



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

DIEGO CHROMINSKI

***ESTADO DE SÍTIO (1972) E OS MOINHOS DO ADVERSÁRIO:  
UMA ANÁLISE HISTÓRICA DO FILME DE COSTA-GAVRAS***

---

Londrina  
2023

DIEGO CHROMINSKI

***ESTADO DE SÍTIO (1972) E OS MOINHOS DO ADVERSÁRIO:***  
**UMA ANÁLISE HISTÓRICA DO FILME DE COSTA-GAVRAS**

Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Estadual de Londrina (UEL), como requisito para a obtenção do título de Mestre em História Social

Orientador: Profa. Dra. Carolina Amaral de Aguiar

Londrina  
2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

CHROMINSKI, DIEGO.

ESTADO DE SÍTIO (1972) E OS MOINHOS DO ADVERSÁRIO: : Uma análise histórica do filme de Costa-Gavras / DIEGO CHROMINSKI. - Londrina, 2023. 97 f. : il.

Orientador: CAROLINA AMARAL DE AGUIAR.

Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social, 2023.

Inclui bibliografia.

1. História; - Tese. 2. Cinema - Tese. 3. Política - Tese. 4. América Latina - Tese. I. AGUIAR, CAROLINA AMARAL DE. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História Social. III. Título.

CDU 93

DIEGO CHROMINSKI

***ESTADO DE SÍTIO (1972) E OS MOINHOS DO ADVERSÁRIO:***  
**UMA ANÁLISE HISTÓRICA DO FILME DE COSTA-GAVRAS**

Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Estadual de Londrina (UEL), como requisito para a obtenção do título de Mestre em História Social.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientadora: Profa. Dra. Carolina Amaral de Aguiar  
Universidade Estadual de Londrina – UEL

---

Prof. Dr. André Lopes Ferreira  
Universidade Estadual de Londrina – UEL

---

Profa. Dra. Rosane Kaminski  
Universidade Federal do Paraná – UFPR

Londrina, 28 de março de 2023.

## AGRADECIMENTOS

Essa dissertação só foi possível graças às pessoas que me cercaram durante o período de pesquisa e de redação.

Agradeço a Profa. Dra. Carolina Amaral de Aguiar pela atenta orientação durante os anos que preencheram essa pesquisa e por ter acreditado neste trabalho. Seu grau de dedicação e sua extrema paciência fizeram toda diferença durante o processo.

Agradeço ao Prof. Dr. André Lopes Ferreira pelas contribuições na banca de qualificação, por ter aceitado nosso convite e pelo período em que estive sob sua orientação durante a graduação. A ideia germinal desse trabalho nasceu dessa troca.

Agradeço a Profa. Dra. Rosane Kaminski pelas contribuições na banca de qualificação e por ter aceitado nosso convite. Suas ideias e indicações de leitura durante a qualificação iluminaram a argumentação deste trabalho.

Agradeço a todos os professores que tive, desde a alfabetização até a pós-graduação. Reitero os agradecimentos a Professora Carolina e ao Professor André, a forma com que conduziram o trabalho quando estive sob sua orientação me inspira diariamente no trabalho com meus alunos.

Agradeço aos alunos do Colégio Estadual Francisco Villanueva e do Colégio Estadual Presidente Kennedy. É impossível dissociar algumas ideias aqui expressas das trocas em sala de aula, especialmente nas exposições do filme aqui estudado.

Agradeço a meus pais, Maria e Lauro, e a minha irmã Erika pelo apoio dado, nada disso seria possível sem vocês.

Agradeço a meus amigos pelas horas despendidas em tornar minha vida mais interessante e menos séria.

Agradeço a Universidade Estadual de Londrina e a todos os funcionários, alunos e professores por terem me proporcionado uma experiência educacional completa em todos os sentidos.

Agradeço a Camila. As palavras dessa dissertação são tão minhas quanto suas. Há algo de muito especial quando duas pessoas se cruzam num determinado espaço e tempo e então passam a falar um só idioma. Obrigado por tudo.

CHROMINSKI, Diego. *Estado de Sítio (1972) e os moinhos do adversário*: uma análise histórica do filme de Costa-Gavras. 2023. 96 f. Dissertação de Mestrado – Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina.

## RESUMO

Esta dissertação se propõe a analisar o filme *Estado de Sítio* (1972) a partir de uma perspectiva histórica. *Estado de Sítio* é um longa-metragem de origem francesa que tem como temática principal o sequestro e a posterior execução de um funcionário da embaixada estadunidense no Uruguai por guerrilheiros de extrema-esquerda ligados ao *Movimiento de Liberación Nacional – Tupamaros*. O sequestro representado no filme dá conta de um evento real que ganhou os noticiários do mundo no ano de 1970. Lançado pouco mais de dois anos após o ocorrido, *Estado de Sítio* se configura como um potente objeto para que possamos compreender a representação da violência política do Cone Sul durante as décadas de 1960 e 1970 pelo cinema europeu desse período. Dirigido por Konstantin Costa-Gavras, realizador franco-grego conhecido pelos filmes de conteúdo político latente, *Estado de Sítio* aparece nessa dissertação como uma fonte para compreendermos melhor as alterações que vinham se fazendo perceber no campo político progressista tanto nas Américas como na Europa. Para atingir os objetivos de nossa dissertação, nos utilizamos de ferramentas de análise fílmica que levassem em conta a capacidade de o filme ser lido como uma fonte para conhecer o melhor o passado, conjugando seus códigos internos de funcionamento enquanto área da expressão artística com teorias no campo da História.

**Palavras-chave:** história; cinema; Política; América Latina; Europa

CHROMINSKI, Diego. *Estado de Sitio (1972) y los molinos del adversario*: un análisis de la película *Estado de Sitio* (1972) desde una perspectiva histórica. 2023. 96 p. Tesis de Maestría - Centro de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Estadual de Londrina

### RESUMEN:

Esta disertación se propone analizar la película *Estado de Sitio* (1972) desde una perspectiva histórica. *Estado de Sitio* es un largometraje de origen francés que tiene como temática principal el secuestro y posterior ejecución de un funcionario de la embajada estadounidense en Uruguay por guerrilleros de extrema izquierda ligados al Movimiento de Liberación Nacional - Tupamaros. El secuestro representado en la película de la cuenta de un evento real que ganó los noticieros del mundo en el año 1970. Lanzado poco más de dos años después del ocurrido *Estado de Sitio* se configura como un potente objeto para que podamos comprender la representación de la violencia política del Cono Sur durante las décadas de 1960 y 1970 por el cine europeo de ese período. Dirigida por Konstantin Costa-Gavras, director franco-griego conocido por sus películas de contenido político latente, *Estado de Sitio* aparece en esa disertación como una fuente para comprender mejor las alteraciones que se venían haciendo percibir en el campo político progresista tanto en las Américas como en Europa. Para alcanzar los objetivos de nuestra disertación, utilizamos herramientas de análisis filmico que tengan en cuenta la capacidad de la película ser leída como una fuente para conocer mejor el pasado, conjugando sus códigos internos de funcionamiento como área de la expresión artística con teorías en el campo de la Historia.

**Palabras clave:** historia; cine; Política; América Latina; Europa

CHROMINSKI, Diego. *State of Siege (1972) and the mills of the enemy*: an analysis of the film *State of Siege* (1972) from a historical perspective. 2023. 96 p. Master Thesis - Centro de Letras e Ciências Humanas, State University of Londrina.

#### ABSTRACT:

This dissertation proposes to analyze the film *State of Siege* (1972) from a historical perspective. *State of Siege* is a feature film of French origin whose main theme is the kidnapping and subsequent execution of an official of the American embassy in Uruguay by far-left guerrillas linked to the Movimiento de Liberación Nacional - Tupamaros. The kidnapping depicted in the film accounts for a real event that was in the world news in the year 1970. Launched just over two years after the event, *State of Siege* is a powerful object for understanding the representation of political violence in the South America during the 1960s and 1970s by the European cinema of that period. Directed by Konstantin Costa-Gavras, French-Greek director known for films of latent political content, *State of Siege* appears in this dissertation as a source to better understand the changes that were being perceived in the progressive political field, both in the Americas and in Europe. To achieve the objectives of our dissertation, we use film analysis as a tool that take into account the ability of the film to be read as a source to know better the past, taking into account the internal codes of cinema as a area of artistic expression with theories in the field of History.

**Key Words:** history; film; Politics; Latin America; Europe

## **LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS:**

AID:	Agency for International Development
MLN-T:	Movimiento de Liberación Nacional - Tupamaros
PCF:	Partido Comunista Francês
PCI:	Partido Comunista Italiano
PCUS:	Partido Comunista da União Soviética
UP:	Unidad Popular

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	09
HISTÓRIA E CINEMA.....	11
ESTADO DE SÍTIO (1972) COMO FONTE PARA OS HISTORIADORES: ESTADO DA ARTE.....	16
ESTRUTURA DO TRABALHO.....	18
<b>CAPÍTULO 1 - ESTADO DE SÍTIO (1972) E SUA CONFIGURAÇÃO COMO UM OBJETO HISTÓRICO</b> .....	22
1.1 ESTADO DE SÍTIO (1972) E A OBRA DE COSTA-GAVRAS.....	28
1.2 CONTEXTO DE REALIZAÇÃO .....	36
<b>CAPÍTULO 2 - ESTADO DE SÍTIO E A POSSIBILIDADE DE ANÁLISE FÍLMICA NO CAMPO DA HISTÓRIA</b> .....	44
2.1 O URUGUAI DO INÍCIO DOS 1970 E A EMERGÊNCIA DO MLN-T.....	47
2.2 O MLN-T EM ESTADO DE SÍTIO (1972).....	52
<b>CAPÍTULO 3 - ESTADO DE SÍTIO E OS MOINHOS DO ADVERSÁRIO</b> .....	64
3.1 PERSONAGENS E GRUPOS SOCIAIS E POLÍTICOS .....	65
3.2 ESTADO DE SÍTIO E OS DEBATES DAS ESQUERDAS EUROPEIAS .....	68
3.3 MOINHOS DO ADVERSÁRIO: O CINEMA.....	76
3.4 ESTADO DE SÍTIO E SUA REPERCUSSÃO NOS ESTADOS UNIDOS.....	81
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	87
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	91
<b>APÊNDICES</b> .....	97

## INTRODUÇÃO

Dentre as diversas invenções que marcaram o século XX uma das mais significativas sem dúvida é o cinema – sequência de imagens projetadas na tela, potente veículo de comunicação e entretenimento, que alcançou imensa popularidade e foi usado logo em seus primórdios para tratar de temas políticos e históricos. Dadas essas características, o cinema ganhou a atenção do campo das humanidades ao passo que foi se transformando em um veículo cultural cada vez mais massificado<sup>1</sup>. O cinema entrou de vez no “radar” da História a partir da revolução das fontes promovida pela terceira geração da Escola dos Annales, quando passou a ser visto, junto com as fontes de natureza imagética e sonora, como uma importante e potente ferramenta para a compreensão do passado.

Considerando o potencial do cinema como fonte histórica e forma de conhecer o passado, escolhemos como objeto de análise deste trabalho o filme *Estado de sítio*, lançado no ano de 1972 e dirigido pelo realizador franco-grego Konstantin Costa-Gavras. Esse filme tem como tema central de sua narrativa o sequestro e a posterior execução de Michael Santore por um grupo de guerrilheiros. A ação se passa na cidade de Montevideo, capital do Uruguai. Apesar de não haver nenhuma menção à cidade nos diálogos do filme, há indícios na narrativa e na direção de arte que o enredo se passa nesse lugar, como as placas dos automóveis e inscrições de um aeroporto.

O filme se baseia em eventos reais que foram notícia no mundo todo e tiveram grande impacto na opinião pública do país sul-americano. Os acontecimentos nos quais a narrativa se inspira e que o filme busca representar são relacionados ao sequestro e à posterior execução de um funcionário da *Agency for International Development (AID)*, Dan Mitrione, pelo grupo guerrilheiro *Movimiento de Liberación Nacional – Tupamaros*, geralmente identificados pela sigla MLN-T. Para além da proximidade do evento “real” com o “encenado”, o próprio nome do personagem, que articula um primeiro nome inglês com um sobrenome italiano, estabelece um vínculo direto entre realidade e narração. Além de Mitrione, na mesma ação foram tomados cativos o cônsul brasileiro em exercício no Uruguai, Aloysio Dias Gomyde, e o agrônomo estadunidense Claude Fly (estes últimos acabaram sendo libertados).

