

“GOLPE EM CÂMERA LENTA”: ESTADO DE SÍTIO E O CINEMA POLÍTICO DE COSTA-GAVRAS

JOSÉ RODRIGO DE ARAÚJO SILVA¹

Resumo: O período que antecede o golpe militar no Uruguai (1973) foi marcado por um intenso autoritarismo promovido pelo governo do presidente Jorge Pacheco Areco (1967-1972). As medidas de exceção e violência política por parte do Estado serviram de inspiração para o filme Estado de Sítio (État de Siège) do cineasta grego naturalizado francês Constantin Costa-Gavras. Este artigo tem por objetivo analisar a película enquanto uma fonte histórica do período em debate, observando a obra como um importante veículo de denúncia dos mecanismos autoritários e repressivos dos governos latino-americanos entre as décadas de 1960 e 1980.

Palavras-chave: Cinema político; Violência; América Latina

Abstract: During government of president Jorge Pacheco Areco (1967-1972), just before the military coup (1973), Uruguay experienced a period of intense authoritarianism. The film Estado de Sítio (État de Siège), by greek diretor Constantin Costa-Gavras, takes place during this period, when population suffered under the rule of political violence. This paper analyses this film as a source of historical information about the Period and as a critico fauthoritarian and repressive mechanisms of Latin America governments between 1960's and 1980's.

Keywords: Political cinema; Violence; Latin America

1. Doutorando em História pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGH-UFPE). Mestre em História pela Universidade Federal da Paraíba (PPGH-UFPB). Graduado em História pela Universidade de Pernambuco (UPE). E-mail: rodrigope81@hotmail.com

Uruguai, 31 de julho de 1970. Este é o ponto de partida para compreendermos a sucessão dos fatos que levaram à morte de um funcionário do Estado norte-americano durante o governo de Jorge Pacheco Areco. O sequestro de Anthony Dan Mitrione foi marcado pela ação de um dos maiores grupos da guerrilha urbana na América do Sul – O Movimento de Libertação Nacional – Tupamaros (MLN-T). A trama seria facilmente confundida com o roteiro de um filme hollywoodiano, tendo em vista os papéis desempenhados por suas personagens - “bandidos”, “mocinhos”, o assassinato de um cidadão americano e um pouco de ação tendo como pano de fundo um enredo político. Entretanto, algumas publicações no jornal francês Le Monde sobre as funções desempenhadas por Mitrione inspiraram outro tipo de produção.

Ao ler três referências distintas sobre a identidade deste cidadão e seu trabalho em alguns países da América do Sul, o cineasta grego naturalizado na França Constantin Costa-Gavras, questiona-se sobre as reais atividades desenvolvidas por Mitrione. Afinal de contas, algo destoava nas informações relatadas pela imprensa. Em um primeiro momento, o Le Monde atribuía-lhe a função de oficial, outrora de policial e finalmente de diplomata. Qual seria, portanto, o verdadeiro trabalho deste funcionário norte-americano em solo latino? Quais as motivações que levaram os Tupamaros a cometerem o seu assassinato? E ainda, por quais razões a imprensa reproduzia um discurso contraditório e pouco esclarecedor sobre este homem? Não tendo dúvidas de que deveria prosseguir em suas investigações, Costa-Gavras embarca rumo à jornada que o levaria a produzir um dos maiores marcos do cinema político: o filme Estado de Sítio.

117

Na ocasião, envolto em leituras sobre o embaixador americano John Peurifoy que havia participado do golpe militar na Grécia e depois na Guatemala, Gavras se deparou com esta história e decidiu mudar os rumos de suas pesquisas. Convidou o amigo, escritor e roteirista Franco Solinas para elaborar o roteiro e decidiu viajar até o Uruguai com a finalidade de investigar melhor o caso.² As informações contidas na película são muito próximas dos fatos relatados pela imprensa na época. Gavras e Solinas construíram um roteiro que além de instigante, tem a pretensão de cumprir com a função social de denunciar abusos não apenas do governo uruguaio, mas de todo o sistema político que havia se instalado na América do Sul em meados do século XX, resultado das intervenções dos Estados Unidos e do cenário mundial vigente provocado durante a Guerra Fria.

2. É importante ressaltarmos a participação de Franco Solinas na escrita do roteiro, tendo em vista o seu posicionamento político. Solinas na ocasião era membro ativo do Partido Comunista Italiano. Embora Gavras tenha declarado em 2009 durante sua participação no festival pernambucano de cinema (Cine-PE) que “todo cinema é político”, devemos ter a consciência de que as posturas do diretor e do roteirista direcionam a análise e a construção da narrativa. Sobre a elaboração do roteiro de Estado de Sítio, Cf. Falcoff (1976).

Estado de Sítio traz à baila uma questão crucial quando se fala sobre o papel do cinema nos debates históricos e do lugar que o cineasta ocupa ao produzir uma obra que se apropria dos discursos da história para construção de sua narrativa. Nesta perspectiva, o filme seria a nosso ver uma possibilidade de leitura da história, tal qual o texto escrito. Com uma metodologia específica de análise, o cinema possibilitaria ao leitor do texto imagético uma versão sobre a narrativa da história. “Marc Ferro, por exemplo, em seus percursos a respeito do tema atribuiu ao cinema uma categoria fundamental para pensar historicamente e para compreender o século XX” (LUCAS, 2010, p. 159).

