimento campesino excede esse marco.

Figura 27 – Movimento campesino revolucionário reunido (43 min 30 s)



Fonte: *La Spirale* (1976).

Essa imagem ilustra um grupo de pessoas do *Movimiento Campesino Revolucionário* do *Acampamiento Camilo Torres*. Dos cinco homens, três seguram um instrumento de trabalho, uns olham para o chão e outros, para a câmera. O vídeo mostra alguns animais, além de homens, mulheres e crianças reunidos em um pedaço de terra e fazendo seu “grito de guerra”. A câmera passa da esquerda para a direita em um faixa branca na qual estava escrito o nome do

acampamento em vermelho. Logo depois aparece uma mulher que traduz o que é dito por um dos campesinos – tomaram aquelas terras não por razões políticas, mas por causa da pobreza e da fome. O MIR aproveita a radicalização espontânea de base para levar um “conteúdo político” a ela, os grandes proprietários começam a passar o gado para além da fronteira, na Argentina, e desatam uma sabotagem na produção agrícola ao retirarem os tratores e outras máquinas das terras.

Além disso, nesse bloco vemos a nacionalização do cobre, um grande problema para as empresas dos EUA. Os bancos começaram também a contra-atacar tal medida, segundo determinações superiores que visavam criar a imagem de um colapso econômico, e a imprensa também se colocou a serviço dessa sabotagem. A direita começa a assustar a pequena burguesia com o caos, para comprar essa causa – a cada medida da UP, há uma contraofensiva da direita.

No quarto bloco, *A aproximação*, Fidel Castro chega ao Chile em uma visita oficial. Ao mesmo tempo em que sua figura representa uma vitória para a UP, também indica um abalo, pois a direita se aproveita do momento para explorar a presença do “bicho-papão” do socialismo.

De acordo com Aguiar, esse documentário se distingue de outras produções militantes por não usar somente depoimentos e entrevistas de grandes pessoas da esquerda, uma vez que mostra também as falas da direita²⁵⁰. Nesse caso, não há a intenção de dar “voz” ao inimigo, mas de inserir seu discurso com o intuito de utilizá-lo para desmascarar tal ideologia. Novamente na cena do jogo, a câmera foca no personagem da pequena burguesia para explicar que, aos poucos, importantes setores da sociedade civil são conquistados para consolidar a hegemonia da direita até conseguirem realizar o golpe de fato.

Embora o documentário não apresente uma contradição entre a luta armada e o caminho democrático, essa tensão aparece implícita em algumas falas do governante de Cuba:

Essa resistência entrega um procedimento clássico, mas mais desenvolvido. É um procedimento que nós classificamos de fascista. E que trata, portanto, de ganhar a massa. Massa como demagogia, se possível nos setores mais atrasados das camadas humildes. Ganhar massa nas camadas médias. Então agora falta uma questão para demonstrar. Se seus interesses se resignam passivamente às mudanças que a Unidade Popular e o povo chileno querem levar adiante. E resta esperar se nós vamos analisar teoricamente essa questão, ganhar resistência, resistência forte, incluindo a resistência violenta²⁵¹.

²⁵⁰ AGUIAR, 2013a, p.182.

²⁵¹ LA SPIRALE. Realização: Chris Marker, Armand Mattelart, Jacqueline Meppiel, Valérie Mayoux. Produção: Les Films Molière, Reggane Films, Seuil Audio-Visuel. Roteiro: Chris Marker. Música: Jean-Claude Eloy, Luc Béрини, Antoine Bonfanti, J. F. Chevalier. *Voice-over*: François Catonné, Med. Hondo. França, 1976. 1 bobina cinematográfica (155 min), Cor, 35 mm.

Apesar de claramente se referir a uma fala de apoio, ela ainda pode ser interpretada como uma dúvida sobre a possibilidade de se chegar ao socialismo apenas pelo voto, sem a força da luta armada. Castro pensava que, sem um processo de radicalização, haveria um crescimento nas táticas da oposição e nas divergências internas da UP.

La Spirale valoriza os boicotes da burguesia após mostrar as imagens da visita de Castro, nas quais se intercalam os movimentos de revolução e contrarrevolução – um exemplo mostrado nesse bloco foi a greve dos supervisores do cobre. Nasce a *Confederación Única de Profesionales de Chile* (CUPROCH), associação de técnicos e profissionais liberais que servia de fachada social para a resistência ao socialismo. Grêmios, estudantes e mulheres colaboram sobremaneira na resistência para, assim, a direita juntar instrumentos de massa.

O quinto bloco, *O ataque*, começa a mostrar maior mobilização da sociedade, em que mostra os motivos para o movimento que começa com a greve de caminhoneiros, com corte nas linhas de abastecimento e desorganização da indústria e da vida cotidiana. A maioria dos dirigentes da Confederação Nacional de Proprietários de Caminhões são proprietários das terras expropriadas pela reforma agrária. Há uma ofensiva geral, em que os pequenos comerciantes se somam aos caminhoneiros e à CUPROCH, ao passo que grandes organizações patronais incentivam as indústrias e os proprietários de terra a apoiarem as greves. A todo o momento, a direita copia as táticas da esquerda, mas com o patrocínio dos EUA.

Figura 28 – Greve dos caminhoneiros (1 h 02 min 40 s)



Fonte: *La Spirale* (1976).

A Figura 28 diz respeito a vários caminhões enfileirados um ao lado do outro, parados em protesto. Essa imagem de arquivo em cores foi feita com a câmera em posição baixa para gravar os veículos estacionados e um homem ao lado que sai da perspectiva filmada.

Alguns caminhoneiros fiéis à UP tentam garantir minimamente o transporte, e operários das empresas de distribuição começam a fazer vendas diretas para o povo, sem passar pelos comerciantes. Foram criadas as *Juntas de Abastecimiento y Control de Precios* (JAP), que colaboraram com a distribuição estatal para agrupar o povo que aprendia a contar com as próprias forças para superar a situação.

Figura 29 – Pessoas ajudando na distribuição de comida (1 h 19 min 37 s)



Fonte: *La Spirale* (1976).

Na Figura 29 há estudantes de esquerda que, em sua maioria, estão como voluntários na distribuição de comida e carregam sacos. Essa imagem de arquivo em cores também foi filmada com a câmera em posição baixa, em plano médio, para abranger o espaço usado como trabalho.