No filme, Michael Santore é interpretado pelo ator francês Yves Montand. O ator alemão O. E Hasse interpreta o personagem Carlos Ducas e o francês Jacques Weber faz o papel de Hugo, um tupamaro. O diretor do filme, como vimos, é Costa-Gavras, quem também assina o roteiro ao lado de Franco Solinas. Na época em que participou desse projeto, Solinas havia sido, recentemente, o roteirista

---

<sup>1</sup> O primeiro trabalho que se tem notícia relativo ao valor do filme como documento histórico data de 1898 e foi escrito por Boleslas Matuszowski. Intitula-se “*Une nouvelle source l’histoire: création d’un dépôt de cinema*”. (M ORETTIN, 2003, p. 11)

responsável pelo filme *A Batalha de Argel* (Pontecorvo, 1968). *Estado de sítio* (1972) tem duas horas e dez minutos de duração. Embora o enredo se situe no Uruguai, foi filmado em Santiago e Viña del Mar, ambas cidades localizadas no Chile, e produzido pela *Galatée Films* e *KG Productions* (sendo essa última produtora propriedade do próprio Costa-Gavras). A distribuição foi realizada pela companhia britânica *Cinema Five Distributing*. O filme teve sua estreia no Festival de Cinema de Berlim, em 8 de dezembro de 1972, e sua estreia na França ocorreu no ano posterior, em 2 de fevereiro de 1973 nos cinemas. *Estado de Sítio* (1972) só foi lançado no Brasil em 1981 e ainda teve algumas de suas cenas cortadas, como as que fazem referência à ditadura brasileira. Sua versão completa sem cortes foi disponibilizada pela Europa Filmes em fita-cassete apenas no início dos anos 1990.

A narrativa se desenvolve em uma espécie de *flashback*. Logo de início é mostrado um cadáver em um carro cuja placa é originária de Montevideo e que, na sequência, descobriremos ser de Michael Santore. A partir daí o longa metragem concentra-se em construir o argumento baseando-se no suspense sobre o que levou o personagem a ser assassinado. Os guerrilheiros buscavam com o cárcere de Santore negociar a liberação de outros guerrilheiros presos. O filme também foca na situação política do Uruguai, uma vez que serão mostrados no longa-metragem a ação de grupos de extermínio ligados ao aparato estatal uruguaio, a investigação de comissões parlamentares sobre o caso e o início do avanço militar sobre as instituições.

O objetivo principal deste trabalho é compreender, a partir da análise de *Estado de sítio* (1972), como ele representa os eventos que tumultuaram a cena política uruguaia entre os anos 1960 e 1970. A hipótese desenvolvida é a de que, ao abordar o Uruguai nesse período conturbado, o filme incorpora debates e dilemas da esquerda mundial, em particular da esquerda francesa, meio político no qual o realizador se inseria mais abertamente nesse momento. Esta análise, assim, considera *Estado de sítio* como produto cultural que constrói representações do mundo social, sendo essas representações determinadas pelo interesse dos grupos que as forjam (CHARTIER, 2002). Essas representações, no entanto, não podem ser compreendidas apenas na escala nacional, foi são frutos de circulações mais amplas, que serão estudadas ao longo desta dissertação.

Esses interesses dos grupos sociais que constroem a representação do Uruguai no filme *Estado de Sítio* (1972) serão desvelados a partir de uma análise minuciosa do projeto filmico, bem como documentos extra-filmicos que circundam esse projeto. São eles: a versão completa do roteiro publicado em 1973; uma série de entrevistas para jornais de grande circulação e revistas de cinema da Europa e da América Latina concedidas por Costa-Gravras; e a documentação anexada pelos realizadores no roteiro publicado e comercializado à época de lançamento do filme, e que alegaram ter utilizado para compor o argumento do filme.

Esse aspecto da metodologia de análise ajudará a entender como foi gestado o filme, quais aspirações de ordem estética e ideológica ajudaram-no a se conceber como um produto cultural. Mas, para além dos documentos extra-filmicos, utilizaremos também o filme como fonte. Nesse sentido, algumas perguntas ajudam nesse processo, como por exemplo: em que categoria cinematográfica ele se encontra? É um drama? É um documentário? É um filme clássico? Rompe com a forma tradicional de se fazer cinema ou a endossa? De que fala o enredo? Como são construídos os personagens e sua *mise-en-scène*? De que forma a política é representada e penada nesse filme? Visa representar um acontecimento real? A pretensão dessa pesquisa é, de alguma maneira, responder pelo menos parcialmente essas questões por meio da análise filmica e, por meio do cotejo com os demais documentos, inserir o longa-metragem em um contexto estético e ideológico que se relaciona com o momento de sua produção.

## HISTÓRIA E CINEMA

Como dito anteriormente, o propósito, é desenvolver uma análise do objeto fílmico que pense também o local de produção e as aspirações políticas – se trata de um filme cujo tema principal é político – e estéticas que o colocaram em tela, e quais são as perspectivas dos realizadores nesses devidos campos. Embora tenha apenas um diretor, vale lembrar que todo filme é uma obra coletiva, o que nos faz considerar também outros atores envolvidos do projeto de *Estado de sitio*. Resumidamente, procuraremos tratar de como o contexto político da América Latina e da Europa dos anos finais de 1960 e iniciais de 1970 se relaciona com o filme, considerando tanto a representação desse contexto como a inserção do filme nos discursos políticos e nos debates estéticos da época.

O filme foi lançado em 1973 e rodado no Chile durante o ano anterior graças ao auxílio do governo da Unidade Popular naquele país. O período da concepção do projeto abarcou o período que vai de 1970 a 1973 (justamente o período do governo de Salvador Allende), considerado um momento chave para as esquerdas mundiais após a chegada ao poder de um projeto socialista pela via eleitoral, portanto, democrática. (CAMACHO PADILLA; CRISTIÁ, 2021)

Ao escolher determinado objeto para o trabalho, o historiador precisa ter intimidade com o tipo de fonte (conhecendo características próprias das linguagens e suportes que elas envolvem), com a temática escolhida e com a historiografia sobre o período e o(s) espaço(s) estudados. Por intimidade não se entende aqui necessariamente afeto, até porque se apenas o afeto mobilizasse a ciência que estuda o passado, os trabalhos que envolvem, por exemplo, o Terceiro Reich, entre tantos outros temas delicados, estariam com os dias contados e quem os estuda com uma pecha nada agradável. Há até certo mérito em escolher uma fonte para a pesquisa histórica que não envolva obrigatoriamente um gosto pessoal. Diferentes caminhos nos levam até nossos objetos de estudo, no nosso caso não foi diferente.

Essa pesquisa se originou no ano de 2017, quando em encontro com o professor e pesquisador André Lopes Ferreira, que coordenava o projeto “Coalizões de Esquerda em Perspectiva Comparada: A Frente Ampla Uruguiaia e a Unidade Popular Chilena Entre Diálogos e Divergências (1969-1973)”, propus-me a selecionar um tema para levar adiante algum projeto de pesquisa. Diversas ideias surgiram das conversas com André, e a princípio, pretendia estudar a confluência entre correntes trotskistas no Chile e no Uruguai a partir do semanário *Marcha*. Ao entrar em contato com a publicação e examinar as edições, recordei-me de um filme que assisti antes de iniciar a graduação, e que falava sobre os Tupamaros. Inicialmente por curiosidade, procurei investigar como o particular semanário tratava o caso. No projeto, foi aventada a ideia de analisar a repercussão do caso Mitrone no *Marcha*, contudo, a ideia que realmente me cativou foi trabalhar propriamente o filme como fonte histórica. Comunicada ao professor a ideia, mesmo não sendo originalmente do campo de estudo de cinema e história, ele aceitou de prontidão a empreitada, e, desse contato inicial, nasceu uma comunicação apresentada na Semana de História da Universidade Estadual de Londrina de 2017, onde o filme aparecia ainda de maneira tímida.

No ano seguinte, André me apresenta a professora e pesquisadora Carolina Amaral de Aguiar, especialista na relação entre história e cinema e que possuía em seu histórico de pesquisas, um cabedal de trabalhos envolvendo o diretor francês Chris Marker e seus filmes que tinham como tópico principal a América Latina<sup>2</sup>. Costa-Gavras era próximo de Marker e falava sobre o continente latino-americano. Vi ali uma oportunidade de aliar essas coincidências e, então, a professora Carolina passou a orientar a pesquisa para o trabalho de conclusão de curso, apresentado em 2019 sob o título: “*Costa-Gavras e o Uruguai: uma análise do filme Estado de Sítio*” (CHROMINSKI, 2019). Nesse trabalho anterior está o embrião da presente dissertação. Nele demos os primeiros passos em tentar flagrar, a partir da análise fílmica, um ambiente de trocas transnacionais que deu origem à representação do Uruguai e dos Tupamaros contidas em *Estado de Sítio*. (1972)

Em 2020, passei a integrar o programa de Mestrado em História Social da Universidade Estadual de Londrina, na linha de pesquisa “Práticas Culturais, Memória e Imagem”, novamente sob orientação da professora e pesquisadora Carolina Amaral de Aguiar. A ideia era dar alguns passos adiante no que foi desenvolvido durante a graduação. Reforçando a presença da questão transnacional e das histórias conectadas, temas que apareciam já no trabalho de conclusão de curso de modo sutil.

Durante o período de início da pesquisa foram sendo indicados para leitura publicações que tinham alguma relação com a dissertação. O livro de Jorge Semprún sobre Yves Montand foi uma dessas bibliografias<sup>3</sup>. Inexistiam versões digitais de tal livro, mas tínhamos conhecimento de que

<sup>2</sup> AGUIAR, C. **O cinema Latino-americano de Chris Marker**. São Paulo: Alameda, 2015

<sup>3</sup> SEMPRÚN, J. **Yves Montand: a vida continua**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982

havia uma versão em português do volume. Em uma visita despretensiosa a um sebo local, encontro não apenas um, mas todos os livros de Semprún.

Era claro que o livro em algum momento traria informações acerca dos filmes de Costa-Gavras, afinal, Semprún foi seu roteirista e Yves Montand seu mais conhecido protagonista. Durante a leitura do livro *Yves Montand: a vida continua* (1982) nos deparamos com a seguinte citação que é motivada pelos eventos de Maio de 1968 e também pelas críticas negativas que *Z*, (1969) primeiro filme de conteúdo político latente de Costa-Gavras, vinha recebendo.

[...] o marxismo-leninismo conheceu na época que seguiu a maio de 68 uma espécie de apoteose fantasmática. Banido da realidade, ele se apropriou por um período relativamente longo, dos cérebros das novas gerações universitárias. Se eu fosse historiador ou simplesmente curioso da realidade cultura da França contemporânea, seria um período apaixonante e grotesco, sobre o qual me debruçaria com prazer. (SEMPRÚN, 1982, p.172)<sup>4</sup>

Apesar de Semprún indicar o que faria caso fosse historiador, não foi isso que despertou nossa atenção, mas sim o quanto desse ambiente que se instaurou na França pós maio de 1968 marcou a produção de Costa-Gavras, e por consequência, a produção de *Estado de sítio* (1972). Em alguns parágrafos anteriores, Semprún ainda afirma: “Realizado antes de maio de 68, *Z* talvez não exercesse uma influência tão ampla e tão prolongada no público popular” (SEMPRÚN, 1982, p. 171).

Soma-se isso à ideia de encarar a Revolução Cubana e a subida de Allende ao poder como “eventos-mundo”, capazes de mobilizar os debates e influir na circulação de ideias, principalmente no campo progressista. Por “evento-mundo” entendemos acontecimentos na esfera social e política que vão além da repercussão regional e mobilizam a opinião pública ao redor do globo. (COMPAGNON apud AGUIAR, 2015). Esses eventos têm a capacidade de atuar como marcos temporais, redefinindo a orientação dos sujeitos históricos no tempo e seu relacionamento com os eventos políticos em curso. Cabe a nós pensar a Revolução Cubana e a chegada da Unidade Popular ao governo do Chile em perspectiva com as possibilidades de estudo de *Estado de Sítio* enquanto fonte para História.

Tendo isso em perspectiva, alguns artigos e livros que tratam desse temas foram de suma importância para nós e irão aparecer e permear as análises nesse trabalho: de Serge Gruzinski: *Os mundos misturados da monarquia católica e outras connected histories* (2001); de Carolina Amaral de Aguiar: *O Cinema Latino-Americano de Chris Marker* (2015); de Bárbara Weinstein: *Pensando a história fora da nação: a historiografia da América Latina e o viés transnacional* (2015); de Moira Inés Cristiá: *Sensibilidad e internacionalismo. La denuncia de la represión en el cine de Costa-Gavras (1969-1982)* (2020).

---

<sup>4</sup> Traduzido do espanhol pelo autor. Todas as citações subsequentes em língua estrangeira foram traduzidas pelo autor e aparecerão no corpo do texto em português brasileiro.

O filme, além de produto da sociedade que o produziu e representação do social, está inserido em debates estéticos. *Estado de Sítio* (1972) é um filme que orbita no campo da esquerda. A biografia de seus realizadores está associada a esse campo político, porém, ao primeiro contato com a película, percebe-se que o filme tem sua trama desenvolvida de forma linear, utilizando técnicas cinematográficas típicas das grandes produções hollywoodianas.