Desde que os historiadores passaram a pensar e utilizar o cinema como uma possibilidade de fonte e enquanto recurso didático, vários questionamentos foram levantados sobre o papel da sétima arte na sociedade contemporânea. Mais do que isso, esses estudiosos passaram a provocar algumas reflexões sobre os papéis desempenhados pela arte no sentido mais amplo. Da idealização da obra à sociedade de consumo; do produto enquanto objeto ao seu valor simbólico; da satisfação pessoal à dimensão da coletividade. O cinema estaria, portanto, inserido neste debate estando muito além do propósito de entretenimento.

Mesmo quando um filme é visto como uma obra despreziosa de ações ligadas aos contextos políticos, por exemplo, ele pode ser discutido e analisado sob diversos aspectos. Entretanto, alguns roteiros sem grandes reflexões filosóficas ou investimentos financeiros passam frequentemente despercebidos pelos cinéfilos, acadêmicos e críticos. Rotulados por alguns como “cine-pipoca”, estes filmes caem facilmente no esquecimento sem ao menos terem suas temáticas abordadas por esses especialistas. Em contrapartida, na mesma via de análise, o cinema político expressaria a máxima do gênero ocupando o status de “arte engajada”.

Durante toda a história do cinema, os filmes serviram em diversas situações como formas de denúncia e reflexão aos sistemas políticos e econômicos – é o caso de filmes como *Tempos Modernos* (1936) e os problemas provocados pelo sistema capitalista – ou até mesmo como um artifício para o Estado promover a sua imagem e “doutrinar as massas” através da propaganda política – a exemplo de filmes como *A Mãe* (1926), um clássico do cinema soviético, ou das obras da cineasta Leni Riefenstahl sob o governo Nazista de Adolf Hitler.³

3. Durante o governo do Terceiro Reich, o cinema desempenhou um papel fundamental nas propagandas promovidas pelo partido de Adolf Hitler. Para obter bons resultados, o Ministro da Propaganda alertava para os filmes não serem enfadonhos e partirem das necessidades e dos desejos das massas. Em 12 anos do regime Nazista, foram produzidos cerca de 1.350 longas-metragens de propaganda política que eram exibidos em todas as partes do país. Das 62.000 escolas alemãs, 40.000 possuíam salas de projeção. Para maiores informações sobre o tema, Cf. Pereira (2003); Arendt (1998).

Em nossa abordagem, não teremos como objetivo central analisar os filmes produzidos com a finalidade de promoção dos partidos ou governos. Optaremos pela reflexão do cinema que possibilita o pensamento sobre os fatos que por vezes foram suprimidos das “histórias oficiais”. Percebendo, desta forma, o cinema enquanto lugar de memória. Como nos esclarece Jorge Nóvoa quando afirma que,

Não deve ser uma exclusividade olhar os filmes apenas como obra de arte ou de um ponto de vista tão somente estético ou ainda no quadro apenas da história do cinema. O cinema tornou-se, ao nosso olhar, um saber sobre a história. Muito mais que isso, uma excelente forma de representação dela. O discurso que o cinema aporta ao pensamento histórico não pode ser negligenciado, porque envolve uma razão que é assumidamente poética. Por isto mesmo, trata-se de um extraordinário meio de difusão desse saber, e ainda um lugar de memória (NÓVOA, 2005, p. 15).

No esforço de compreendermos não apenas as propostas do Costa-Gavras em *Estado de Sítio*, mas a própria atmosfera em que a trama estava inserida, abordaremos brevemente a situação política, econômica e social do Uruguai face às disputas de poder que desencadearam o golpe militar em 1973. A esta altura, o leitor deve estar se perguntando qual seria a relação entre os acontecimentos de julho de 1970 e o controle do Estado pelos militares anos depois. Pois bem, de certa forma todos estes fatos possuem uma ligação que transcende as dimensões governamentais. Antes da efetivação do golpe militar sob a égide da Doutrina de Segurança Nacional, o governo de Jorge Pacheco Areco (1967-1972) ensaiava o uso da violência e da repressão em um longo processo que ficou conhecido como “golpe de estado em câmera lenta”.

Até a década de 1960, a situação do Uruguai era atípica em relação aos outros países da América do Sul. A maior área de concentração populacional já estava nos centros urbanos. De acordo com Alain Rouquié (1984), mais da metade da população vivia em Montevideu, o que resultava numa maior atenção do Estado à dinâmica social desta cidade. O campo e seus trabalhadores estavam fora das preocupações estatais e por consequência, seus problemas e reivindicações não eram percebidos pelos moradores da capital. O mundo observava o Uruguai como um lugar de estabilidade e calma, conferindo-lhe o título de “Suíça da América Latina”.