Enquanto a direita fazia um “maio de 1968 com conteúdo inverso”, segundo os realizadores do documentário, houve a ocupação de terras no campo e de fábricas nas cidades pelos proletários. Cerca de 300 empresas ficaram sob o controle operário e, frente à necessidade da sobrevivência econômica, eles percebem que não existe uma simples batalha pela produção, mas uma guerra política em si.

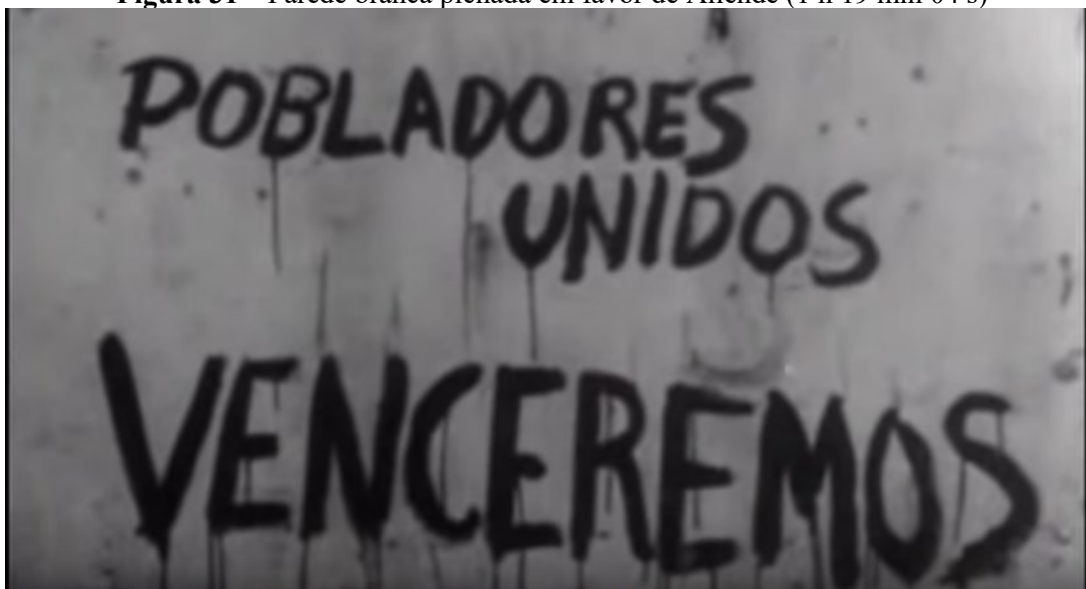
Figura 30 – Integrantes do movimento da *Unión Campesina Revolucionária* (1 h 22 min 14 s)



Fonte: *La Spirale* (1976).

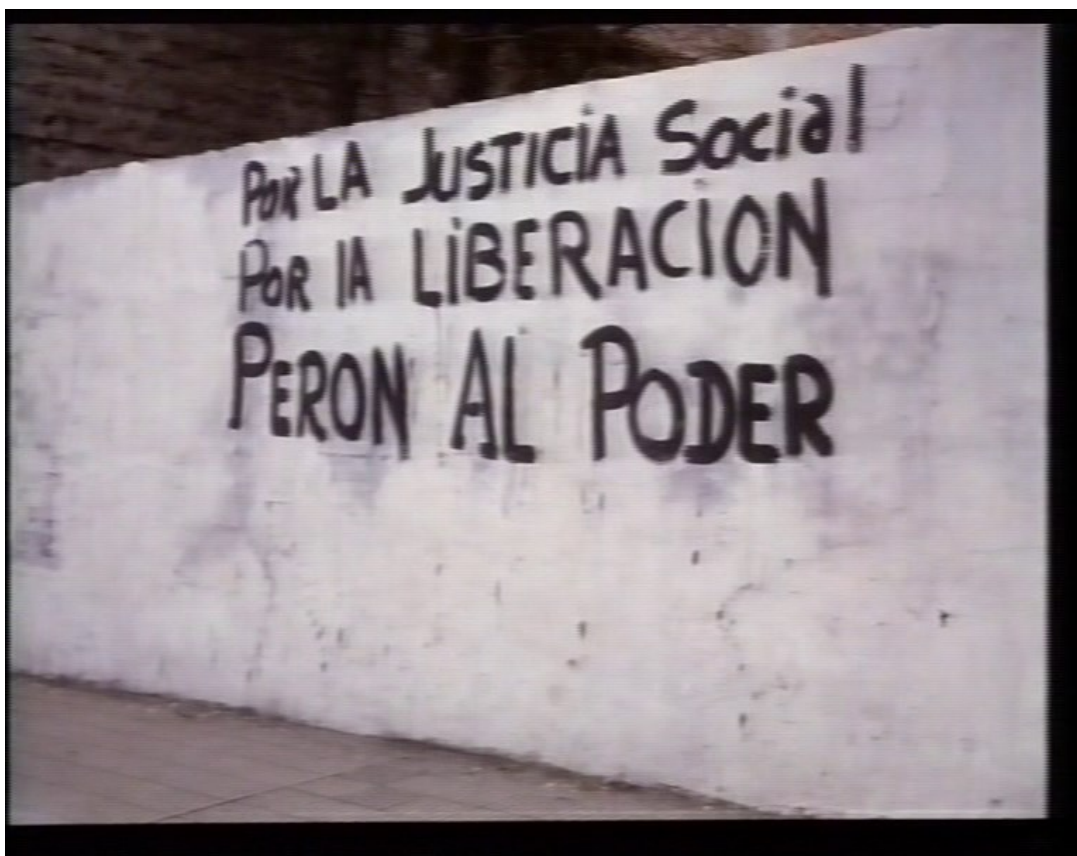
A Figura 30, referente a uma imagem de arquivo em preto e branco, mostra a câmera em plano médio dos camponeses com enxadas e paus nas mãos, enfileirados um ao lado um do outro, enquanto alguns ficam atrás e olham para a câmera em posição de resistência. Um deles carrega um cartaz escrito *Unión Campesina Revolucionária*, com um desenho embaixo.

Figura 31 – Parede branca pichada em favor de Allende (1 h 19 min 04 s)



Fonte: *La Spirale* (1976).