As técnicas empregadas na narrativa clássica serão, portanto, no conjunto, subordinadas à clareza, à homogeneidade, à linearidade, à coerência da narrativa, assim como, é claro, a seu impacto dramático. [...]. O encadeamento das cenas e das sequências se desenvolve de acordo com uma dinâmica de causas e efeitos clara e progressiva. A narrativa centra-se em geral num personagem principal [...] de “caráter” desenhando com bastante clareza, confrontado a situações de conflito. O desenvolvimento leva o espectador as respostas às questões (e, eventualmente, enigmas) colocadas pelo filme (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 27)

Há uma contradição nesse aspecto. O filme busca em seu enredo, segundo os próprios realizadores, desvendar o mecanismo do imperialismo na política do Cone Sul (GAVRAS e SOLINAS, 1973), mas para isso utiliza a mesma forma de filmes que são acusados de perpetuar a dominação capitalista e transmitir os valores americanos como ideias. Sendo assim, um dos vieses que esse trabalho explorará através da análise fílmica é a relação entre forma, conteúdo e política nessa produção.

Para isso, será necessária uma contextualização acerca da obra de Costa-Gavras. *Estado de Sítio* (1972) não é o primeiro filme de Costa-Gavras, tampouco o seu primeiro filme de conteúdo político latente. Ele integra uma espécie de “trilogia política” que, quando comparada ao restante da obra de Costa-Gavras, apresenta certos traços específicos. Essas características comuns formam um conjunto de três filmes: *Z* (1969), *A confissão* (1970) e *Estado de Sítio* (1972).

*Z* (1969) trata em seu enredo de um assassinato político na Grécia, e é baseado no livro de Vassilis Vassilikos que carrega o mesmo nome. Já *A confissão* (1970) é o terceiro filme de Gavras e o segundo da trilogia política. Da mesma maneira que seu antecessor, é baseado num livro, porém dessa vez em um livro de memórias de mesmo nome do filme e que também foi escrito por Artur London. Ambos os filmes têm como roteirista o escritor espanhol Jorge Semprún. Os dois filmes, em conjunto com *Estado de Sítio* (1972), usam a estrutura do suspense para comunicar acontecimentos reais através do cinema. Exploraremos largamente durante essa dissertação as semelhanças entre os filmes, principalmente quando evocaremos a fortuna crítica da obra de Costa-Gavras. Eles também são importantes na medida em que nos fornecem pistas para melhor estruturar a análise fílmica.

Dentro do campo da História, um dos pioneiros a se dedicar ao estudo das fontes na natureza audiovisual é o historiador francês da terceira geração da escola dos Annales, Marc Ferro. O cinema, visto anteriormente por muitos historiadores com desconfiança antes da revolução das fontes promovida pela escola dos Annales, ganhará uma nova posição perante os historiadores, muito em função do trabalho de Ferro. Sobre o filme documento ele diz: “[...] o filme é abordado não como uma obra de

arte, porém como um produto, uma imagem-objeto, cujas significâncias não são somente cinematográficas” (FERRO, 1988, p, 203).

Marc Ferro, apesar de ter o renome de pioneiro no trabalho que relaciona história e cinema, não será utilizado de forma direta ao se fazer a análise, entretanto, é necessário manter suas concepções teóricas no horizonte, especialmente a ideia de que o historiador deve:

Partir da imagem, das imagens. Não buscar nelas somente ilustração, confirmação ou o desmentido do outro saber que é a tradição escrita, resta agora estudar o filme, associá-lo com o mundo que o produz. Qual a hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção é História.” (FERRO, 1988, p, 98)

Apesar de estarmos de acordo com a ideia de Ferro de que o filme deve ser tomado como documento histórico, é necessário considerar também algumas críticas que o historiador recebeu, que serão igualmente levadas em conta como contribuições para esta dissertação. Destaca-se, nesse sentido, a crítica à noção de contra-análise da sociedade que esse autor propõe, sintetizada pelo historiador Eduardo Morettin (2003) no texto “O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro.” Para Morettin, tais bifurcações obtidas a partir da visão de Ferro – visível e não-visível, história e contra-história –, carregam uma série de pormenores lacunares. A partir destas lacunas, ressalta-se que tais oposições se encontram em constante conflito, no sentido de que, a própria linguagem fílmica e imagética é por si só polisêmica. Essa polissemia deve ser considerada no estudo de *Estado de sítio*.

Um dos objetivos desta dissertação é analisar a representação que os realizadores do filme fazem acerca do Uruguai, e como essa representação está ligada a uma zona de circulação de ideias políticas no campo das esquerdas entre a Europa e a América Latina. Para lidar com essa categoria, será explorado durante o desenvolvimento da dissertação as considerações de Roger Chartier a respeito do conceito de representação. A abordagem assumida por Chartier no uso desse conceito leva-nos a pensar a realidade não como um dado objetivo, mas como algo socialmente construído. Em relação a isso, diz Chartier:

Por isso esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação. As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção de mundo social, os valores que são seus, e o seu domínio. (CHARTIER, 2002, p.32)

Para que seja compreendida essa construção da representação do Uruguai no filme *Estado de Sítio* (1972) é necessário um referencial teórico que dê conta de analisar o filme fazendo sua leitura e análise como uma fonte histórica. Muitos autores se dedicaram a essa tarefa e alguns deles serão utilizados nessa pesquisa. A historiadora francesa Michelle Lagny aponta, por exemplo, alguns dos questionamentos que devem ser feitos quando elegemos um filme como fonte:

[...] quais são os objetivos que os historiadores podem se fixar em função das possibilidades que dissimula esse tipo de fonte? O que testemunha o filme? Que elo existe entre a representação fílmica e a memória ou as mentalidades coletivas? O cinema pode servir para desenvolver uma história crítica? (LAGNY, p. 101, 2011)

Essa autora também fará uma diferenciação entre o trabalho do especialista em cinema e do historiador que busca a utilização do filme como fonte. Para ela, o historiador deve se preocupar com a linguagem interna do filme, mas deve também interrogá-lo sobre: problemas factuais, problemas sociais e sobre o uso que ele pode fazer do filme enquanto fonte para sua própria pesquisa, definindo essa fonte a partir de questões que excedem o campo cinematográfico. (LAGNY, 2011).

Outro referencial teórico desta pesquisa é o trabalho do professor e pesquisador Marcos Napolitano, em especial no que concerne

às precauções necessárias para o trabalho com esse tipo de fonte, principalmente a ideia de que é necessário pensar as fontes dessa natureza a partir do seu próprio funcionamento interno, ou seja, através de seus códigos, linguagens e estruturas próprias. (NAPOLITANO, 2008)

Dentro dessa mesma premissa, o trabalho da historiadora Rosane Kaminski nos ajuda a refinar nossa reflexão na medida em que aponta para a necessidade de o historiador se iniciar nas especificidades do objeto artístico que deseja estudar. Cabe ressaltar também o estímulo da investigação acerca dos produtos culturais (e ficcionais) atuarem como reorganizadores do seu próprio meio de produção (KAMINSKI, 2013).

Além dessas obras, nessa mesma lógica somam-se os trabalhos de Ismail Xavier “*O discurso cinematográfico*” (2005) e *Cinema político e gêneros tradicionais - A força e os limites da matriz melodramática* (1992). A primeira obra trata-se de um livro de Ismail Xavier originalmente publicado em 1978 em que o autor, além de fazer uma introdução aos gêneros cinematográficos e suas origens, promove a inserção do leitor no debate acerca de questões diretamente ligadas à montagem e à adesão a determinada tradição cinematográfica. O segundo texto trata-se de um artigo em que Xavier vai utilizar a obra de Costa-Gavras para uma reflexão sobre as formas cinematográficas ditas tradicionais e que carregam em sua razão de existência um forte discurso político de oposição ao status quo.

### ***ESTADO DE SÍTIO (1972) COMO FONTE PARA OS HISTORIADORES: ESTADO DA ARTE***

Nas próximas linhas vamos detalhar as pesquisas no campo da História que têm *Estado de sítio* (1972) como fonte. O leitor notará que no terceiro capítulo da dissertação, estarão presentes alguns textos trazidos para discussão que estão também incluídos no campo da História, porém, dada a distância temporal e o enfoque metodológico presente nesses artigos, eles serão analisados a partir de outro prisma. Olharemos para esses artigos como fontes primárias para nossa pesquisa, uma vez que eles serão

lidos como importantes testemunhos dos debates que o filme promoveu à época de sua circulação capazes de reforçar o caráter transnacional do nosso objeto.

Numa perspectiva mais distanciada temporalmente da fonte do que os textos anteriores, o artigo de Jorge Novoa (2005), “Costa-Gavras: política, história e cinema”, busca fazer um apanhado geral sobre a obra de Costa-Gavras, mesclando biografia, entrevistas e sinopses de seus filmes. A ideia de Novoa nesse artigo é pensar Costa-Gavras como um cineasta que tem proximidade com a história, que busca em seus filmes trazer um discurso a respeito do passado e da política, sendo seu alvo principal o século XX.

O artigo discute algumas das críticas direcionadas a Costa-Gavras, entre elas, a acusação de que o diretor franco-grego faria um cinema “panfletário”. Segundo ele, essa acusação é cabível, porém, argumenta que dada às manifestadas posições políticas do diretor, é natural que sua interpretação dos fatos se alinhasse com as do campo político da. O autor defende que há uma diferença entre um filme panfleto, que tem a intenção de convencer, e um filme que tem a intenção de fazer reflexões. Para isso, usa *Z* (1969) como exemplo de um filme que mais lança uma reflexão do que necessariamente um convencimento dirigido ao espectador.

A historiadora Aurea Lucilla (2011), ao considerar *Estado de sítio* (1972) como uma fonte histórica, o aborda pensando o seu conteúdo como um discurso imbuído de significância histórica. Sua análise reflete sobre as imagens e as coloca em diálogo com a historiografia, porém, não no sentido de apontar determinada inexatidão, mas para demonstrar o processo de construção da narrativa, de que forma são “condensadas” características da sociedade da época no discurso filmico. Além disso, a autora se dedica a entender como a História se relaciona com o conteúdo do filme e como a forma com que os realizadores representaram esses acontecimentos justificam o projeto cinematográfico em questão.

José Rodrigo De Araújo Silva, em “Golpe em câmera lenta: *Estado de Sítio* e o cinema político de Costa-Gavras” (2012), encara o filme como fonte histórica, porém, sua análise vai na direção de compreendê-lo como um mecanismo de denúncia. Para que seja possível conceber o filme como tal, o pesquisador recorre a documentos da época e historiografia sobre o período que vão referendando as imagens postas em cena. Vale a pena mencionar que no capítulo 3, refletimos acerca da possibilidade de o filme *Estado de Sítio* (1972) atuar como criador de um discurso capaz de mobilizar a memória dos autoritarismos, porém, buscamos fazer isso pensando o filme a partir de sua singularidade como produto artístico e de seus códigos internos de funcionamento.

Em *Sensibilidad e internacionalismo. La denuncia de la represión en el cine de Costa-Gavras* (1969-1982), Moira Inés Cristiá não analisa apenas *Estado de Sítio* (1972). Ela constrói seu argumento analisando mais outros três filme do diretor franco-grego: *Z* (1969), *A confissão* (1970) e

*Missing (Desaparecido, 1982)*. Cristia utiliza a perspectiva da história das sensibilidades e das histórias conectadas, perspectivas que também nos são caras neste trabalho.

A hipótese do trabalho de Cristia é de que os relatos filmicos produzidos por Costa-Gavras se baseiam em uma sensibilidade política particular. Essa sensibilidade política permite Costa-Gavras interpretar os acontecimentos contemporâneos e históricos ao mesmo tempo que plantea uma intervenção na opinião pública transnacional. Esses elementos vão permitir à autora demonstrar que Costa-Gavras aderiu a um novo posicionamento crítico da esquerda europeia que repudiava todo autoritarismo (CRISTIA, 2020).

As propostas de Cristia vão de encontro às nossas na medida em que tentamos identificar esse posicionamento de Costa-Gavras, mas separaram-se na medida em que enxergamos *Estado de Sítio (1972)* de maneira diferente. A principal diferença reside no fato de analisarmos apenas *Estado de Sítio (1972)*, deixando outros filmes de Gavras “de lado”. Também entendemos que o filme, ao representar um momento do continente latino-americano, oferece uma rica possibilidade de exame dentro da questão transnacional no campo da História. É verdade que *Desaparecido (1982)* também situa seu enredo no continente latino-americano (mais precisamente no Chile da ditadura), porém, o faz em um período da história em que o “novo posicionamento crítico da esquerda europeia” se encontrava em um outro estágio, diferente do período em que foi realizado *Estado de Sítio (1972)*.