Outro ponto peculiar do país foi a sua relação com os partidos políticos. Dois partidos foram basilares para a formação do pensamento social uruguaio: o partido Blanco e o Colorado. O partido Colorado governou o país durante noventa e três anos ininterruptos (1865-1958). Ou seja, quase um século de um regime praticamente sem inovações ou grandes alterações estruturais. Com isso, a formação do corpo militar esteve intimamente ligada ao pensamento do partido que governou o país por quase cem anos, o que resultou em um Exército majoritariamente colorado e conservador.

Tan es así, que en 1917 se expulsa de la Escuela Militar a los cadetes blancos, y en 1958, quando el Partido Nacional (Blanco) gana las elecciones, los militares venel cambio con malos ojos: al nuevogobiernole resulta difícil encontrar generales "simpatizantes". Hay quienes venenello una de las razones de la prescindencia militar: el ejército no es autónomo; al estar vinculado a una familia política, no se halla por encima de los partidos ni se arroga el derecho erigirse em autoridad suprema y garante de los intereses nacionales (ROUQUIÉ, 1984, p. 162)

Esta formação contribuiu para a postura conservadora que o Exército imprimiu ao regime militar. Por outro lado, as práticas repressoras exercidas ao longo dos anos pelos governos que antecederam os militares criaram um ambiente favorável à institucionalização da violência após o golpe de Estado. Além da postura conservadora, outro fator que influenciou fortemente a conduta do Estado repressor foram as intervenções dos Estados Unidos no país, como o envio de agentes da Agency for International Development (A.I.D) denunciado por Gavras.

A economia uruguaia perdurou durante muito tempo baseada na exportação de produtos primários, com ênfase na pecuária. Todavia, com o final da Segunda Guerra Mundial os países diminuíram o ritmo de importações o que atingiu diretamente a estrutura econômica do Uruguai. De uma hora para a outra, a "Suíça da América" diminuiu sensivelmente a sua renda baseada nas exportações gerando uma grave crise no país. Essa instabilidade abalou as estruturas do bem estar social conquistado pela democracia.

120

As tensões sociais rapidamente apareceram e em meio a elas um movimento que migrou do interior rumo à capital. Os cañeros – plantadores de cana-de-açúcar da região norte do país – não eram contemplados com os avanços trabalhistas concedidos aos trabalhadores urbanos. Em 1962, este movimento revelou aos moradores de Montevideú uma realidade que até então havia sido desconsiderada pelos governantes. Enquanto, por exemplo, nas áreas urbanas os índices de analfabetismo eram baixos, na região rural a situação configurava-se de forma bem diferente.

Porém, os cañeros não possuíam uma proposta somente de reformas sociais e de melhorias para o campo. Suas reivindicações iam ao encontro de demandas mais profundas, dentre elas, a questão da reforma agrária. Essas reivindicações acabaram se unindo a de outros setores da população, que estavam ocupando fábricas e aderindo a greves. Assim, essa confluência de interesses acabou por fomentar a consciência de classe entre estes trabalhadores, que acabaram por fundar, então, a Convención Nacional de Trabajadores (CNT), em 1966 (FERNANDES, 2009, p. 181).

No mesmo ano de fundação da CNT, a eleição para presidência é favorável para o partido colorado. Em meio às revoltas sociais e aos novos rumos que o país tomava,

os uruguaios acreditaram que só um partido com experiência na gestão pública poderia controlar e apaziguar os ânimos do povo. Por isso, a melhor alternativa seria eleger o candidato Oscar Gestido.⁴ A tentativa de segurar as rédeas da crise foi interrompida pela morte do presidente em dezembro de 1967. Em consequência, assumiu a presidência o então vice Jorge Pacheco Areco.

As medidas adotadas por Areco assemelhavam-se as de um país ditatorial. Sua postura conservadora foi alicerçada cada vez mais através de um governo repressor. Não havia uma ditadura declarada, afinal de contas o presidente havia assumido legalmente o país, contudo os meios utilizados para manter a ordem foram próximos aos meios que países como o Brasil utilizaram para legitimar o estado de exceção. No caso do Uruguai, foram decretadas Medidas Prontas de Seguridad (MPS) que em outras palavras seriam uma forma de inibir qualquer tipo de manifestação contrária às decisões do governo.

A situação se agravou ainda mais quando Areco decretou o congelamento dos preços dos produtos e dos salários da população. Desta forma, “as MPS se tornaram condição imprescindível para impor uma política econômica onde o congelamento salarial foi peça chave e para impedir a reação do movimento operário” (PADRÓS, 2005, p. 273). Com essas e outras medidas, o estado de terror passou a fazer parte do cotidiano da população. Os estudantes e líderes sindicais foram fortemente reprimidos, presos e torturados.

Como uma forma de reação ao governo, surge o Movimento de Libertação Nacional – Tupamaros (MLN-T) que tinha como inspiração as guerrilhas rurais e o movimento revolucionário cubano. Como a maior parte da população estava concentrada nas áreas urbanas, os Tupamaros adaptaram as suas ações e transferiram a resistência para a capital. É importante ressaltarmos que este grupo surgiu como uma resposta às arbitrariedades do governo. Ressaltamos esta questão, pois algumas literaturas atribuem o endosso da repressão política promovida pelo estado como um enfrentamento à luta armada do MLN-T.