Figura 32 – Parede branca pichada em favor de Perón (1 h 30 min 42 s)



Fonte: *Operación Masacre* (1973).

A Figura 31, tirada do quinto bloco do documentário francês, mostra uma parede branca pichada com a frase “*Pobladores unidos, venceremos*”, que aparece bastante na sequência em que os campesinos estão fazendo seu “grito de guerra” e que, assim, podemos entender ser um bordão utilizado pela militância. “Venceremos” também foi o slogan utilizado na campanha de Allende e título do hino da sua campanha. Já a Figura 32, tirada do filme de Cedrón, ilustra também uma parede branca pichada, mas, dessa vez, com a frase “*Por la justicia social, por la liberación, Perón al poder*”. Esses dizeres, assim como o bordão do Chile, fazem parte de uma vasta bagagem de frases de resistência empregadas pelos peronistas para reivindicar a justiça e a volta de Perón. Ambas as imagens são parecidas, escritas com tinta preta em fundo branco, com o mesmo ato de oposição ao caos que viviam.

No sexto bloco, *O exército*, a primeira sequência começa com um vídeo de uma entrevista retirada do especial *Six mois d'Unité populaire*, de 1971, produzido pela televisão francesa *ORTF*²⁵² com o general Canales, no qual abordam o interesse dos EUA em um golpe militar no Chile, que é negado. Os realizadores destacam que a neutralidade das forças armadas é um mito antigo e usam esse bloco para combater a autoimagem “legalista” que construíram.

²⁵² AGUIAR, 2013a, p. 188.

Com o conhecimento prévio sobre a intervenção militar nos governos latino-americanos, o espectador consegue entender a falsidade da fala do entrevistado, mas a *voice-over* também faz reforçar essa impressão. Ela interrompe uma fala do general para informar que ele foi destituído do exército em 1972, por suspeita de ter apoiado a greve geral. Aguiar considera que, de certa forma, os realizadores do documentário inserem um tom de crítica à decisão do governo de incorporar as forças armadas na sua formação em novembro²⁵³.

O bloco final, *O golpe*, intensifica o ritmo e encurta o espaço temporal em dias e horas. Começa com as eleições parlamentares de março de 1973, momento em que a direita espera que as sabotagens tenham dado resultado, mas não é dessa vez que conseguem tirar Allende do poder. A última parte do documentário também abarca as tensões militares atuantes naquele ano, quando o papel do exército se torna determinante.

Figura 33 – Passeata contra o governo da UP (2 h 07 min 19 s)



Fonte: *La Spirale* (1976).

Figura 34 – Passeata em comemoração à chegada dos militares em 1955 (9 min 07 s)

²⁵³ Em 2 de novembro, Allende anuncia a formação de um novo governo, no qual participam dois principais dirigentes sindicais e três militares. Segundo o documentário, era uma maneira de indicar aos grevistas que existia uma aliança entre as forças armadas e a classe operária.



Fonte: *Operación Masacre* (1973).

Conforme a Figura 33, os realizadores de *La Spirale* apresentam uma manifestação contra o governo de Allende. Ao centro da imagem, algumas pessoas carregam uma faixa com os escritos “*Frente Nacionalista Patria y Libertad*”, que se referem a uma organização paramilitar de ideologia fascista do Chile. Em setembro de 1973 houve um “ensaio” antes do golpe, chamado de “*el tancazo*”, cujo movimento foi responsável por pegar em armas e atentar contra o governo. Eles tinham um papel similar ao da *Triple A* na Argentina, ao convocarem o povo para fazer sabotagens contra apoiadores de Allende. Na Figura 34, extraída de *Operación Masacre*, há uma manifestação que dava boas-vindas em virtude da chegada dos militares ao poder em 1955. Nessa imagem em preto e branco podemos ver quatro faixas carregadas pela multidão, e em uma delas está escrito: “*UCR Viva la marina*”. Portanto, os realizadores de ambas as obras se preocuparam em destacar os vários apoiadores do inimigo, os quais tinham poder naquele período.

Imagens de arquivo parecidas com as que iniciam o documentário são colocadas ao final, após uma sequência do dia 11 de setembro, em que Allende acena da escada do palácio. A câmera foca nas pessoas que aplaudem na rua e, depois, iniciam vários planos do golpe, com intervalos que deixam a tela escura por alguns segundos, o que cria um suspense. A *voice-over* pressupõe que o espectador já sabe dos fatos:

O resto já sabemos: os prisioneiros, o estádio, os fuzilamentos, os milhares de mortos, os corpos flutuando nos rios, as torturas, os campos de concentração, a vingança contra todos os focos de poder popular, as fábricas, os cordões, as populações²⁵⁴.

Figura 35 – Policiais apontando armas para vários homens deitados na rua (2 h 08 min 57 s)



Fonte: *La Spirale* (1976).

²⁵⁴ *La Spirale*, op. cit.

Figura 36 – Policial apontando uma arma a vários homens enquadrados na parede (2 h 10 min 11 s)



Fonte: *Operación Masacre* (1973).

A Figura 35, retirada de *La Spirale*, se refere a homens deitados na rua com as mãos à cabeça, enquanto quatro policiais estão em pé e apontam armas para eles. Na Figura 36, relativa ao filme *Operación Masacre*, homens são enquadrados na parede por um policial armado. Em preto e branco, elas foram feitas em plano médio e conseguimos ver um pouco do fundo para entender a situação. As duas cenas são muito parecidas, tanto esteticamente quanto em relação ao contexto em que foram tiradas: Pinochet ao assumir o governo ditatorial no Chile e a ditadura da Revolução Libertadora que expressa sua autoridade sobre os peronistas na Argentina.

O golpe proporciona visibilidade à resistência da UP, que teve a chance de reafirmar sua popularidade nas eleições parlamentares de março e respondeu, aos setores da “linha de massa de direita”, com a maior manifestação popular da história do Chile. Uma fala de Pinochet encerra o bloco para criticar o materialismo histórico marxista, ao dizer que o país precisaria se “desintoxicar” do socialismo e de uma “libertação política”.