## ESTRUTURA DO TRABALHO

As últimas linhas desta introdução procuram apresentar ao leitor algumas questões de ordem geral acerca deste trabalho. Apresentamos a fonte com a qual trabalharemos, bem como questões de ordem metodológicas que serão retomadas durante o desenvolvimento do trabalho. Assim, trataremos agora de proporcionar uma visão geral a respeito da estrutura do trabalho. Ele está dividido em três capítulos que têm a intenção de elucidar as questões a que motivaram a pesquisa que origina esta dissertação de mestrado.

O capítulo 1 se chama “*Estado de Sítio (1972)* e sua configuração como objeto histórico”. Nele apresentaremos o filme estudado, com a intenção de contextualizá-lo dentro da obra de Costa-Gavras, uma vez que *Estado de Sítio* encerra uma trilogia, como já foi dito. A contextualização serve também para que conheçamos o projeto de *Estado de Sítio* em paralelo aos dois filmes anteriores do diretor franco-grego: *Z (1969)* e *A confissão (1970)*. As polêmicas levantadas pelos dois longas têm influências diretas sobre a forma com que Costa-Gavras irá montar *Estado de Sítio*. Isso ocorre tanto do

ponto de vista estético quanto no conteúdo do filme, salientando que os três filmes buscam dar conta de eventos reais que se deram na esfera política de disputa pelo poder.

Outro foco do primeiro capítulo é dar conta dos primeiros passos para o projeto do filme, entender de onde surgiu a ideia desse projeto e como Costa-Gavras coletou as informações sobre o Uruguai e sobre os Tupamaros na época da preparação do filme. Notaremos que o diretor seleciona uma documentação e utiliza-se dessa documentação para tecer seu argumento. Esses documentos foram adicionados como apêndices de um roteiro comercializado na época do filme na forma de um livro e que teve uma edição impressa na Argentina. (GAVRAS E SOLINAS, 1973)

Também no primeiro capítulo faremos a apresentação de dados biográficos do diretor, na medida em que tais dados tenham relevância para as hipóteses que vão sendo construídas no decorrer do trabalho. Pensaremos a biografia de Costa-Gavras a partir de um prisma político, identificando suas aspirações e afiliações políticas, além de também dar atenção à sua relação com a indústria cinematográfica e com o campo cinematográfico.

Um ponto de interesse desta pesquisa é a questão de como a perspectiva transnacional aparece no campo da História. Esse debate permeia todo o trabalho, porém, ele recebe atenção especial no primeiro capítulo quando discutiremos o contexto de realização do filme levando em conta as possibilidades de intercâmbios de ideias entre as nações envolvidas. *Estado de Sítio* (1972) se configura como um filme de origem francesa, o roteiro fica a cargo de um cidadão italiano. O filme tem como seu local de filmagem o Chile de Salvador Allende, e seu conteúdo fala sobre o Uruguai, tendo como tema principal o assassinato de um cidadão estadunidense nesse país sul-americano. Temos um produto cultural muito atraente quando pensamos na possibilidade de discutir os temas que agitavam a circulação transnacional de ideias, principalmente no campo político relacionado à esquerda.

Discutiremos o impacto de eventos como a Revolução Cubana, Maio de 1968 e a eleição de Salvador Allende no Chile em 1970. Cremos que esses acontecimentos marcaram diretamente o círculo no qual Costa-Gavras estava inserido e nos ajudam a ter uma boa noção da circulação de ideias no período em que o filme foi realizado e lançado.

O capítulo 2 dois leva o nome de “*Estado de Sítio* e a possibilidades da análise fílmica no campo da História”. Nele tentaremos pensar o filme como um produto capaz de historicizar eventos que na época de sua produção eram recentes, se tornando capaz de oferecer uma leitura do passado que procure de alguma maneira influenciar a opinião pública transnacional.

Apresentaremos essas possibilidades a partir de um arsenal teórico que permeia todo o trabalho, mas que tem uma discussão mais aprofundada justamente no segundo capítulo e que complementa as análises feitas no decorrer da dissertação. Essa discussão mais profunda nessa parte do trabalho tem a intenção de apresentar ao leitor quais foram os guias metodológicos que ajudaram a formar

o argumento desta dissertação. Nesse capítulo incidimos no processo de analisar algumas sequências de maneira mais demorada, diferente do que ocorreu no primeiro capítulo, onde as mencionamos e as utilizamos mais para ilustrar alguns argumentos. No capítulo 2 testaremos algumas das hipóteses que essa pesquisa carrega a partir da análise de alguns fragmentos.

Analisaremos a representação do *Movimiento de Liberación Nacional – Tupamaros* pelo filme *Estado de Sítio* (1972). Foram separadas algumas sequências em que aparecem os guerrilheiros urbanos a fim de analisá-las. Essa análise tem por objetivo compreender as aspirações políticas e sociais que aparecem na *mise-en-scène* e assim nos ajudar a ter uma compreensão sobre o período da história aqui estudado que abarca as décadas de 1960 e 1970 e todo o tumulto dos quais elas foram palco.

Para que tenhamos uma análise mais fortuita, nos propusemos a tarefa de apresentar o contexto histórico e político uruguaio também no capítulo 2. Essa não é uma tarefa simples, uma vez que o país apresentava características singulares na sua composição social, que influíram diretamente na existência de uma guerrilha urbana na região. Esse momento do trabalho se faz necessário porque também achamos válida uma reflexão acerca do momento político que viveu o Uruguai durante os anos em que atuaram os Tupamaros, procedimento importante para entender como o movimento é representado cinematograficamente. Assim, trata-se de uma etapa necessária para solidificar as bases para a análise fílmica.

A violência é outro ponto focal do nosso trabalho. Procuramos refletir sobre as cenas em que atos violentos são perpetrados na *mise-en-scène*. A intenção é que essa reflexão complemente as análises acerca dos Tupamaros no filme de Costa-Gavras, além de nos ajudar a pensar outras sequências do longa-metragem a partir desse prisma. Para tal tarefa julgamos necessário uma conceituação da palavra *violência* ao mesmo tempo em que trazemos contribuições de estudiosos que se dedicaram ao tema. Não deixa de ser interessante pensar que havia um debate acadêmico à época de produção e circulação dos filmes de Costa-Gavras. As contribuições, além de dar substância à conceituação pretendida, atuam de maneira a mapear esse debate.

O terceiro capítulo da dissertação chama-se “Os Moinhos do Adversário”. Nesse capítulo nossa intenção foi a de fazer uma análise que pudesse encontrar no filme representações de sistemas de ideias que perpassam a estrutura da narração, novamente trabalhando com representações associadas à análise fílmica com intenção de propor um discurso capaz de fazer uma leitura sobre o passado que traga novas reflexões sobre o período estudado. Esse nome faz referência direta ao curta-metragem de Chris Marker intitulado *On vous parle de Prague: Le deuxième proces d'Artur London* (1971), dedicado ao filme *A confissão* (1970), de Costa-Gavras, e à sua repercussão. O capítulo traz dois objetivos principais: o primeiro tem relação com a representação mencionada no último parágrafo e o segundo às críticas que Costa-Gavras recebeu por supostamente utilizar-se de uma forma cinematográfica

ligada à indústria do entretenimento para comunicar temas sensíveis como tortura e assassinato. Vamos apresentar esse debate, que foi e continua sendo fonte de discussões no campo da crítica cinematográfica, com a intenção de localizá-lo na época de produção e circulação do filme. Isso será feito em paralelo a uma reflexão acerca dos filmes de Costa-Gavras tomados em seu conjunto, dando especial atenção à chamada trilogia política.

Notaremos que durante a época de circulação da trilogia política, falou-se sobre o “modelo Costa-Gavras”. Tentaremos apresentar esse debate em relação ao filme *Estado de Sítio* (1972) e fazer uma reflexão sobre o quanto o “modelo Costa-Gavras” pode nos ser útil para que compreendamos o ambiente de recepção e o de produção do filme, uma vez que esse tema começa a ser discutido logo após a estreia de *Z* (1969).

Nesse mesmo capítulo, retomaremos o debate acerca do transnacional quando analisaremos a repercussão do filme nos Estados Unidos. O filme foi alvo de várias críticas na opinião pública estadunidense por supostamente romantizar a execução de um cidadão desse país em terras estrangeiras. Dessa forma, o capítulo se dedica, de modo geral, à recepção crítica de *Estado de sítio* no momento de seu lançamento em diversos circuitos ideológicos e nacionais.

Esperamos com esta introdução, colocar o leitor a par de temas que irão permear todo o trabalho e servir de mapa para que as reflexões pretendidas encontrem uma melhor percepção durante o decorrer da dissertação. Eles serão retomados e aprofundados em diversos momentos do texto.

## CAPÍTULO 1: *ESTADO DE SÍTIO* (1972) E SUA CONFIGURAÇÃO COMO UM OBJETO HISTÓRICO

Esse trabalho se propõe a analisar o filme *Estado de Sítio* (1972) e as representações acerca da violência política que pairava no Uruguai após a primeira metade da década de 1965, particularmente aquela perpetrada pelos Tupamaros. As perguntas que almejo responder são: Qual é a leitura que o filme *Estado de Sítio* realiza acerca da violência política no Uruguai durante a década de 1960? Como isso é representado através do discurso filmico? De que modo o filme se insere nos debates das esquerdas da época? Que relações guarda com a reorientação de parte da esquerda europeia no período e seu diálogo com as esquerdas latino-americanas?

Dirigido por Konstantin Costa-Gavras, o roteiro do filme foi escrito pelo próprio realizador em conjunto com o roteirista italiano Franco Solinas, que também escreveu o roteiro de filmes que tiveram um grande impacto na época, como *Queimada* (Gilo Pontecorvo, 1969) e *A Batalha de Argel* (Pontecorvo, 1966).

O filme *Estado de Sítio* aborda em seu enredo um episódio ocorrido em Montevidéu, capital do Uruguai, durante o ano de 1970. Esse enredo é baseado em uma história real, a do sequestro de Dan Mitrione, que na ficção atende por Michael Santore, pelos guerrilheiros do MLN-T (*Movimiento de Liberación Nacional – Tupamaros*) ou simplesmente Tupamaros. Em troca do agente estadunidense, pediam a libertação de 150 presos políticos, o que não aconteceu, já que o governo vigente na época não admitia a existência de tais detentos como também se negou a negociar com “terroristas”. Dessa forma, o episódio resultou no assassinato de Mitrione.

O filme tem como pano de fundo um período muito turbulento politicamente no Uruguai, que corresponde aos anos que antecedem o golpe de Estado perpetrado pelas Forças Armadas no ano 1973. Tratou-se de um período de cerceamento das liberdades políticas pelo Estado e intensa atividade de grupos sediciosos, entre eles estava justamente o MLN-T (*Movimiento de Liberación Nacional – Tupamaros*). Avaliado por muitos como o principal movimento de guerrilha urbana do mundo em sua época, o MLN-T agiu durante as décadas de 1960 e nos primeiros anos da década de 1970. O movimento teve como início oficial o ano de 1965 e foi considerado praticamente eliminado em 1973.

Os eventos que inspiram *Estado de Sítio* são, portanto, eventos reais. O filme segue a mesma lógica dos dois anteriores de Costa-Gavras, *Z* (Costa-Gavras, 1969) e *A confissão* (Costa-Gavras, 1970), dos quais falaremos mais detidamente ainda neste capítulo. Vale dizer, para compreendermos o contexto de realização do longa-metragem que é objeto de estudo desta dissertação, que Costa-Gavras passava de ser o realizador de um filme que havia cumprido um papel político dentro da esquerda muito importante, sendo exibido em protestos ao redor do mundo (SHARPE, 2018) – caso de *Z* – para se ver imenso em polêmicas geradas no campo da esquerda por *A confissão*.

Essa polêmica fica clara quando analisamos a entrevista que Costa-Gavras deu à revista chilena *Primer Plano*, em 1972, dedicado ao mundo do cinema. Naquele ano, Costa-Gavras estava no Chile da Unidade Popular para gravar o filme que é objeto de análise desta dissertação, *Estado de Sítio*, e concedeu uma entrevista a um grupo de críticos dessa revista. Um dos entrevistadores fez a seguinte provocação: “Con respecto a *La Confesión*, yo no soy comunista pero, cinematográficamente hablando, creo haber visto pocas películas tan anticomunistas como la tuya.” (SOTO; SALINAS; SAID; BALIC; MARTÍNEZ, 1972, p. 54). Costa-Gavras respondeu dizendo que mostrou o filme a um dirigente do Partido Comunista espanhol e que ele disse que era um filme comunista, porque falava de comunistas na mais dolorosa das dúvidas. Nessa mesma entrevista é dito por Costa-Gavras que *A confissão* estava sendo utilizada pela direita para criticar o próprio governo da Unidade Popular. O diretor de *Estado de Sítio* se defendeu dizendo que era natural que a direita se apropriasse desse discurso e que o filme encontrava apoio em grande parte da esquerda, principalmente em alguns setores dos Partidos Comunistas europeus (SOTO; SALINAS; SAID; BALIC; MARTÍNEZ, 1972, p. 56).