Até mesmo o embrião do movimento que surge em 1962 envolto nas lutas dos trabalhadores rurais da cana-de-açúcar, caracteriza-se enquanto uma reação às tentativas de golpes dos grupos de orientação fascista no início da década de 1960. A organização foi denominada El Coordinador e tinha como um dos seus líderes Raúl Sendic, que ficou conhecido por conduzir orientações posteriores do movimento. Quando esse projeto embrionário é abortado para o surgimento dos Tupamaros

4. Como explicitamos anteriormente, o partido colorado governou o país quase um século ininterruptamente. Com o início da crise, o partido de oposição (Blanco) consegue eleger seu candidato nas eleições de 1958. Posteriormente, com o agravamento da mesma, o povo elege novamente o candidato do partido colorado.

em 1965, os seus membros adotam a luta armada e as ações práticas como regime condutor.

O MLN, como nova organização, se propôs ser um movimento revolucionário que vislumbrava objetivos políticos segundo as necessidades do país. Surgiu como movimento ilegal, subversivo da legalidade burguesa, mas também da tradição legalista da esquerda uruguaia. Independente em relação aos interesses de qualquer centro externo – do Estado ou revolucionário –, caracterizou-se pela liberdade de movimento e de decisão, e pela sua inovadora metodologia: a ação como máxima para o desenvolvimento da revolução – “a ação nos unifica, as palavras nos distanciam” (CABRAL, 2007, p. 160).

Uma das ações principais dos Tupamaros foi desencadeada no dia 31 de julho de 1970 e utilizada pelo Costa-Gavras como mote para o filme. Em sua estrutura, Estado de Sítio não difere muito das outras obras do cineasta. Entretanto, o elemento de suspense da narrativa é rapidamente revelado, pois já no início da película o diretor mostra o reconhecimento do corpo de Philip Michael Santore (Yves Montand) dentro de um carro abandonado. O impacto das cenas iniciais com a revelação do que seria o “final da história”, demonstra o desejo de Gavras em sensibilizar o público, deixando no ar o que teria feito de tão grave aquele homem para ter tal desfecho.

122

Logo em seguida, mostra-se a cena do seu velório dentro de uma igreja com a família de Santore e muitos membros das forças armadas. Esta relação entre “Deus, Pátria e Família” nos sugere uma crítica ao conservadorismo da época. Embora a personagem tenha uma aparência que se revela satisfatória aos padrões tradicionais estabelecidos pela sociedade – um homem com esposa e filhos, funcionário de um órgão estatal e possivelmente de preceitos religiosos – este seria o principal suspeito de envolvimento com atos que negam os princípios morais, éticos e cristãos.

As ações dos Tupamaros ao tomarem posse dos automóveis que serão utilizados nos sequestros também são reveladoras. Um dos motoristas ao ser abordado pelo grupo não se mostra surpreso e afirma que recentemente já havia acontecido outra abordagem com a finalidade de um assalto a um banco – ou expropriação, como ressalta uma integrante do movimento. Desde que passaram a utilizar os meios de ação como estratégia de combate, as abordagens se tornaram comuns aos moradores de Montevideu, seguindo sempre o mesmo padrão: o grupo entrava no veículo, seguia até o ponto determinado, abandonava o carro e só após algumas horas o dono do veículo deveria prestar uma queixa na polícia.

Ainda sobre as expropriações, outra cena que nos chama a atenção está relacionada a uma senhora aparentemente bem vestida e de posses. Quando esta senhora abandona o veículo com alguns Tupamaros, notamos um contraste nas

imagens. Propositalmente isto acontece em uma espécie de lixão, onde observamos crianças em situação desumana colhendo alimentos e outros objetos. A imagem da mulher pertencente à alta sociedade que se vê apavorada não apenas pela abordagem do grupo, mas pelo local em que foi forçada a descer, cria uma metáfora da situação social vivenciada pelos uruguaios naquele momento.

Durante esta ação, três pessoas foram escolhidas como alvo do sequestro. Uma delas foi o embaixador brasileiro Aloysio Dias Gomide (que no filme é chamado de Fernando Campos). A inspiração para o sequestro do embaixador partiu da ação bem sucedida do sequestro ao embaixador dos EUA no Brasil, Charles Burke Elbrick, através de uma parceria entre o Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8) e a Ação Libertadora Nacional (ALN) conhecidas por adotarem a luta armada como uma forma de resistência. O sequestro de Elbrick havia acontecido em setembro de 1969 e em troca os membros das organizações negociaram a libertação de quinze presos políticos que foram encaminhados ao México e a leitura de um manifesto em rede nacional.⁵

Após o sucesso desta ação, outras também foram realizadas no país como, por exemplo, a do cônsul japonês Nobuo Okuchi pela libertação de cinco presos políticos; e a do cônsul alemão, Ehrenfried Ludwig Von Holleben que resultou na troca de quarenta presos enviados à Argélia. Os Tupamaros resolveram adotar a mesma medida com a finalidade de libertar os presos políticos do Uruguai. Além do embaixador brasileiro, outro escolhido foi o segundo secretário da embaixada dos Estados Unidos (no filme, Anthony Lee) que conseguiu escapar.