Na sequência, em contraste com a vitória de Pinochet, há dois momentos que falam sobre o triunfo da UP. Primeiramente, a *voice-over*:

Dizer que a estratégia da direita foi a única razão da queda de Allende é um argumento estranho, seria o mesmo que dizer que o inimigo é invencível. Os que não toleram nenhuma crítica a Unidade Popular não se dão conta da

obscuridade de sua fidelidade. Mas há duas coisas: desde o início, o plano inspirado pelos EUA e organizado pela direita chilena, realizado pela mobilização da pequena burguesia, fixou como objetivo a destruição por todos os meios da tentativa socialista. Outra coisa é que essa tentativa levou o povo chileno a uma irradiação política que a monstruosa ditadura não apagará facilmente de sua consciência²⁵⁵.

Depois, é mostrado um discurso em *off* do trabalhador Vicuña Mackenna, dois dias antes do golpe, ao afirmar que a experiência do poder popular não seria facilmente apagada, pois os patrões, o fascismo e a burguesia não poderiam impor ideias ao operariado. As imagens de arquivo que acompanham essa fala se referem aos cordões industriais em funcionamento antes do golpe – essa escolha de montagem e do final cria um clima de esperança para reverter a situação presente no documentário. A próxima sequência retorna ao jogo *Política*, que identifica o lugar atual de cada peça, e termina com foco na representação das forças armadas. Na última cena, José Toribio Merino, membro da Junta Militar no governo de Pinochet, discursa sobre igualdade.

3.4 Filmes militantes

Segundo Cornejo, os componentes da linguagem fílmica (luz, cor, som, diálogos, intertítulos etc.) podem passar uma mensagem de alto conteúdo ideológico, um “cinema de *tesis*”, de acordo com a compilação desses longas-metragens²⁵⁶. No *Nuevo Cine* de 1960 a 1970, a tendência mais importante foi o registro direto para documentar os problemas sociais e políticos daquela época; logo, a câmera era a testemunha do acontecimento.

Apesar das técnicas diferentes (Cornejo acreditava que os realizadores latino-americanos utilizavam as colagens mais do que a compilação), podemos comparar os filmes do movimento *Nuevo Cine* com o documentário *La Spirale*. Nesse caso, devemos questionar sobre a linguagem visual e o modo de enxergar e construir na tela uma realidade do continente latino-americano²⁵⁷.

Mattelart e Marker estavam comprometidos com o projeto da UP; por conseguinte, criaram um documentário como ferramenta ideológica e de propaganda para gerar apoio à resistência chilena. Cornejo opina que os realizadores elaboraram uma leitura do Chile que não questionava o governo de Allende e focava apenas nas estratégias dos adversários, ao afirmar que a queda da UP não proveria de algum erro, mas da capacidade dos setores dominantes de

²⁵⁵ *La Spirale*, op. cit.

²⁵⁶ CORNEJO, op. cit., p. 133.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 140.

se mobilizarem²⁵⁸. Como dito antes, Carolina Aguiar pensa diferente: é óbvio que o filme visa entregar a tese do complô da classe dominante em conjunto com os EUA, e as imagens e os discursos da *voice-over* corroboram isso, porém não é incontestável a interpretação de que não existam críticas ou questões sobre o governo da UP – isso fica ainda mais discutível quando comparamos *La Spirale* com a militância de *Operación Masacre*. Neste último, Cedrón ignora as acusações até mesmo na esquerda do autoritarismo de Perón e de outros problemas em seu governo. O diretor começa o longa-metragem mostrando o golpe, denuncia o massacre de operários e, depois, pede a volta de Perón – não da esquerda ou de um socialismo, mas da figura dele.

Segundo Aguiar, os filmes de Chris Marker tenderam a flertar com um tom mais panfletário em alguns momentos. Em geral, se diferenciaram no campo do cinema militante, por analisarem as estratégias políticas sob a perspectiva inimiga e do lado companheiro de forma crítica. Os longas sobre Cuba e Chile foram realizados entre 1960 e 1970, período denominado como “militante” pelos pesquisadores do cinema de Marker, mas vale destacar que, apesar dessa marca, o cineasta sempre foi independente de qualquer organização ou partido²⁵⁹, ao contrário de Cedrón, que ajudou algumas organizações de militância.

A nova tecnologia dos equipamentos de filmagem que surgiu nos anos 1960 foi primordial à estética do documentário, para dar “voz” a ele por meio de entrevistas e depoimentos nos longos planos com a câmera na mão. Tais aspectos estéticos possuem um teor político, por facilitarem a relação entre o realizador e o personagem a ser filmado, o que possibilita uma melhor representação da realidade dos países subdesenvolvidos em forma e conteúdo²⁶⁰.

Diante disso, devemos enfatizar uma grande diferença entre os dois longas-metragens investigados. *Operación Masacre* é um filme militante, de denúncia e propaganda peronista, realizado com a ideia de ser do povo e para o povo. Podemos perceber que as cenas ficam alguns segundos na tela e passam devagar, principalmente as imagens de arquivo. Ele foi exibido, primeiramente, em locais frequentados por trabalhadores para depois ser comercializado. Já *La Spirale*, como mencionamos, foi produzido para um público que tinha conhecimento de boa parte da história do Chile e de algumas questões políticas que aconteceram antes e durante a UP. As cenas passam com mais rapidez, e a *voice-over* chega a utilizar de

²⁵⁸ Ibid., p. 144.

²⁵⁹ AGUIAR, 2013b, p. 50.

²⁶⁰ BESKOW, Cristina Alvares. **O documentário no Nuevo Cine Latinoamericano**: olhares e vozes de Geraldo Sarno (Brasil), Raymundo Gleyzer (Argentina) e Santiago Álvarez (Cuba). 2016. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

ironia algumas vezes, como se alguns aspectos fossem “óbvios” para o espectador. Essa película foi feita para uma classe de intelectuais de esquerda da Europa, um tipo completamente diferente de público em relação ao documentário de Cedrón.

Apesar de as duas obras serem evidentemente políticas, mostrarem o “lado” que estão e empregarem materiais que possibilitam a comparação, elas não têm o mesmo objetivo e utilidade. Contudo, são ricas em conteúdo interpretativo para a pesquisa de cinema político engajado e marcaram a denúncia e militância de dois países que sofreram diversas derrotas no âmbito social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Perón foi deposto em 1955 com o golpe da Revolução Libertadora. Apesar de muitos terem criticado seu governo, era inegável a transformação feita por ele no país, em relação aos mais pobres. Trabalhadores passaram a viver uma vida mais digna, igualitária e, sobretudo, consciente de seu poder.