Figura 1: Poster de divulgação da época de lançamento de *Estado de Sítio* (1972)

Vale lembrar aqui que havia uma certa desilusão no ar, já que os tanques soviéticos haviam avançado sobre Praga (1968), dando fim à curta experiência socialista democrática de Dubcek<sup>5</sup>. *A Confissão* é recebido pela crítica e pela esquerda, de modo geral, nesse ambiente de afastamento do modelo de socialismo representado pela URSS. Por outro lado, havia certa esperança em relação ao avanço de uma via democrática do socialismo, para a qual a Unidade Popular no Chile era um horizonte.

O Chile, além de sediar as filmagens de *Estado de Sítio*, é, nessa época, um norte para as esquerdas ao redor do mundo. A chegada de Salvador Allende à presidência em 1970, ostentando um programa socialista com viés democrático em um país da América Latina, apresentava-se como um modelo diferente de sociedade a ser implantada no continente. Enquanto Cuba se aproximava cada vez mais da União Soviética e por consequência ia criando cada vez mais contradições no seio das esquerdas, o Chile da Unidade Popular estava, de certa maneira, mais alinhado ao *éthos* da esquerda europeia no pós-guerra. Durante as gravações de *Estado de Sítio* corriam as notícias e debates em torno do “caso Padilha”. O “Caso Padilla” foi um episódio que ocorreu em Cuba após a publicação do livro *Fuera del juego* em 1968 pelo escritor Herberito Padilla. Os poemas contidos nesse livro apresentavam críticas ao governo cubano e o escritor passa a ser publicamente repreendido por autoridades. Em 1971 publica *Provocaciones* onde tece novas críticas. Esse livro o leva a prisão, provocando uma série de reações internacionais e apelos da intelectualidade mundial pela sua libertação.

Apesar de ter ocorrido em Cuba, esse acontecimento pode nos ajudar a entender como o Chile passa a ocupar o centro gravitacional da esquerda durante esse período. Além de apresentar um socialismo de “face mais humana” (SARTRE, 2010) o fato de o programa começar a ser implementado sem a necessidade da tomada de poder por via armada, inspirava as forças políticas progressistas na Europa, provocando assim uma reorganização da circulação de ideias. No livro “O Cinema Latino-Americano de Chris Marker” (2015) de grande importância para essa dissertação, Carolina Amaral de Aguiar comenta esse fato:

Assim, a Unidade Popular, vitoriosa em 1970, aparecia como uma nova referência, com a vantagem de trazer propostas mais cabíveis à realidade europeia do que as sugeridas pela via armada. A experiência chilena, portanto, amenizava esse luto pelo fim do otimismo ante a Revolução Cubana, principalmente porque ia ao encontro de uma estratégia já conhecida e recentemente retomada por parte da esquerda da Europa Ocidental, que era a junção entre

<sup>5</sup> Fazemos referência a chamada “Primavera de Praga”, momento da história da antiga Tchecoslováquia em que se buscou um governo menos dependente em relação URSS ao mesmo tempo em que se ampliavam as liberdades democráticas. A autonomia sindical e o fim do regime de partido único foram alguns dos pleitos do governo encabeçado por Dubcek. Junto à repressão a Revolta Húngara de 1956, a repressão a Primavera de Praga foi um motor para críticas partindo da esquerda a então União Soviética.

socialismo e democracia. Desse modo, a apropriação da experiência chilena pelo debate da esquerda na França foi exemplar de um contrafluxo na tradicional hegemonia desempenhada pelo continente europeu na circulação de ideias nas redes transatlânticas, delegando ao Chile um papel de protagonista. (AGUIAR, 2015, p.72)

Os debates e as críticas à *A Confissão* (Costa-Gavras, 1970) iriam influenciar o filme *Estado de Sítio* que, como já mencionado, vinha sendo rodado no Chile. Sobre essas críticas, Costa-Gavras diz em uma entrevista que foi alvo de julgamentos por parte do Partido Comunista Chileno, e que muitos atores que eram comunistas abandonaram o filme, após lerem o roteiro.

[...] O Partido Comunista nos atacou, talvez por causa de *A Confissão*. Os atores que eram comunistas abandonaram o filme completamente. Eles leram o roteiro e desaprovaram, eu acho que talvez eles tenham achado que era um filme demasiado pro-Mitrione, pro AID. Um filme romântico e sentimental sobre matar um Americano.”. (GAVRAS, SOLINAS, 1973, p.169)

Logo após o lançamento de *A Confissão*, Costa-Gavras iniciou o projeto de *Estado de Sítio*. O realizador se interessou pela história de Dan Mitrione através de uma pesquisa que vinha fazendo sobre o embaixador estadunidense John Peurifoy e o histórico de golpes de Estado por onde esse passava (COSTA-GAVRAS *apud* KLEMESRUD, 1972). A ideia era fazer um filme sobre Peurifoy, mas Costa-Gavras decidiu fazer um filme acerca de Mitrione e de seu sequestro, e a ingerência estadunidense na América Latina.

As críticas recebidas por *A confissão* ajudam a justificar a escolha de Franco Solinas como roteirista de *Estado de sítio* – uma vez que os dois longas-metragens anteriores da trilogia haviam sido roteirizados pelo escritor espanhol Jorge Semprún, militante expulso do Partido Comunista Espanhol e radicado na França. Solinas era, então, um membro atuante do Partido Comunista Italiano:

Solinas sempre viu a si mesmo como um intelectual livre e independente, que não se sentia forçado a estar de acordo com os princípios do Partido. Se difere de Jorge Semprún, roteirista de *Z* e de *A confissão*, que sofreu com a rigidez do pós-stalinismo do Partido Comunista Espanhol, Solinas percebia as estruturas do Partido Comunista Italiano como relaxadas e mais abertas. (GAVRAS e SOLINAS, 1973, p.169)

*Estado de sítio*, segundo Costa-Gavras, era para ter se chamado originalmente *L’Amerikano*, escrito com “k”. Costa-Gavras e Solinas queriam diferenciar com essa alteração na grafia o tipo de americano que representavam no filme, em respeito à generalidade do povo americano entendido como todos aqueles que provêm do continente (GAVRAS; SOLINAS, 1973).

Além de Solinas, a equipe do filme estava composta por colaboradores habituais de Gavras: Jacques Perrin como produtor, Mikis Theodorakis compondo a trilha sonora, Françoise Bonnot como montadora, Jacques d’Ovidio como diretor de arte e a fotografia assinada por Pierre-Willian Glenn.

A cena de abertura do filme mostra os policiais encontrando um corpo que tudo indica ser o do protagonista, que é encenado por Yves Montand. Logo em seguida, é mostrado o funeral do Santore (Yves Montand) e, a partir dessa cena, a narrativa começa a se focar nos eventos ocorridos uma

semana antes da execução. São mostrados os sequestros: junto com Santore, são sequestrados também o cônsul do Brasil (Harald Wolff) e um agrônomo estadunidense (Jerry Brouer). O agrônomo é liberado em seguida e o cônsul é mantido em cativo.

A partir daí, a narrativa se concentra nos acontecimentos que envolvem o sequestro de Santore: as diferentes frações da sociedade reagindo ao sequestro (imprensa, parlamento, universidade, forças repressivas do aparelho estatal), e os dilemas dos guerrilheiros vendo que seu objetivo (a libertação de 150 presos políticos) não será alcançado.

O filme focaliza principalmente no desvelamento das forças repressivas que agem no Uruguai, e na influência norte-americana nesse processo. Cenas de assassinato de estudantes em protestos; execuções de militantes por milícias paramilitares ligadas ao governo e treinadas pelo personagem interpretado por Yves Montand; os cursos que oficiais do Exército e da Polícia recebiam dos EUA, ligados a AID, agência que levou Santore ao Uruguai. Essas cenas contribuem para que o longa-metragem se configure como um filme de denúncia. Em entrevista junto a Costa-Gavras, o roteirista Franco Solinas diz o seguinte: “A razão de ser do filme é o imperialismo em seu mecanismo de repressão, de seus mortos, de suas torturas.” (GAVRAS e SOLINAS, 1973, p. 173).

No livro sobre o filme publicado em 1973 (GAVRAS e SOLINAS, 1973), ao qual já fizemos referência, além do roteiro, está presente uma vasta documentação sobre o que é narrado na produção, como entrevistas e informações sobre o contexto de realização. Trata-se de uma fonte de época muito importante para recompor o projeto fílmico, bem como a documentação e os arquivos que foram usados em sua elaboração. Esse livro foi publicado em 1976 na Argentina pela editora Schapire em um período democrático entre regimes. No início dessa publicação, temos uma entrevista de Costa-Gavras e Solinas a jornalista Michelle Ray. Logo na sequência, um texto de Yves Montand acerca do filme, no qual discorre sobre o fato de assumir um papel pela primeira vez antagônico.

A partir daí, abre-se um novo capítulo do apêndice com o título “Documentações”. Nessa parte do livro estão: documentos levantados pelo semanário *Marcha* pelo senado uruguaio quando estes investigavam as circunstâncias da participação de Mitrone nas atividades da polícia uruguaia, detalhando os treinamentos oferecidos e o recrutamento de esquadrões da morte; um relato de um policial que participou desses cursos; a confissão assinada por cativo dos Tupamaros anterior ao sequestro de Mitrone, detalhando a ação e treinamento dos esquadrões da morte e a participação de Mitrone nesses processos, também publicada pelo semanário *Marcha*; uma denúncia oferecida pelo congressista Jaime Pérez em abril de 1972 no plenário relatando a morte de oito sindicalistas pelos esquadrões da morte; uma espécie de retrato falado de Mitrone; citações de notas sobre o falecimento de Mitrone vindas de Nixon, do papa e do secretário de defesa norte americano; documentações sobre a denúncia de torturas perpetradas nos países do cone sul com envolvimento de autoridades americanas da Igreja Católica, do

senado estadunidense e da Anistia Internacional; uma entrevista de um padre estadunidense a um jornal católico sobre a morte de Dan Mitrione e as denúncias de tortura na América Latina; entrevista com um militante tupamaro identificado como Andrés Cutelli, não é identificado quem o entrevista, levando a crer que tenha sido o próprio Costa-Gavras.<sup>6</sup>

O diretor atribui essa documentação reunida para o filme às suas visitas ao Uruguai<sup>7</sup> durante o processo de realização do mesmo:

Fui ao Uruguai, conversei com muita gente, ouvi gravações de discussões dos Tupamaros, fui à Biblioteca do Congresso e encontrei todo tipo de informação, como as diárias desses indivíduos [os "conselheiros"], e lá conheci um policial que passou para o nosso lado e me deu informações muito importantes  
(GAVRAS apud CHAO e RAMONET, 1982, p. 267)

Costa-Gavras voltou ao Uruguai, acompanhado de Solinas, dessa vez alargando o contato com a imprensa local e com os partidos de oposição, incluindo o objetivo de fazer entrevistas com membros do MLN-T:

Os Tupamaros conheciam *A Batalha de Argel*. Eles até tinham visto ou ouvido falar de Z. Então, eles viram nosso grupo de maneira bastante favorável ao fazer este filme. Mas também com alguma desconfiança, porque são muito cautelosos (GAVRAS E SOLINAS, 1976, p. 159)

A escolha de *Estado de Sítio* como objeto de análise deste trabalho, entre outras coisas, passa pelo fato de o filme representar eventos reais<sup>8</sup>. Todos os filmes, por mais que afastem totalmente a intenção de representação do real, tomam algum partido frente à realidade histórica, porém, quando há uma pretensão de representação do real e esse real incide diretamente na esfera política, a tarefa de identificar essa tomada de posição, além de mais fácil, pode revelar aspectos interessantes da sociedade da época.

Nosso interesse repousa na intencionalidade de representação do real pelo filme na medida em que esse interesse nos revela mais sobre a esquerda europeia dos anos 1960 e 1970 e sua leitura dos processos históricos latino-americanos do que sobre o sobre o sequestro tema do filme. No caso, estaria *Estado de sítio* inserido em uma lógica da esquerda europeia que indicava um afastamento da URSS? Em que medida a análise do filme pode nos ajudar a perceber essa posição? Os eventos recentes dentro da

---

<sup>6</sup> Essa documentação será retomada no momento da análise fílmica, no capítulo 3. A organização, a coleta e a exposição desses documentos pela equipe do filme e especialmente por Costa-Gavras configuram escolhas que se relacionam com os objetivos aos quais se dedica este trabalho.