Na própria construção do roteiro, Gavras e Solinas provocam os espectadores quando atribuem a um grupo de jornalistas o papel de indagar o porta-voz do governo sobre os sequestros. Os jornalistas assumem na narrativa o importante papel de conduzirem pontualmente os raciocínios e questionamentos que nortearão toda a película. As perguntas são estrategicamente elaboradas com o intuito de que suas respostas esclareçam ao público em qual contexto político está sendo ambientada a trama. A censura, por exemplo, aparece de forma sutil em um diálogo entre um jornalista e um funcionário do governo.

Ao questionar sobre a quantidade de membros do MLN-T envolvidos no sequestro, rapidamente o jornalista é interrompido pelo funcionário alertando para que este não utilizasse a palavra "Tupamaros", pois esta estava "proibida por lei". De forma irônica, outro jornalista complementa que o colega deve fazer referência ao grupo como os "inomináveis". Este ponto foi abordado como uma forma de alerta

5. O documentário "Hércules 56" produzido por Silvio Da-Rin em 2006, aborda as memórias sobre o sequestro do embaixador pelos seus articuladores e pelos presos que foram libertos após a negociação. Os detalhes da ação também foram descritos no livro do Fernando Gabeira "O que é isso, companheiro?", posteriormente adaptado para o cinema por Bruno Barreto com título homônimo em 1997.

à censura que estava sendo imposta no país. Tal proibição de fato existiu e pode ser percebida, por exemplo, em uma matéria da revista *Veja* de 1970. A matéria faz referência ao recolhimento de jornais brasileiros em solo uruguaio pela utilização da “palavra maldita”.⁶

Se o cônsul brasileiro e um agente policial americano estão sequestrados em poder de um grupo terrorista que exige a libertação de todos os presos políticos do país, qual a melhor fórmula de resolver a questão? Para o governo uruguaio apresentaram-se inúmeras soluções, mas talvez a mais original de todas foi internacionalizar a censura à imprensa, proibindo qualquer menção ao nome da organização terrorista – Tupamaros. A imprensa local, que vem observando essa recomendação, está, no entender do governo uruguaio, para o fim do terror. A imprensa brasileira, porém, que não sabia dessa nova tática de repressão policial por meio de supressão de vocábulos, continuou usando a expressão Tupamaros. O resultado disso foi que as autoridades, talvez acreditando numa possibilidade fulminante de libertação dos sequestrados, resolveram apreender os exemplares dos jornais “O Estado de São Paulo” (150 exemplares), “O Globo” (cem) e “Jornal do Brasil” (cinquenta). Como apreender jornais é muito mais fácil e seguro que prender terroristas, apesar da existência de um acordo cultural que prevê a circulação de jornais entre os dois países, as publicações brasileiras foram para os porões espaçosos da polícia uruguaia (*VEJA*, 12/08/1970).

124 O governo de Jorge Areco adotou a estratégia da censura como uma forma de inibir o acesso às informações sobre o grupo. Possivelmente eles acreditavam que destituídos de uma identidade e tendo o nome da organização suprimido das matérias, o grupo enfraqueceria facilmente. O fato é que os “inomináveis” ganharam ainda mais notoriedade, mesmo com a mudança brusca de seus integrantes que passaram naquele momento de uma fase em que eram associados ao Robin Hood - pelos discursos e feitos heroicos entre os anos de 1968 e 1969 - para uma postura mais radical.

O Sequestro de um funcionário da embaixada norte-americana e do cônsul de um país que servia como modelo à conduta repressora do governo uruguaio, atendia aos anseios do MLN-T. Mas o ponto chave da trama teria seu esclarecimento com a série de entrevistas feitas ao funcionário do Agency for International Development (A.I.D), Philip Santore. Essa agência teria a função de desenvolver programas assistencialistas nas áreas de saúde e educação, além de elaborar “experiências técnico-científicas” em países da América Latina. Sempre que são feitas referências ao A.I.D. as personagens afirmam a importância desse programa no país. Esta seria uma forma de justificar a intervenção dos Estados Unidos nos rumos dos países beneficiados.

Ao colocar o sequestrado frente ao seu sequestrador, Gavras nos oferece um recurso muito usual em obras cinematográficas: o jogo com as expectativas do

6. “A palavra maldita” foi a expressão utilizada pela revista *Veja* como título da matéria a respeito do caso.

público. Na medida em que um membro dos Tupamaros interpela Santore em uma sequência magistral de perguntas e respostas sobre a participação deste em atos ilícitos, o espectador se sente envolvido na trama supondo as possíveis respostas e reelaborando as perguntas. Sobre esta técnica, Jullier e Marie (2009, p. 68-69) ressaltam que o espectador participa da cena graças a uma capacidade mental chamada “teoria do espírito” que seria o poder de imaginar – podendo sentir e agir – o que as pessoas que ele olha sentem e pensam baseado no que ele próprio sente e pensa.