O discurso e a ideologia peronista se modificaram ao longo dos anos 1960 e 1970, e essa mutabilidade se tornou a sua maior característica e grande razão para se perpetuarem em contextos históricos distintos. A força da militância fez com que o peronismo se transformasse em algo maior do que Perón, dado que as massas, conscientes das injustiças sociais que viveram por tantos anos, nunca se esqueceram dele e aparecem, na História argentina, como grandes motivadores de mudança, ao carregarem a ideia do peronismo como um símbolo de esperança.

Em 1956 houve o levantamento revolucionário a favor de Perón que acabou em um grande massacre. Rodolfo Walsh descreve a história como denúncia e pedido de justiça, mas isso nunca aconteceu. A política de “desperonização” do governo autoritário da Revolução Libertadora foi apenas o início de muitos anos de sofrimento para os peronistas.

Nas décadas de 1960 e 1970 houve, na Argentina e nos demais países da América Latina, um processo de radicalização política generalizada. Um novo pensamento de luta social deu lugar ao desenvolvimento de vários campos da cultura, que também buscavam mudanças. A esquerda encontrou, principalmente no cinema, uma poderosa ferramenta militante, na qual os movimentos revolucionários negavam os modelos cinematográficos norte-americanos e reivindicavam um projeto de construção política, econômica e cultural para representar a identidade latino-americana.

Cineastas de todo o continente buscaram uma nova estética que incorporasse a luta e as manifestações culturais do seu povo, por meio do *Nuevo Cine Latinoamericano*. O grupo queria utilizar o cinema como instrumento de conscientização política, ao expor a realidade nua e crua da população. Os temas das produções estavam relacionados aos problemas comuns dos povos latino-americanos, como o imperialismo e o subdesenvolvimento.

Tal cinema, influenciado sobremaneira pelo neorrealismo italiano, se torna uma referência não apenas artística, mas também ética – nesse caso, ideia de que não são necessários grandes equipamentos como os de Hollywood para fazer cinema é transformadora. O *Nuevo Cine*, ao mesmo tempo, serviu como oportunidade de relacionamento entre os cineastas latino-americanos não apenas para trocar ideias sobre técnicas e estéticas cinematográficas, como também para poder contar com a assistência e a proteção dos colegas. Sem o viés solidário, eles

não teriam conseguido uma força revolucionária e, tampouco, sobrevivido às ditaduras. O ICAIC foi um exemplo de espaço que congregou produtores latino-americanos e serviu como suporte e inspiração política e social.

Operación Masacre é realizado, em 1972, segundo os pressupostos da estética do *Nuevo Cine Latinoamericano*, com a intenção de mostrar a realidade do operário argentino que foi massacrado pelo governo da ditadura. Jorge Cedrón utiliza esse material não apenas com o intuito de denúncia, como fez Walsh, mas também como instrumento da militância. O filme faz propaganda do peronismo, mostra diversos nomes de guerrilhas e chama o espectador para lutar por justiça.

De acordo com a filmografia de Jorge Cedrón e o que contam seus amigos e parentes, ele foi um homem que, apesar de não participar de uma militância específica, tinha opiniões políticas bastante claras. Assim como Walsh, Jorge passou a entender o que era ser peronista ao longo dos anos 1960, e o resultado dessa aproximação com o movimento pode ser visto em *Operación Masacre* e nos trabalhos posteriores. Cedrón morreu no exílio em 1980, mas a causa morte ainda é especulada até os dias atuais: afinal, foi assassinado pela polícia francesa a mando de alguém ou se suicidou? Esse homem era nacionalista, intenso, apaixonado e não suportava a ideia de viver no estrangeiro. De qualquer forma, morreu com saudades de casa.

Nesta pesquisa, a relação entre *La Spirale* e *Operación Masacre* nos ajuda a compreender o papel do cinema político na América Latina e, a partir dos pontos em comum, o impacto do filme de Cedrón em um contexto que apresenta processos e influências muito parecidos. Ambos os longas-metragens nos fazem refletir sobre o cinema documental como memória e projeto de ação política, cujos realizadores acreditam na força de se filmar uma realidade para combater a hegemonia cinematográfica e incluir manifestações de movimentos sociais na própria arte.

Ademais, os dois filmes mostram um passado urgente e que ainda influenciava o presente em que viviam. Crises no governo, repressão e miséria não pareciam temporalmente distantes, porque não eram de fato – as obras foram realizadas no mesmo contexto de ditadura e opressão. O maior legado dos cineastas é a representação do grande poder das massas em todo o processo de crise, em que se evidencia a evolução da consciência de classe e da percepção dos próprios direitos quando começam a se unir e lutar por justiça. Sendo assim, transmite-se a memória de um passado e presente que se une ao futuro em um projeto de esperança, com a expectativa da volta de Perón e de um governo socialista.

É muito importante o papel dessas obras cinematográficas políticas de mostrar o “outro lado” da história construída pelos militares. Os “grandes heróis” da ditadura tendem a se colocar

historicamente como sujeitos que libertaram seus países do comunismo e da desordem. Nesse contexto se espera que intelectuais, artistas e historiadores façam um trabalho para mostrar o que os governos quiseram ocultar de fato.

Destarte, os filmes analisados nesta investigação exibem o levantamento de uma militância que surgiu nos anos 1960 e 1970 de maneira muito organizada e consciente em relação ao próprio poder. Ela se apresenta como identidade nacional e utiliza a influência do passado, dos nomes dos mártires e das vítimas que morreram na luta para reivindicar justiça e um futuro diferente. A partir da década de 1980, os intelectuais buscaram mobilizar informações para tentar entender a militância e a ânsia pela revolução, além de desvendar o que ocorreu nos anos anteriores. Como a história nunca se repete, mas rima, de acordo com Mark Twain²⁶¹, a geração atual voltou a viver, em meio a outras circunstâncias, sob o regime de políticas de extrema direita, de extermínio e descaso com os problemas dos trabalhadores. Que sejamos arrebatados, mais uma vez, pela força das massas e pelo sonho da revolução.