<sup>7</sup> Seria pertinente a esse trabalho incluir as datas das visitas de Costa-Gavras e Solinas ao Uruguai, porém, em nenhuma das entrevistas que concedeu na época essas datas são ditas. O que é dito é que ele visitou o Uruguai durante a estreia de *A confissão* (1970) e a segunda visita com Solinas com o projeto do filme já finalizado. Pelos dados obtidos, levantamos a hipótese de que a primeira visita ocorreu em 1970 e a segunda em 1971.

<sup>8</sup> Vale lembrar que essa não é uma condição para a pesquisa histórica que elege fontes fílmicas, levando isso em conta, as ferramentas utilizadas para a análise do filme irão analisar o discurso cinematográfico, e não os eventos que inspiraram o filme. Com isso queremos dizer que esse não é um trabalho sobre os Tupamaros ou sobre o autoritarismo no Uruguai, e sim sobre o filme *Estado de Sítio* (1972), tampouco teremos a intenção de uma “checagem de fatos” comparando a história com a representação fílmica.

história do continente americano – revolução cubana, ditaduras, entre outros – tem alguma relação com essa representação? Pode o estudo das redes de sociabilidade que permitiram a realização do longa-metragem revelar algo a mais sobre as histórias conectadas entre o continente americano e europeu?

Pensando então na natureza representacional e no próprio fazer historiográfico e partindo da máxima de que “[...] o historiador é como o ogro da lenda. Onde fareja carne humana sabe que ali está a sua caça” (BLOCH, 2001, p. 54), cremos que seja necessário apresentar os humanos envolvidos na concepção do filme aqui estudado. Iniciaremos por Costa-Gavras, apresentando sua biografia ao mesmo tempo em que tentaremos cotejar a natureza representacional mencionada por Napolitano.

Segue agora um levantamento biográfico acerca de Costa-Gavras e na sequência um desvelamento dos principais eventos históricos que acreditamos terem influenciado sua obra e em especial o filme aqui estudado. Também tentaremos localizar o filme dentro de uma tradição do cinema francês.

### **1.1 ESTADO DE SÍTIO (1972) E A OBRA DE COSTA-GAVRAS**

Costa-Gavras, cineasta franco-grego estabelecido na França, nasceu em 1933 na capital Atenas. Deixou seu país natal em virtude do governo de extrema direita que assumiu o poder na Grécia logo após o fim da Segunda Guerra Mundial. Seu pai era um anti-monarquista que durante a ocupação nazista se juntou à resistência de esquerda. Após o fim da Segunda Guerra Mundial, a Grécia entrou na zona de influência ocidental e os comunistas foram derrotados na Guerra Civil, o que levou o pai de Costa-Gavras à prisão e obrigou o futuro realizador, recém-saído do ensino médio, a buscar exílio em Paris, já que seu pai havia perdido o emprego que tinha na área fiscal. Gavras acabou indo à França porque teve sua matrícula negada na Universidade de Atenas em virtude da militância passada de seu pai. “Eu fui uma vítima da Guerra Fria. Esse foi o pior período da história grega depois da ocupação turca. Mas eu tive sorte eu pude vir a França e estudar. Não fosse pelos problemas de meu pai eu preferiria ter ficado na Grécia. (COSTA-GAVRAS, 2009).

Em seus primeiros meses na França, Costa-Gavras teve a oportunidade de emigrar para os Estados Unidos, onde tinha família, ou para a Austrália, porém, em sua passagem pela França o realizador decidiu permanecer, tanto em função da gratuidade das instituições de ensino francesas quanto em função do ambiente político. “Descobri na França o que significava estar em um país livre, onde era possível ter livros e jornais comunistas ou monarquistas na mesma casa” (GAVRAS apud RAMNATH, 2013, s/p)

Costa-Gavras inicia o curso de literatura na Universidade Sorbonne, o qual não chegou a concluir, pois conseguiu ingressar no *Institut des Hautes Études Cinématographiques* (IDHEC), onde, além de estudar, obteve alguns trabalhos na indústria cinematográfica francesa.

A biografia de Costa-Gavras é importante, pois permite flagrar o momento de produção do filme, entender o realizador como um produto do seu meio e situar suas obras num universo biográfico e social. Esse exercício se torna mais necessário quando o conteúdo da obra é eminentemente político e seu realizador tem um histórico de engajamento político.

Nesse período de estudante Costa-Gavras constrói sua formação política e cinematográfica. Cita como principais referenciais desse momento cineastas como Renoir, Elia Kazan, Eisenstein, De Sica e outros representantes do cinema soviético, do cinema social americano e do neorealismo com os quais pode ter contato a partir do já mencionado ingresso no IDHEC (GAVRAS apud RIZZA; ROSSI; TASSONE, 2002).

Politicamente, Gavras sempre orbitou no campo da esquerda, dada sua relação do Partido Comunista Grego com a resistência nazista. O comunismo sempre teve uma alta estima por parte do diretor, até os acontecimentos da revolução húngara de 1956 e a ocupação soviética nesse país.

Quando era muito jovem na Grécia, o Partido Comunista estava ilegal, seus dirigentes eram presos. Instintivamente alimentei uma certa simpatia pela sua luta (que estava proibida até então), também em função da experiência política de meu pai. Mas uma vez que cheguei a França, me afastei quase subitamente do Partido Comunista, depois dos acontecimentos da Hungria. (GAVRAS apud RIZZA; ROSSI; TASSONE, 2002)

Seus posicionamentos vão em direção a um progressismo social-democrata. Como eleitor, ele diz sempre ter votado nos socialistas, apesar de orbitar em volta de círculos do Partido nunca chegou a de fato se filiar. Sobre esse tema:

Na França sempre votei socialista, porque Mitterrand me parecia a pessoa mais adequada. Eu votei desde sempre, porque no Partido Comunista estava Georges Marchais e ele mantinha uma posição pro-soviética. Meu princípio, insisto é não me vincular a um partido, nem como militante nem como simples companheiro de viagem, porque um partido tem sua lógica e nem sempre pode se seguir essas lógicas sem cair em contradições, sem perder sua liberdade. (GAVRAS apud RIAMBAU, 2007, p. 247)

Apesar de sustentar essas posições, Costa-Gavras ocupou a presidência da Cinemateca Francesa quando Mitterrand subiu à presidência da França, seu amigo Jack Lang foi nomeado Ministro da Cultura e recomendou Gavras para ocupar esse cargo, onde permaneceu entre 1982 a 1987.<sup>9</sup>

Há também uma menção presente na entrevista publicada pela revista *Primer Plano* em que Costa-Gavras afirma que se considera um “marxista sartreano” (SOTO; SALINAS; SAID; BALIC; MARTÍNEZ, 1972, p. 53). Desde a publicação de “O existencialismo é um humanismo”, em 1946, Sartre é uma referência de engajamento político existencialista, que atribuía ao sujeito a

<sup>9</sup> Costa-Gavras voltou a ocupar a presidência da Cinemateca em 2007, cargo no qual permaneceu até o fim de 2021.

responsabilidade por si e por todos os outros seres humanos (SARTRE, 2010). Esse modelo influenciou gerações da intelectualidade francesa, sobretudo após o enfraquecimento do stalinismo em 1956, sendo uma referência para figuras mais “independentes” (AGUIAR, 2015, p. 35).

Voltando para exposição dos dados biográficos, Costa-Gavras inicia sua carreira na indústria cultural francesa a partir do contato com profissionais da área no IDHEC. Em 1960 realiza seu primeiro trabalho como assistente de direção em *Crésus* (1960), filme dirigido por Jean Giono. Depois atua como assistente de roteiro em *Tout l’or du monde* (1961), dirigido por René Clair. Trabalha também com René Clement em *O dia e a hora* (1962). Essa colaboração em especial apresenta Gavras a um círculo intelectual que acreditamos ser bastante frutífero para a concepção dos seus filmes. *O dia e a hora* (1962) é protagonizado por Simone Signoret, atriz que lhe apresenta ao seu círculo intelectual que incluía Yves Montand – que posteriormente protagonizaria alguns filmes de Costa-Gavras –, Jorge Semprún – que é o roteirista de alguns filmes de Costa-Gavras –, Alain Resnais, Régis Debray, Chris Marker, entre outros. Esse círculo intelectual será devidamente explorado em outro momento deste trabalho.

Em 1965 Costa-Gavras produziu seu primeiro longa-metragem, *Crime no carro dormitório* (1965), baseado no livro de Sébastien Japrisot. A trama do longa-metragem gira em torno de um crime ocorrido em um trem. O filme teve relativo sucesso nos Estados Unidos e na França, dando um impulso a sua carreira. Mais tarde, em 1967, faz seu primeiro filme com conteúdo político mais latente: *Tropa de choque: um homem a mais* (1967), que trata da resistência francesa na Segunda Guerra Mundial e trabalha com questões de certa forma existenciais acerca do engajamento e moralidade no campo de batalha. É após realizar essa película que Costa-Gavras dirige sua trilogia política, a qual voltaremos a analisar.

Depois de *Estado de Sítio* (1972), Costa-Gavras dirige o longa *Seção Especial de Justiça* (1974), voltando à temática da ocupação nazista na França. *Um homem, uma mulher, uma noite* (1979), um drama clássico, sem ter a política como tema principal, o primeiro sem esse viés desde *Crime no carro dormitório* (1965). Em *Desaparecido – Um Grande Mistério* (1982), novamente o diretor volta suas lentes para os anos de chumbo na América Latina, tendo como tema dessa vez os desaparecimentos da ditadura chilena. O filme levou a Palma de Ouro e o Oscar de melhor roteiro adaptado. No ano seguinte dirige *Hanna K* (1983), sobre a ocupação israelense na Palestina. No ano de 1986, dirige uma comédia, que nunca chegou a ser lançada no Brasil, *Conseil de famille* (1986) sobre um ladrão aposentado. Ainda nos anos 1980, fez *Atraído* (1988), drama que tem como pano de fundo os EUA e suas organizações de supremacia branca, e *Muito mais que um crime* (1989), drama sobre um ex-criminoso de guerra que fez uma vida nova nos Estados Unidos e é descoberto. Em seguida, sua filmografia inclui *Le petit apocalypse* (1992), uma comédia; *O Quarto Poder* (1997), um suspense acerca do poder da mídia nos Estados Unidos; *Amém* (2002), filme sobre a participação da Igreja Católica no ocultamento dos crimes

nazistas durante a Segunda Guerra Mundial; *O Corte* (2005), suspense com artifícios de comédia, sobre um executivo francês; *Paraíso à Oeste* (2008), filme sobre o drama da imigração. Mais recentemente, dirigiu *O Capital* (2012), onde novamente o diretor usa seu cinema para uma reflexão acerca do capitalismo, tendo o mundo corporativo como tema. Costa-Gavras continua ativo como diretor. Seu último filme, *O Jogo do Poder* (2019), fala sobre a crise econômica grega e estreou na edição de 2019 do Festival de Veneza e no dia 14 de agosto de 2021 em alguns cinemas brasileiros.

Para analisar o papel de *Estado de Sítio* em meio a essa filmografia, é necessário se debruçar sobre a trilogia política de Costa-Gavras, que foi assim definida por conta do curto espaço de tempo em que os filmes foram lançados, além do fato de apresentarem temáticas e estruturas relativamente parecidas. Falaremos agora um pouco acerca dos dois outros filmes que a integram, *Z* (1969) e *A confissão* (1970). Discorrer mais acerca desses filmes nos dará um panorama melhor para a análise que buscamos fazer de *Estado de Sítio*, uma vez que eles colocam Costa-Gavras em evidência e levantam uma série de debates acerca de sua obra que estão presentes no filme central desta dissertação. Tentaremos expor os filmes e mapear uma fração desses debates na medida em que eles serão úteis à análise da nossa fonte.

*Z* (1969) é o filme mais conhecido de Costa-Gavras e originalmente deveria se chamar *Anatomia de um assassinato político*, em tradução livre do autor, sendo o filme que estabelece a primeira colaboração entre Jorge Semprún e Costa-Gavras, parceria que se repetiria em outras ocasiões. O filme foi um sucesso tanto de público quanto de crítica, foi selecionado em vários festivais e ganhou prêmios e elogios<sup>10</sup> ao redor do mundo, destacando-se a Palma de Ouro no Festival de Cannes e o Oscar de melhor filme estrangeiro. Algo que dá uma dimensão de seu sucesso e de seu poder argumentativo é que foi proibido em vários países que viviam sob governos autoritários: Grécia, Espanha, Portugal, Marrocos, México, Brasil e Índia.