Da mesma forma, acontece com as cenas seguintes sobre os quadros da tortura. Santore foi acusado de participar ativamente no treinamento de militares e policiais na América do Sul ensinando a estes técnicas de tortura para serem aplicadas durante as inquirições dos presos políticos. Para o treinamento eram utilizados mendigos e moradores de rua nesses países. Anthony Dan Mitrione pertencia ao F.B.I e havia sido designado para chefiar o treinamento na América Latina, além de ministrarcursos e palestras nos Estados Unidos.

Entre as denúncias, Gavras resalta os lugares que possivelmente Mitrione teria passado e executado o treinamento desses homens. Na lista são citados os Estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Pernambuco. Sobre este último, encontramos alguns indícios da existência do treinamento nos documentos do acervo DOPS que estão sob a guarda do Arquivo Público Estadual Jordão Emereciano (APEJE-PE). Um relatório apresentado à Assembleia Legislativa do Estado de Pernambuco em 1961, referente ao ano anterior, mostra o quanto os funcionários da Secretaria de Segurança Pública foram beneficiados com um convênio entre o Brasil e os Estados Unidos que ficou conhecido como Ponto IV.⁷

125

O Convênio de Cooperação Técnica, Instrução e Equipamento, firmado entre o Governo do Estado e o Governo Americano (ponto IV), possibilitará meios substanciais para a execução dos nossos planos de trabalho. O estágio feito nos Estados Unidos da América do Norte, por alto funcionário da Secretaria de Segurança Pública, marca o início das atividades de polícia em nosso Estado [...] esboçada nas conferências, acompanhada de ilustrações e com o comparecimento da oficialidade da polícia militar, delegados de polícia da capital e do interior e funcionários civis, foram realizadas pelo secretário de segurança pública a transmissão das informações colhidas na viagem de estudos feita aos Estados Unidos da América do Norte.⁸

Corroborando as especulações apresentadas por Estado de Sítio, o documento

7. No discurso de posse do presidente norte-americano Harry Truman em janeiro de 1949 foram estabelecidos quatro pontos norteadores da política dos EUA a partir daquele governo. O quarto ponto do discurso (Ponto IV) elencava algumas medidas que seriam tomadas com a finalidade de promover o desenvolvimento econômico e social dos países “subdesenvolvidos”. Segundo Gilbert Rist (2008), o Ponto IV inaugurou a “era do desenvolvimento”.

8. Relatório do secretário de Segurança Pública apresentado à Assembleia Legislativa de Pernambuco referente ao ano de 1960. Recife, 1961, p. 47 e 49. Fundo: APEJE – Setor de Documentos Impressos.

revela que este treinamento não apenas aconteceu, mas que recebeu o nome de Convênio de Cooperação Técnica, Instrução e Equipamento, o que sugere uma intervenção logística nos Estados em que este acordo foi firmado. Para obter bons resultados, os policiais e demais militares deveriam ter acesso a equipamentos que auxiliariam nas inquirições dos presos. Como exemplo, podemos citar a cadeira do dragão, que foi amplamente utilizada durante a ditadura militar brasileira.

Sentou-se numa cadeira conhecida como cadeira do dragão, que é uma cadeira extremamente pesada, cujo assento é de zinco, e que na parte superior tem uma proeminência para ser introduzido um dos terminais da máquina de choque chamado magneto; que, além disso, a cadeira apresentava uma travessa de madeira que empurrava as suas pernas para trás, de modo que a cada espasmo de descarga as suas pernas batessem na travessa citada, provocando ferimentos profundos.⁹ (ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO, 1986, p. 36)

126

O projeto Brasil: Nunca Mais(BNM) apresenta uma lista de instrumentos e técnicas de torturas que foram utilizados durante os anos de intervenção militar. Nesta lista, além da cadeira do dragão, são mencionados o pau-de-arara, a geladeira, a pimentinha, o afogamento, torturas com a utilização de insetos e animais, além da aplicação dessas técnicas em mulheres grávidas e crianças. O BNM catalogou inúmeras técnicas de torturas – entre físicas e psicológicas, em um detalhado registro utilização sistemática dessa prática nos órgãos estatais do país durante aqueles anos.

Quando indagado sobre o assunto, Santore afirma que não conhecia essa prática, mas que havia lido alguma coisa nos jornais comunistas. O discurso se aproxima do que foi defendido pelos militares anos depois para justificar a violência nas prisões. “Em um país imenso, desequilibrado, e com tradição de violência pode haver alguns excessos, casos isolados. É provável”, afirma o interrogado. Ao adotar essa postura, os responsáveis tentam eximir-se da responsabilidade de reconhecer que essas práticas foram importantes instrumentos de sustentação do regime, transferindo para os funcionários subordinados a culpa pelos possíveis “excessos” que possam ter existido.

Os torturadores passaram a executar a violência com o princípio de que a partir dela os presos colaborariam entregando seus companheiros de movimento. Com o passar do tempo os agentes automatizaram tais práticas. A recorrência usual era justificada como um esforço para conter os avanços do terrorismo. Sempre que questionados, o governo se posicionava na defesa de seus homens garantindo que se a esquerda assumisse seria muito pior.