²⁶¹ TELEGRAPH. **History does not repeat itself, but it often rhymes**. 2009. Disponível em: <<https://www.telegraph.co.uk/finance/personalfinance/comment/iancowie/5018093/History-does-not-repeat-itself-but-it-often-rhymes-as-Mark-Twain-noted.html>>. Acesso em: 24 jan. 2020.

REFERÊNCIAS

ACUÑA, Carlos Manuel. **Cómo nació la chispa de la guerrilla argentina** – el historiador. Disponível em: <<https://www.elhistoriador.com.ar/como-nacio-la-chispa-de-la-guerrilla-argentina/>>. Acesso em: 18 ago. 2019.

AGUIAR, Carolina Amaral de. El ímpetu revolucionario latinoamericano en el discurso cinematográfico de Chris Marker. In: GREENE, Richard; PINTO, Iván. **La zona Marker**. Santiago: Ediciones Fidocs, 2013a.

AGUIAR, Carolina Amaral de. **O Chile na obra de Chris Marker**: um olhar para a Unidade Popular desde a França. 2013. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013b.

ALVIRA, Pablo. Cine y revolución en los años sesenta latinoamericanos: la violencia como tema en el cine de intervención política (Uruguay, Brasil y Argentina). **Historia y Espacio**, [s.l.], v. 12, n. 46, p. 157-186, 2016.

ARAUJO, Maria Paula. Intelectuais, artistas e revolucionários: o cinema militante no Brasil e na Argentina nos anos 1960 e 1970. **Boletim do Tempo Presente**, [s.l.], n. 1, p. 1-17, 2012.

AUGUSTO, Isabel Regina. Neo-realismo e Cinema Novo: a influência do neo-realismo italiano na cinematografia brasileira dos anos 1960. **Intercom**, São Paulo, v. 31, n. 2, p. 143-150, jul./dez. 2008.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

AVELLAR, José Carlos. **A ponte clandestina**: Birri, Glauber, Getino, García Espinosa, Sanjinés, Alea – Teorias de cinema na América Latina. Rio de Janeiro; São Paulo: Ed. 34; Edusp, 1995.

AVELLAR, José Carlos. Neo-realismo, realismo, surrealismo. Os novos cinemas latino-americanos. **Cadernos de Textos da Escola de Cinema Darcy Ribeiro**, [s.l.], [s.n.], p. 1-14, [s.d.].

AVELLEYRA, Anabella Castro. Una lectura palimpsestosa de “Operación masacre”: no ficción/cine/historieta. **Cultura, Lenguaje y Representación**, [s.l.], v. 10, p. 65-81, 2012. <https://doi.org/10.6035/CLR.2012.10.5>

BBC. Leonardo Favio, **Argentinean film director dies aged 74**. 2012. Disponível em: <<https://www.bbc.com/news/world-latin-america-20214785>>. Acesso em: 22 out. 2019.

BESKOW, Cristina Alvares. **O documentário no Nuevo Cine Latinoamericano**: olhares e vozes de Geraldo Sarno (Brasil), Raymundo Gleyzer (Argentina) e Santiago Álvarez (Cuba). 2016. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

BRAVI, Carolina. Cine, política y clases populares en *Los inundados*, de Fernando Birri. **Imagofagia**, [s.l.], n. 2, p. 1-11, 2010.

BRENEZ, Nicole. Contra-ataques. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **Levantes**. São Paulo: Edições Sesc, 2017.

BUTLER, Judith. Levante. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **Levantes**. São Paulo: Edições Sesc, 2017.

CAETANO, Maria do Rosário. **Cineastas latino-americanos: entrevistas e filmes**. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

CAPRILES, René; CÁRDERNAS, Federico de. Entrevista exclusiva Glauber: el “transe” de América Latina. **Hablemos de cine**, [s.l.], n. 47, p. 34-48, 1969.

CASANOVA, Pablo González. O imperialismo, hoje. **Tempo**, Rio de Janeiro, n. 18, [n.p.], 2005. <https://doi.org/10.1590/S1413-77042005000100004>

CHRISTOFOLETTI, Patricia Ferreira Moreno. **América em transe: cinema e revolução na América Latina (1965-1972)**. 2011. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

CODOVILLA, Vittorio. Os comunistas argentinos e o peronismo. In: LÖWY, Michael. **O marxismo na América Latina: uma antologia de 1909 aos dias atuais**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2012.

COMISIÓN DE EXILADOS ARGENTINOS EN MADRID. **Jorge Cedrón**. [s.d.].

Disponível em:

<https://www.nodo50.org/exilioargentino/cambio2013CEAM/1999_2002/segunda%20etapa%20-%20argentinet/octubre2002-agosto2003/cedron.htm>. Acesso em: 30 out. 2019.

CORNEJO, Tomás. Cine de compilación y escritura histórica: el caso de La Spirale. **Literatura y Lingüística**, [s.l.], [s.n.], [n.p.], 2015. <https://doi.org/10.4067/S0716-58112015000100008>

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Levantes**. São Paulo: Edições Sesc, 2017.

EL PAÍS. **Fallece en un hospital de Madrid Lautaro Murúa, director de “La Raulito”**. 1995. Disponível em:

<https://elpais.com/diario/1995/12/04/cultura/818031607_850215.html>. Acesso em: 22 out. 2019.

EL PAÍS. **Falleció el actor uruguayo Walter Vidarte**. 2011. Disponível em:

<<http://historico.elpais.com.uy/111030/ultmo-603178/ultimomomento/fallecio-el-actor-uruguayo-walter-vidarte/>>. Acesso em: 6 jun. 2019.

ETULAIN, Carlos. **A esquerda e o peronismo**. 2001. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001

ETULAIN, Carlos. Juventude, política e peronismo nos anos 1960 e 1970. **Revista de Ciências Humanas**, Florianópolis, n. 40, p. 310-319, out. 2006.

ETULAIN, Carlos. Peronismo e origem dos operários na Argentina. **Estudos de Sociologia**, Araraquara, n. 18/19, p. 172-182, 2005.

FABRIS, Mariarosaria. Neo-realismo italiano. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

FABRIS, Mariarosaria. **O neo-realismo cinematográfico italiano: uma leitura**. São Paulo: Edusp, 1996.