O filme é baseado no romance de Vassilis Vassilikos, publicado em 1966, inspirado no caso real do deputado liberal e pacifista grego, Griogorios Lambrakis, que foi assassinado por militantes de extrema direita com ligações com o governo grego daquele momento. No enredo do filme, o personagem inspirado pelo deputado é denominado “Doutor” e depois “Z” (sendo interpretado pelo ator Yves Montand) e apresentado com uma promessa política para as próximas eleições. Ele aparece saindo de um avião, não são dadas localizações geográficas, e após sua chegada, segue para falar para um grande público no que parece ser um comício. Há um clima tenso no ar, com agitadores provocando os presentes que desejam acompanhar a conferência, a polícia permanece indiferente a tudo isso. Após ser atacado uma

---

<sup>10</sup> Apesar das premiações em festivais, *Z* também recebeu críticas negativas. Na edição de março de 1969 de nº 210 da revista *Cahiers du Cinéma*, encontra-se uma crítica negativa de Jean Narboni (NARBONI, 1969). Essa crítica será retomada em outros momentos do texto, justamente porque toca em temas centrais do estilo narrativo de Costa-Gavras.

primeira vez o deputado termina seu discurso e ao sair é golpeado na cabeça por um motociclista não identificado. Ele é levado ao hospital entre a vida e a morte.

As autoridades locais lideradas por um general da polícia militar (interpretado por Pierre Dux) e por um funcionário do governo (François Périer) tentam afastar a imprensa e a sociedade civil, dizendo que se tratava apenas de um acidente. Porém, o juiz que conduz o caso (Jean-Luis Trintignant) decide investigar o caso de maneira séria, através das provas trazidas por um jornalista (Jacques Perrin). A investigação chega à conclusão de que houve um complô, envolvendo as autoridades locais e militantes de extrema direita, para assassinar o deputado. As figuras participantes dos atentados são processadas pelo crime de assassinato, porém o processo é suspenso, paralelamente a instauração de uma ditadura militar no país.

O projeto do filme se iniciou poucas semanas após o golpe militar grego que aconteceu em abril de 1967 e que foi perpetrado pelos generais gregos com o suporte do governo estadunidense. Costa-Gavras tinha feito uma visita recente a Grécia, poucas semanas antes do golpe, quando ganhou de seu irmão o romance de Vassilis Vassilikos (RIAMBAU, 2007). A leitura do livro, em meio aos conturbados acontecimentos políticos, deu a Costa-Gavras motivos para começar a escrever o roteiro e a pensar o filme em si. Gavras recorreu a Jorge Semprún, pertencente ao círculo de amigos de Simone Signoret e Yves Montand, que se reuniam costumeiramente em sua casa de campo em Autheuil. Sobre esse processo e esse círculo intelectual, o livro de memórias de Jorge Semprún dedicado a Yves Montand é uma ótima fonte. Sobre o processo de escrita do roteiro, Semprún diz o seguinte

Se bem me lembro, escrever o roteiro de *Z* não me causou nenhum problema. Isto é: nenhum problema estético ou político. Sob esse ponto de vista, tudo corria bem. (...) Foi fácil, rápido. Foi feito com alegria. Naquele outono, Costa e eu nos fechamos numa casa em Loiret, emprestada por uns amigos, (...) queríamos estar absolutamente sozinhos, Costa e eu, sem que nada pudesse nos distrair. Nem sequer, ou sobretudo, a curiosidade calorosa da amizade. Sozinhos para trabalhar 14 horas por dia, foi o que fizemos. (SEMPRÚN, 1983, p.168)

*Z* (1969) é responsável pelo primeiro Oscar a um filme africano. Isso porque, apesar de ser falado em francês, seu diretor ser radicado na França e a maioria da equipe de realização ser francesa, o local de produção é a Argélia. Isso se deve ao fato de em um primeiro momento o filme ter encontrado dificuldades de produção na França, tendo sua produção acolhida pelo recém-empossado governo da Argélia pós-libertação.

Eles não nos deram muito dinheiro, mas nos ajudaram com extras e nos dando as locações. Pode parecer estranho que um estado semi-policial como a Argélia nos tenha permitido fazer um filme como este. Talvez tenha sido em parte sorte. (...). Eles queriam ter um bom relacionamento com os intelectuais franceses. Eles querem mostrar que são a nação árabe mais avançada do Mediterrâneo. Quero deixar bem claro, no entanto, se eles não participaram da produção. *Z* provavelmente não teria sido feito". (GAVRAS apud GEORGAKAS E CROWDUS, 1970, p. 15)

As dificuldades na produção resultam primeiro dos direitos de reprodução da obra literária de Vassilikos, que necessitavam ser comprados; em segundo da pouca atração que o projeto do filme recebeu por parte das produtoras às quais foi oferecido. Por ser caro e não oferecer retorno financeiro, nenhuma delas aceitou o projeto. Dado a crença no projeto e em sua importância, o filme acabou sendo uma coprodução entre alguns atores amigos de Costa-Gavras e o governo da Argélia. Novamente para mapear esse círculo e o período dos primeiros meses de produção de *Z* (1969), recorremos ao livro de Semprún:

E logo veio maio de 1968. Costa-Gavras e eu estávamos em Cannes, na ocasião em que começava o festival de cinema. Não tanto por causa do festival em si. Mas Jacques Perrin, que se entusiasmara pelo projeto de *Z*, tinha lá um encontro marcado com os representantes do cinema argelino, Ahmed Rachedi e Lakdar Amina, para tentar montar uma coprodução que possibilitaria a realização do filme. Mal começara, o festival foi interrompido no dia em que determinados vanguardistas, que depois disso se tornariam muito ajuizados, se agarraram à cortina da sala de projeção, impedindo-a de abrir-se para exibir um filme de Carlos Saura. Mas o negócio fora concluído com os representantes argelinos: *Z* saía do limbo, ia tornar-se realidade. (SEMPRÚN, 1983, p.169)<sup>11</sup>

Esse longa-metragem foi realizado de modo colaborativo, envolvendo vários nomes do circuito de Costa-Gavras. Os atores, por exemplo, aceitaram reduzir seus salários e:

[...] fizeram o filme porque acreditaram nele. Além disso, havia entre eles, como nos anteriores de Costa-Gavras, numerosos amigos de Autheuil, de Georges G  ret a François Périer e Marcel Bozzuffi. Então, para eu cruzar o Mediterrâneo de avião, me instalar no Saint-George e assistir às filmagens no dia seguinte nas ruas, nas praças e casas de Argel, era mais ou menos como estar com a família. Ali estavam todos os meus amigos, ou pelo menos a maioria deles. (SEMPRÚN, 1983, p. 171)

Além de compor a trilogia política, *Z* (1969) recebe aten  o especial nesta disserta  o por ser considerado um filme que inaugura um “modelo Costa-Gavras” de se fazer cinema.<sup>12</sup> Esse “modo” estará presentes também em *Estado de Sítio*. O uso dos artifícios narrativos do suspense (em determinadas cita  es, os interlocutores o chamarão *thriller*) e a vontade de passar uma mensagem política bem demarcada são características que norteiam o cinema de Costa-Gavras. O realizador, ao comentar seu estilo de fazer cinema, define:

Naturalmente, havia outras maneiras de contar a história, mas o elemento suspense sempre permaneceu l   de qualquer maneira. Porque, afinal, do que se tratava? Da busca pela verdade. E a partir do momento que alguém mata , se investiga, se trata de saber o que aconteceu e isso automaticamente vira um thriller. (GAVRAS apud VEGA, 1985, p. 43)

<sup>11</sup> Semprún se refere nessa cita  o    ocupa  o do Festival de Cannes em 1968, que aconteceu em solidariedade aos protestos do chamado Maio de 1968 que vinham ocorrendo em Paris. O episódio em questão ocorre durante a tentativa de exhibi  o de um filme de Carlos Saura. Um grupo de cineastas, a partir do momento em que tomam ciência de uma greve geral convocada em Paris, tentam (e conseguem) impedir a exhibi  o do filme subindo em frente a tela e não deixando que as cortinas se abram. Entre eles estavam nomes conhecidos como Louis Malle, Godard e o próprio Carlos Saura.

<sup>12</sup> Os artigos e críticas que seguem nessa dire  o são: “*Le syst  me Costa-Gavras*” (PREDAL, 1985); “*Z Movies or What Hath Costa-Gavras Wrought?*” (HENNEBELLE, 1974) “*The Costa-Gavras Syndrome*” (MONACO, 1976)



Figura 2: Fotogramas de *Z* (1969), *A confissão* (1970) e *Estado de Sítio* (1972) com Yves Montand em cena, protagonista dos três filmes citados.

Iremos falar mais adiante, neste trabalho, acerca das implicações de um “modelo Costa-Gavras”. Por ora, ele cumpre aqui apenas um papel descritivo para situar o leitor nos debates sobre as obras anteriores do diretor. Em avanço, podemos dizer que os três filmes, apesar de terem esses traços narrativos do suspense, entregam, logo de cara, o fim da trama. No início de *Z* (1969), vemos claramente quem matou o deputado. Em *A Confissão* (1970), o filme começa com o personagem principal fora da prisão e em *Estado de Sítio* (1972) já nos é revelado de antemão que Santore (Yves Montand) jaz morto. O suspense, nos três casos, ficaria a cargo do que levou àqueles acontecimentos ou como foram resolvidos; ou seja, está presente não no ato sequestro ou do assassinato, e sim nos acontecimentos políticos em torno deles. Ver figura 2.

*A confissão* (1970) narra as memórias de Artur London, militante do alto escalão do Partido Comunista da Tchecoslováquia que foi preso após ser acusado de traição e obrigado a confessar um crime que não cometeu. Da mesma forma que *Z* (1969) é baseado em um livro, também o é *A Confissão* (1970). O livro *A confissão*, de London, foi publicado pela Gallimard em 1969, na égide da ocupação soviética em Praga. Outro ponto comum com *Z*, como já ressaltamos, é que se repete a parceria Costa-Gavras e Semprún.

No enredo do filme, Gérard (como é denominado o protagonista interpretado por Yves Montand) é um funcionário do alto escalão de um governo comunista da Tchecoslováquia. Sem muitas explicações, é detido por policiais ao sair de uma reunião de ex-combatentes tchecos que lutaram na Guerra Civil Espanhola. É conduzido até uma cela, onde sofre torturas físicas e psicológicas. Enquanto isso, sua esposa, Lise (interpretada por Simone Signoret, escritora casada com Montand na vida real) é interrogada pelos funcionários do governo e é exposta a supostas provas de que Gérard é um traidor dos ideais comunistas. Depois dessa prisão e das torturas, Gérard aceita confessar uma série de acusações ditadas pelos seus captores em que se declara espião e que colaborou com o fascismo. Lise chega inclusive a se convencer de que seu marido é culpado. Ele cumpre pena e é expulso do país. O filme termina com

Gérard reunido com Lise, planejando a publicação de seu livro de memórias, poucos meses antes da invasão de Praga.

Enquanto *Z* (1969) havia sido encarado como um filme de denúncia aos autoritarismos de direita e do imperialismo, sendo bem recebido na maioria dos círculos de esquerda, *A confissão* (1970) tocou em uma ferida aberta: a denúncia dos abusos de poder no bloco soviético pós-processos de Moscou e que ficou ainda mais exposta com a chamada Primavera de Praga por meio da encenação das memórias de um perseguido político, Artur London. Vale ressaltar que Jorge Semprún, roteirista, havia sido expulso de Partido Comunista Espanhol em 1964, e tinha consciência das consequências que iriam assumir ao realizar o filme:

Eu olhava para Costa-Gavras e me perguntava se sabia onde iria pisar. Então lhe perguntei se ele sabia onde iria pisar. Ele parecia sabê-lo ou pelo menos adivinhá-lo. Então desde logo, concordei em trabalhar com ele no roteiro. (SEMPRÚN, 1983, p.184)

Tendo ainda como o base *Yves Montand: a vida continua* (1982), Semprún relata alguns encontros com Artur London durante o processo de redação do roteiro. O tcheco se mostrou contrário após ler o roteiro, pois gostaria que o filme tivesse um final positivo: tendo o XX Congresso do Partido Comunista Soviético como foco (sobre o qual falaremos mais detidamente no capítulo 3), uma vez que pensava que o filme traria olhares negativos para a esquerda em geral. London pediu, inclusive, para que fosse suprimido o epílogo que fazia menção à ocupação soviética em Praga, porém, terminou por aceitar as cenas e o filme pôde ser exibido. Costa-Gavras não assinou o roteiro de *A Confissão* (1970), apesar de ter participado da redação, pois Jorge Semprún pediu a ele que não assinasse pelos problemas que o filme causaria.