Quando a tortura entra em prática, os torturadores são instruídos para que seu

9. José Milton Ferreira de Almeida em depoimento nos autos de qualificação e interrogatório. Rio de Janeiro, 1976

uso tenha uma finalidade satisfatória. No caso dos governos autoritários deste período que utilizaram essas técnicas, a orientação versava sobre a obtenção de informações. Estes informes eram repassados para órgãos especializados que processavam seu conteúdo conduzindo estrategicamente o andamento das investigações. Em Estado de Sítio, observamos algo parecido quando uma repartição recebe atualizações durante a investigação sobre o paradeiro das pessoas sequestradas.

A sequência apresentada com os instrutores brasileiros torturando um homem que servia como cobaia durante as aulas, torna a narrativa ainda mais forte. Para Gavras, não bastava apenas falar sobre a violência, seria preciso demonstrar, colocar as imagens em foco para sensibilizar ao máximo aqueles que assistem. Quando o diretor evidencia aquilo que possivelmente o espectador (em muitos casos) teria preferido deixar fora do seu campo de visão, chamamos essa escolha de confrontação (JULLIER; MARIE, 2009, p. 64).

Após a abertura política, alguns filmes brasileiros abordaram os anos de repressão utilizando em seus roteiros o tema da tortura. Como exemplo, podemos citar o filme *Que bom te ver viva* (1989) da cineasta brasileira Lúcia Murat. O filme é uma compilação de memórias traumáticas de um grupo de mulheres que foram torturadas enquanto estiveram presas. A diretora optou pela utilização dos depoimentos intercalados com um monólogo que foi dramatizado, na ocasião, pela atriz Irene Ravache. Durante toda a narrativa não observamos nenhuma cena explícita de tortura.

Estado de Sítio propõe o inverso. Embora a construção dos diálogos demonstre um interesse do diretor em provocar uma reflexão mais ampla sobre a conjuntura política e social da América Latina, a escolha pelas cenas explícitas de tortura questiona os limites do indivíduo enquanto corpo físico submetido a uma força que está além da matéria. Afinal de contas, o interesse maior do torturador é ter influência sobre o fator psicológico daquele que está sendo torturado. O jogo político que parece sobrepor a própria condição humana é finalmente apontado por Gavras quando no final da sequência observamos a bandeira do Brasil e a frase "Ordem e Progresso".

O projeto da tortura implica numa negação total – e totalitária- da pessoa, enquanto ser encarnado. O centro da pessoa humana é a liberdade. Esta, por sua vez, é a invenção que o sujeito faz de si mesmo, através da palavra que o exprime. Na tortura, o discurso que o torturador busca extrair do torturado é a negação absoluta e radical de sua condição de sujeito livre. A tortura visa ao avesso da liberdade. Nesta medida, o discurso que ela busca, através da intimidação e da violência, é a palavra aviltada de um sujeito que nas mãos do torturador, se transforma em objeto (PELLEGRINO, 1982, p. 03).

A produção é desafiadora. Denunciar os abusos dos governos ditatoriais em pleno auge de seu funcionamento demanda um esforço daqueles que o produziram

para alertar a comunidade internacional sobre o que estava acontecendo nesses países. Estado de Sítio teve suas principais cenas filmadas no Chile, ainda sob o regime democrático de Salvador Allende. Obviamente sua exibição foi censurada pelo governo brasileiro, sendo liberada apenas no início da década de 80.

A demarcação do tempo no filme é outro detalhe que merece a devida atenção. Durante o desenrolar dos acontecimentos, observamos as sequências marcadas pelos dias da semana. Esta escolha do diretor demonstra sua intenção em aproximar a ficção ao desencadear dos fatos em sua forma original. Gavras e Solinas construíram o roteiro de acordo com o tempo médio do sequestro real. Este esforço aproxima-se do processo desenvolvido pelos historiadores quando estes escolhem o tema e a temporalidade abordada; selecionam e delimitam o corpus documental; e finalmente constroem suas narrativas.

A música escolhida como tema reforça o universo vivenciado pelos grupos que atuaram na resistência. Ao retratar a presença dos policiais em uma Universidade e a violência destes contra um grupo de estudantes que reivindicava a autonomia da instituição, escuta-se uma música que ressoa nos caixas do pátio. Trata-se da canção "Hasta Siempre", interpretada pelo cantor cubano Carlos Puebla. O esforço dos policiais que tentam a todo custo impedir que a música fosse executada, nos sugere uma ação automática daqueles que foram treinados para esta finalidade. A maneira que ocorre a cena torna a sequência um tanto cômica e provocativa. A seguir, um trecho da canção:

128

Tu amor revolucionario
Te conduce a nueva empresa
Donde esperanla firmeza
De tu brazo libertario.

Aquí se queda la clara,
La entrañable transparencia,
De tu querida presencia
Comandante Che Guevara.¹⁰

Como explicitamos anteriormente, o filme é construído em flashback. Tem o seu início com os policiais encontrando o corpo de Philip Santore e logo em seguida a sucessão dos fatos que culminaram em sua morte. A cena final fecha o ciclo e deixa em aberto novas possibilidades. Quando observamos o caixão com o corpo de Santore saindo da igreja e logo em seguida a chegada de outro representante do governo norteamericano com sua família aparentemente feliz, temos a nítida impressão de que tanto os Estados Unidos quanto o Uruguai ficaram indiferentes ao caso. Repondo o funcionário como se repõe uma mercadoria que tem o seu prazo de validade vencido.