FERRARI, Paolo. La memoria y la historiografía de la Primera Guerra Mundial en Italia. **Comillas Journal of International Relations**, [s.l.], n. 2, [n.p.], 2015.

FERREIRA, Jorge. **O populismo e sua história: debate e crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

FLORES, Silvana. Tentativas del cine-guerrilla en Argentina en las décadas del sesenta y setenta. **ComunicAção & InformAção**, [s.l.], v. 12, n. 1, p. 104-113, 2010.
<https://doi.org/10.5216/CEI.v12i1.10873>

FONSECA, Pedro Cezar Dutra; HAINES, Andrés Ferrari. Desenvolvimentismo e política econômica: um cotejo entre Vargas e Perón. **Economia e Sociedad**, [s.l.], v. 21, n. 4, p. 1053-1064, 2012. <https://doi.org/10.1590/S0104-06182012000400013>

FONTANARI, Rodrigo. *Nouveau Cinéma* e o cinema experimental de Alain Robbe-Grillet. **Eco Pós**, [s.l.], v. 22, n. 3, [n.p.], 2019. Disponível em:
<https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/2880/7786>. Acesso em: 6 fev. 2020.

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

FRONDIZI, Silvio. Tese da esquerda revolucionária na Argentina. In: LÖWY, Michael. **O marxismo na América Latina: uma antologia de 1909 aos dias atuais**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2012.

GERMANI, Gino. **Política e sociedade numa época de transição**. São Paulo: Mestre Jou, 1973.

GOMES, Caio de Souza. **Quando um muro separa, uma ponte une: conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70)**. 2015. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

HENNEBELLE, Guy. **Os cinemas nacionais contra Hollywood**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

HOFFMAN, Fritz. Perón and after: a review article. **The Hispanic American Historical Review**, v. 36, n. 4, [n.p.], Nov. 1956. <https://doi.org/10.2307/2509558>

HOFFMAN, Fritz. Perón and after: part II. **The Hispanic American Historical Review**, v. 39, n. 2, [n.p.], May 1959. <https://doi.org/10.2307/2509857>

IPOLA, Emilio de. Ruptura y continuidad: claves parciales para un balance de las interpretaciones del peronismo. **Desarrollo Económico**, [s.l.], v. 29, n. 115, p. 330-340, out./dez. 1989. <https://doi.org/10.2307/3466878>

JAMES, Daniel. **Resistencia e integración**: el peronismo y la clase trabajadora argentina, 1946-1976. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005.

JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. Madrid: Siglo XXI de España, 2002.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Senac, 2009.

KOIDE, Emi. **Por um outro cinema-jogo da memória em Chris Marker**. 2011. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

KOSELLECK, Reinhart. **Historia de conceptos**: estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social. Buenos Aires: Editorial Trotta, 2012.

LA IZQUIERDA DIARIO. **¡Compañero Oscar Dunes, presente, ahora y siempre!** 2016. Disponível em: <<http://www.laizquierdadiario.com/Companero-Oscar-Daunes-presente-ahora-y-siempre>>. Acesso em: 14 jul. 2016.

LA NACIÓN. **Adiós al director Nicolás Sarquís**. 21 abr. 2003. Disponível em: <<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/adios-al-director-nicolas-sarquis-nid490306>>. Acesso em: 22 out. 2019.

LA NACIÓN. **Leonardo Favio**: el adiós al culto. 5 de nov. 2012. Disponível em: <<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/leonardo-favio-el-adios-al-culto-nid1523849>>. Acesso em: 30 out. 2019.

LA SPIRALE. Realização: Chris Marker, Armand Mattelart, Jacqueline Meppiel, Valérie Mayoux. Produção: Les Films Molière, Reggane Films, Seuil Audio-Visuel. Roteiro: Chris Marker. Música: Jean-Claude Eloy, Luc Bérini, Antoine Bonfanti, J. F. Chevalier. *Voice-over*: François Catonné, Med. Hondo. França, 1976. 1 bobina cinematográfica (155 min), Cor, 35 mm.

LETTIERI, Alberto. Tulio Halperin Donghi y el antiperonismo como destino. **InfoBaires**, [s.l.], n. 24, [n.p.], 2015. Disponível em: <<https://www.infobaires24.com.ar/tulio-halperin-donghi-y-el-antiperonismo-como-destino/>>. Acesso em: 16 ago. 2019.

LEYRÓS, Marcelo. Leopoldo Torre Nilsson: el cine del encierro. **Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual**, [s.l.], n. 10, [n.p.], 2014. Disponível em: <<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/637/547>>. Acesso em: 22 out. 2019.

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. **Galáxia**, São Paulo, n. 21, p. 54-67, jun. 2011.

LUCÍA, Daniel Omar de. El cine militante y clandestino en la Argentina y la remodelación del imaginario. **Revista de Pensamiento Crítico Latinoamericano Pacarina del Sur**, [s.l.], [s.n.], 2013, p. 4.

LUNA, Félix. **Argentina: de Perón a Lanusse 1943-1973**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

MACHADO, Mirela Bansi. “*Hay un fusilado que vive*”: testemunho, memória e denúncia na narrativa de Rodolfo Walsh em Operação Massacre (1957). 2016. 80f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2016.

MARRERO, Carlos. La palabra de Carlos Carella. **Diário de Cultura**. [s.d.]. Disponível em: <<http://www.diariodecultura.com.ar/teatro-y-danza/la-palabra-de-carlos-carella/>>. Acesso em: 5 jun. 2019.

MARTINS, Andrea França; MACHADO, Patricia. Imagem-performada e imagem-atestação: o documentário brasileiro e a reemergência dos espectros da ditadura. **Galáxia**, São Paulo, n. 28, p. 70-82, dez. 2014. <https://doi.org/10.1590/1982-25542014216497>

MONTEAGUDO, Luciano. Un cine sin complejo de inferioridad. **Página 12**, [s.l.], [n.p.], 1998. Disponível em: <<https://www.pagina12.com.ar/1998/98-09/98-09-08/pag25.htm>>. Acesso em: 22 out. 2019.

MORENO, Patricia Ferreira. Partes do mesmo: o cinema de autor na América Latina ou O Terceiro Cinema latino-americano. **Cadernos de Pesquisa do CDHIS**, [s.l.], v. 23, n. 1, p. 78-89, jan./jun. 2010.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. A figura caricatural do gorila nos discursos da esquerda. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 9, n. 15, jul./dez. 2007.