10. PUEBLA, Carlos. Hasta Siempre. Santiago: Jota Jota/DICAP, 1969.

Após este exercício de análise fílmica e os debates suscitados pelo tema, percebemos o quanto muitas vezes um filme vai além do que é apresentado de forma direta e explícita. Quando tratamos de cinema político este horizonte é ainda mais amplo, pois envolve questões ligadas ao contexto histórico e social abordados, além da seleção de memórias e sentimentos dos que vivenciaram os fatos abordados. Ao escolhermos o cinema enquanto fonte ou leitura da história é fundamental atentarmos para os aspectos da construção narrativa, marcada pela “manipulação” dos materiais que compõe a obra. “O filme é o produto final de diversas etapas de elaborações que culminam na edição. Esta se configura como um processo de escolhas que legitimam e autorizam discursos sócio-históricos” (BEHAR, 2010, p. 184).

Estado de Sítio e o cinema político de Costa-Gavras estão inseridos nessa afirmativa, tendo em vista que sua escolha legitima o discurso daqueles que tiveram seus direitos violados pela imposição de governos autoritários. As denúncias ao longo da narrativa sugerem uma reflexão mais ampla sobre o papel social que o cinema adquire, intervindo e abordando temas que foram por vezes silenciados nas “histórias oficiais”. Tal como o historiador que se apropria da documentação e constrói a sua narrativa, o cineasta – à sua maneira – o faz com objetivos próximos, tecendo leituras do tempo com ampla liberdade através de imagens compiladas e criadas.

REFERÊNCIAS

FONTES

ESTADO de Sítio (État de Siège). Direção: Costa-Gavras. França-Alemanha-Itália, 1972, 120 min.

PUEBLA, Carlos. Hasta Siempre. Santiago: Jota Jota/DICAP, 1969.

SECRETARIA DE SEGURANÇA PÚBLICA (Pernambuco). Relatório do secretário de Segurança Pública apresentado à Assembleia Legislativa de Pernambuco referente ao ano de 1960. Recife, 1961, p. 47 e 49. Fundo: APEJE – Setor de Documentos Impressos.

VEJA. A palavra maldita. São Paulo: Editora Abril, 12/08/1970, p. 16.

BIBLIOGRAFIA

ARENDT, Hannah. Origens do Totalitarismo. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. Brasil: Nunca Mais. 17ª edição. Petrópolis: Vozes, 1986.

BEHAR, Regina. Conterrâneos velhos de guerra: o cinema escreve a história “vista de baixo”. In: CURY, Claudia Engler; FLORES, Elio Chaves; CORDEIRO JR. Raimundo Barroso. (Org.). Cultura Histórica e Historiografia: legados e contribuições do

século 20. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB. 2010, p. 183-201.

CABRAL, J. P. C. Trajetória do Movimento de Libertação Nacional - Tupamaros 1962-1973: algumas questões de identidade e poder. Estudos Ibero-Americanos, PUCRS, v. XXXIII, p. 156-171, dezembro 2007.

FALCOFF, Mark. The Uruguay that never was: a historian looks at Costa-Gavras's State of Siege. University of Oregon. Journal of Latin American Lore. UCLA (University of California, Los Angeles). Vol. 2. No. 2. Hiver, 1976.

FERNANDES, Ananda Simões. Quando o inimigo ultrapassa a fronteira: as conexões repressivas entre a ditadura civil militar brasileira e o Uruguai (1964-1973). Dissertação (Mestrado em História) Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.

GABEIRA, Fernando. O que é isso, companheiro? 32. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. Lendo as imagens do cinema. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

LUCAS, M. R. L. Cinema, história e cultura visual. In: CURY, Claudia Engler; FLORES, Elio Chaves; CORDEIRO JR. Raimundo Barroso. (Org.). Cultura Histórica e Historiografia: legados e contribuições do século 20. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB. 2010, p. 159-163.

NÓVOA, Jorge. Costa Gavras: política, história e cinema. In: Revista Eletrônica O Olho da História. Edição nº 7, p. 01-26, 2005.

PADRÓS, Enrique Serra. Como el Uruguay no hay... Terror de Estado e Segurança Nacional. Uruguai (1968-1985): do Pachecato à Ditadura Civil-Militar. Tese (Doutorado em História). Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em História Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.

PELLEGRINO, Hélio. A tortura política. Folha de São Paulo, São Paulo, 5 de junho de 1982.

PEREIRA, Wagner. Cinema e Propaganda Política no Fascismo, Nazismo, Salazarismo e Franquismo. In História: Questões & Debates, Curitiba, n. 38, p. 101-131, 2003.

RIST, Gilbert. The History of Development: from western origin to global faith. London and New York: Zed Books, 2008.

ROUQUIÉ, Alain. El Estado Militar en América Latina. Buenos Aires: Emecé Editores, 1984.