NAPOLITANO, Marcos. A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica. **Temáticas**, Campinas, n. 37/38, p. 25-56, 2011.

NEIBURG, Federico. El 17 de octubre de 1945: un análisis del mito de origen del peronismo. In: TORRE, Juan Carlos (Org.). **El 17 de octubre cincuenta años después**. Buenos Aires: Ariel, 1995.

NÚÑEZ, Fabián. **O que é “Nuevo Cine Latinoamericano”?** O cinema moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas. 2009. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

NÚÑEZ, Fabián. Uma análise do pensamento “industrialista” no *Nuevo Cine Latinoamericano* nas revistas de cinema latino-americanas (1969-1980). **Fronteiras**, [s.l.], n. 19, [n.p.], maio/ago. 2017. <https://doi.org/10.4013/fem.2017.192.05>

OLIVO, Ramón Gil. El nuevo cine latinoamericano (1955-1973): fuentes para un lenguaje. **Comunicación y Sociedad**, Guadalajara, n. 16-17, [n.p.], 2015.

OPERACIÓN masacre. Dirección: Jorge Cedrón. Argentina, 1973. 1 DVD (115 min), Cor, 35 mm.

PARANAGUÁ, Paulo. **Cinema na América Latina**. Porto Alegre: LPM, 1984.

PEÑA, Fernando Martín. **El cine quema**: Jorge Cedrón. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, 2013.

PIEDRAS, Pablo. **El cine documental en primera persona**. Buenos Aires: Paidós, 2014.

PLOTKIN, Mariano Ben. Perón y el peronismo: un ensayo bibliográfico. **Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe**, n. 1, v. 2, 1991.

ROCHA, Carolina. **Argentine cinema and national identity (1966-1976)**. Oxford: Oxford University Press, 2018. <https://doi.org/10.5949/liverpool/9781786940544.001.0001>

ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. **Civilização Brasileira**, [s.l.], v. 3, p. 165-170, 1965.

RODRIGUES, Antonio Gomes de Faria. **O cinema estético-ideológico da *Unidad Popular* no contexto do *Nuevo Cine Latinoamericano***. 2009. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SARMENTO-PANTOJA, Augusto. O testemunho em três vozes: testis, superstes e arbiter. **Literatura e Autoritarismo**, [s.l.], n. 33, [n.p.], 2019. <https://doi.org/10.5902/1679849X35461>

SCHERER, Fabiana. Jorge Cedrón o el cine olvidado. **La Nación**, Buenos Aires, 19 abr. 2003. Disponível em: <<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/jorge-cedron-o-el-cine-olvidado-nid489871>>. Acesso em: 22 out. 2019.

SECO, Celina López. La sensibilidad como gesto político en el cine de Chris Marker. In: TRIQUELL, Ximena; RUIZ, Santiago. **Fuera de cuadro**: discursos audiovisuales desde los márgenes. [s.l.]: Editorial Universitaria de Villa María, 2011.

SEIXAS, Jacy Alves. Os tempos da memória: (des)continuidade e projeção – uma reflexão (in)atual para a história? **Projeto História**, [s.l.], v. 24, p. 45-59, 2002.

SMULOVITZ, Catalina. En búsqueda de la fórmula perdida: Argentina, 1955-1966. **Desarrollo Económico**, [s.l.], v. 31, n. 121, p. 110-125, abr./jun. 1991. <https://doi.org/10.2307/3466730>

STECZ, Solange Straube. Movimentos cinematográficos na América Latina. **Revista Científica/FAP**, [s.l.], [s.n.], 2009.

TAL, Tzvi. **Pantallas y revolución**: una visión comparativa del cine de liberación y el cinema nuevo. Buenos Aires: Lumiere, 2005.

TELEGRAPH. **History does not repeat itself, but it often rhymes**. 2009. Disponível em: <<https://www.telegraph.co.uk/finance/personalfinance/comment/iancowie/5018093/History->

does-not-repeat-itself-but-it-often-rhymes-as-Mark-Twain-noted.html>. Acesso em: 24 jan. 2020.

TISSOT, Guilherme Ricardo. **A revolução cubana e os cinemas novos na América Latina dos anos 1960**: os casos de Argentina, Brasil e Chile. 2017. 94f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

TORRES, Juan Ignacio. Juan José Jusid: del intimismo al cine comercial. **Creación y Producción en Diseño y Comunicación**, [s.l.], año 7, v. 29, [n.p.], 2011.

TORTTI, María Cristina. Izquierda y la “nueva izquierda” en la Argentina: el caso del Partido Comunista. **Sociohistórica**, [s.l.], n. 6, p. 214-223, 1999.

TORTTI, María Cristina. **El viejo partido socialista y los orígenes de la nueva izquierda**. 2007. Tesis (Doctorado) – Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2007.

TORTTI, María Cristina. La nueva izquierda argentina: la cuestión del peronismo y el tema de la revolución In: TORTTI, María Cristina (Dir.). **La ‘nueva izquierda’ argentina (1955-1976)**: socialismo, peronismo y revolución, Rosario: Prohistoria, 2014.

VELHO, Gilberto. Memória, identidade e projeto. **Tempo Brasileiro**, [s.l.], v. 95, p. 119-126, 1994.

VILLAÇA, Mariana Martins. **Cinema cubano**: revolução e política cultural. São Paulo: Alameda, 2010.

VILLAÇA, Mariana Martins. **O Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) e a política cultural em Cuba (1959-1991)**. 2006. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

WALSH, Rodolfo. **Operação Massacre**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

XAVIER, Ismail. Cinema político e gêneros tradicionais: a força e os limites da matriz melodramática. **Revista USP**, São Paulo, n. 19, p. 115-121, 1993.
<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i19p115-121>

XAVIER, Ismail. **Sétima arte**: um culto moderno. São Paulo: Perspectiva, 1978.

ZANI, Ricardo. Cinema e narrativas: uma incursão em suas características clássicas e modernas. **Conexão**, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, p. 136-149, jan./jun. 2009.

ZAROWSKY, Mariano. Armand Mattelart: un itinerario intelectual entre América Latina y Europa. **A Contracorriente**, [s.l.], v. 9, n. 2, p. 221-247, 2012.