Dentro do próprio set de filmagem de *A confissão* (1970) houve resistências com a abordagem de Costa-Gavras e Semprún para a história de Artur London. Signoret e Montand, próximos ao Partido Comunista Francês (PCF), aceitaram fazer o filme com muitas reservas. As argumentações de ambos podem ser vistas do filme de Chris Marker *On vous parle de Prague: Le deuxième procès d'Artur London* (1969). Signoret chegou a quase abandonar o projeto. (SEMPRÚN, 1983). O filme de Marker dá conta de captar o sentimento da equipe do longa sobre rodar um filme que antes mesmo de ter concluídas as gravações, já vinha sofrendo críticas dentro de certos setores da esquerda, em especial aqueles ligados a defesa dos países do bloco socialista.

Uma pergunta é repetida para Yves Montand, Simone Signoret, Jorge Semprún, Costa-Gavras e ao próprio Artur London nesse filme de Marker: “o filme não seria uma forma de jogar água nos moinhos dos adversários?” As respostas indicam um sentimento comum de que o filme, ao contrário do que sugere a pergunta, tinha mais a contribuir para as causas da esquerda do que oferecer argumentos a um sentimento

“anticomunista”. Signoret, respondendo à pergunta de Marker, é a única que parece destoar e indica de forma metafórica que o filme poderia ser lido e usado como propaganda.

## 1.2 CONTEXTO DE REALIZAÇÃO

Nos primeiros segundos de *Estado de Sítio* (1972) se lê em um letreiro projetado na tela “agosto, na América Latina é inverno”. Essa frase, claramente, uma construção metafórica sobre a situação política do continente. Em seguida, um *plongée* apresenta indivíduos das forças de segurança em ação no que aparenta ser uma batida tendo civis como alvo. Essa cena deixa ainda mais claro que o inverno que se menciona aqui é o inverno da democracia, atacada pelas forças de segurança, como sugere o título do filme. Ver figura 3.

Quinto filme na filmografia de Costa-Gavras, o terceiro com conteúdo político latente, *Estado de sítio* (1972) marca o início do interesse do diretor pelos processos políticos em curso na América Latina, tema que aparecerá novamente em *Desaparecido* (1982) e que encerra uma trilogia sobre política – *Z* (1969), *A confissão* (1970) e *Estado de sítio* (1972).

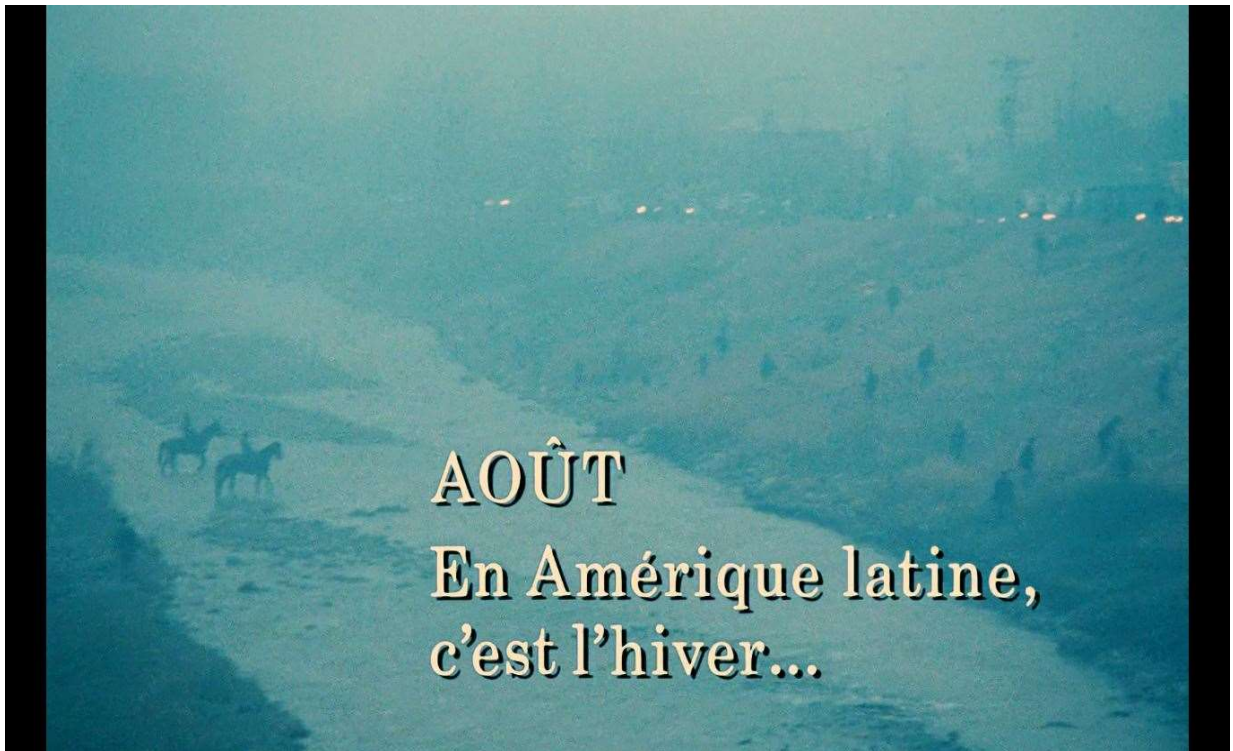


Figura 3: Fotograma de Estado de Sítio (1973)

Como vimos na introdução, *Estado de sítio* representou um fenômeno político, mais precisamente a disputa política que mobilizou a opinião pública do Uruguai durante a década de 1960,

envolvendo o grupo guerrilheiro MLN-T (*Movimiento de Liberación Nacional – Tupamaros*) e a crescente escalada autoritária do governo e das forças de segurança, cada vez mais inebriadas pela possibilidade de tomada do poder político, já em curso nos países vizinhos. Vale ressaltar que o sequestro de Dan Mitrione foi um ponto de altíssima tensão entre o grupo guerrilheiro e o governo, e marcou também o início de choques cada vez mais violentos entre estes. A existência do grupo em contraposição à escalada autoritária do governo uruguaio marcou o debate público no país. Em determinados círculos esse debate ia em direção da validade ou não da ação armada como resposta ao autoritarismo<sup>13</sup>.

*Thriller* político, *Estado de sítio* narra os eventos em ritmo de suspense construído não em torno do sequestro em si (da dúvida se os sequestradores irão ou não executar o cativo, se o cativo irá ou não ser libertado ou se seu resgate será pago), mas sim dos dilemas morais que levaram à execução. A construção do enredo será em uma espécie de *flashback*, a partir da cena inicial, o filme nos apresenta Santore como protagonista e conta sua história desde a saída dos EUA e chegada no Uruguai até o momento em que é sequestrado pelo grupo guerrilheiro, trecho que pode ser considerado como um prólogo. O desenvolvimento da trama inicial se dá após o sequestro. O suspense acontece na medida em que vão sendo reveladas as motivações do assassinato, ou seja, o que levou o protagonista do filme a ser executado, além de como e por qual motivo isso aconteceu, montando uma espécie de quebra-cabeça que levará à cena inicial.

O debate acerca da violência política como forma válida de resposta à opressão é certamente muito mais antigo do que o recorte temporal que este trabalho busca abarcar, porém, ocupa papel central a partir do momento em que acreditamos que o sequestro retratado representado no filme guarda relação direta com um debate transnacional dentro do campo político da esquerda, debate esse motivado pelo triunfo dos revolucionários cubanos, a guerra de libertação argelina<sup>14</sup> e a vitória da Unidade Popular no Chile.

Não é acidental mencionarmos esses eventos. Eles têm relação direta com o objeto aqui estudado. A Revolução Cubana ocorreu em solo latino-americano, mesmo continente em que a trama de *Estado de sítio* (1972) se desenvolve. Esse momento chave das esquerdas da Europa é também o momento de um grande interesse pelos países em subdesenvolvimento, especialmente pela América

<sup>13</sup> Uma das fontes mais frutíferas para a compreensão desse debate é o semanário *Marcha*. Podemos citar o editorial *La Tierra Purpúrea* publicado em 17 de outubro de 1969 por Carlos Quijano. Esse nome pode fazer relação ao romance de William Henry Hudson conhecido na Argentina como Guillermo Enrique Hudson: *La Tierra Purpúrea*, lançado em 1885 e que retrata as aventuras de um homem que atravessa o Uruguai durante a Guerra Grande, na década de 1840. Especificamente sobre o sequestro de Dan Mitrione e tocando no tema da ação política temos diversos textos em várias edições, especialmente nas de número 1504, 1505, 1506 e 1507 impressas no calor dos acontecimentos.

<sup>14</sup> A guerra de libertação argelina, além da ligação com o imperialismo, é tema central das discussões intelectuais na França, país em que o diretor se radicou.

Latina. Havia a ideia de que uma revolução tivesse maior chance de acontecer nesses países. Esse sentimento é impulsionado pelo exemplo de Cuba.<sup>15</sup>

[...] a experiência do “terceiro mundo” concentrou a atenção dos marxistas nas relações entre países dominantes e países em vias de desenvolvimento, no caráter específico e nos problemas da eventual transição para o socialismo naquelas regiões, e nas particularidades sociais e culturais que caracterizaram seu desenvolvimento futuro. (HOBSBAWM, 1989, p. 21)

Em 1959, liderados por Fidel Castro, os guerrilheiros do Movimento 26 de Julho tomam o poder em Cuba. Em 1961, essa ilha do caribe assume o caráter socialista de sua revolução, dando esperança à toda uma geração de intelectuais e intensificando o olhar e o interesse por esse país. Não só crescia o interesse, como também as interações entre a esquerda francesa e a esquerda cubana:

Vale destacar que a colaboração entre as esquerdas cubana e francesa envolveu igualmente a circulação de técnicos de outras áreas, como agrônomos e economistas, que não se encaixam nas categorias anteriormente citadas de intelectuais e artistas. Esse panorama mostra que a troca entre Cuba e a Europa costumava ser de mão dupla, sendo que os europeus buscavam na Ilha possíveis alternativas bem sucedidas para sua própria militância enquanto que, para os cubanos, interessava sobretudo difundir os ideais revolucionários, assim como capacitar tecnicamente novas instituições do estado (AGUIAR, 2015, p. 42).

Nos anos 1970, outro processo político latino-americano chamou atenção das esquerdas europeias: o governo da Unidade Popular (1970-1973) no Chile. Um discurso de Salvador Allende mostra o que a experiência chilena significava para o mundo socialista:

No entanto mais uma vez a história permite romper com o passado e construir um novo modelo de sociedade, não só onde teoricamente isto era mais previsível, mas onde se criaram condições concretas mais favoráveis para seu estabelecimento. Atualmente, o Chile é a primeira nação da terra chamada a formar o segundo modelo de transição à sociedade socialista (ALLENDE Apud LÖWY, 1996, p. 387)

O filme de Costa-Gavras, como será trabalhado ao longo desta dissertação, pode ser visto como parte desse fenômeno mais amplo, que aproximou o campo político dos dois continentes. Esses debates foram fundamentais para toda uma geração de intelectuais na qual Gavras se insere, justamente por trazer à tona reflexão sobre luta armada. Levando em conta relatos de Costa-Gavras e de pessoas próximas a ele, é possível identificar uma rede de indivíduos comprometidos politicamente que compartilhavam algumas posições e divergiam em outras. Costa-Gavras, Jorge Semprún, Simone Signoret, Yves Montand e Chris Marker. Todos colaboraram com as obras um dos outros, foram sujeitos ativos politicamente em seu tempo e nutriram uma amizade que produziu relatos em um espaço-tempo chave para compreender os debates dentro da esquerda.

Esses debates denunciam, na mesma medida em que os filmes de Costa-Gavras, uma alteração no eixo de interpretação acerca das práticas da esquerda. A partir deles podemos entender como

---

<sup>15</sup> Conforme Claudia Gilman: “Considerado um fato original por ser uma revolução socialista vitoriosa sem a participação do Partido Comunista, o processo revolucionário cubano aparecia como uma alternativa ante o abalo de confiança na União Soviética após a divulgação dos crimes do stalinismo em 1956.” (GILMAN apud AGUIAR, 2015, p.32)

a Revolução Cubana influenciou uma reflexão sobre democracia, socialismo, luta armada e revolução na França. Prestar atenção nesses círculos nos ajuda a refletir sobre como as ideias circulam e conectam as histórias nacionais: “O estudo dos indivíduos pode desvelar a maneira como o local e o global são constantemente rearticulados”. (GRUZINSKI, p.189, 2001). Entender como *Estado de Sítio* representa a luta armada dos tupamaros e contexto político uruguaio é uma forma de colocar luz na circulação de ideias entre a América e a Europa. A reconstrução dessas redes que de alguma maneira ajudaram a conceber o filme corroboram com a análise filmica na mesma medida em que essa análise ajudará a reconstruir essas redes.

Costa-Gavras estava inserido em um ambiente onde a preocupação e o interesse sobre os processos políticos que vinham acontecendo na América Latina, em especial em Cuba e no Cone Sul, eram crescentes. O projeto de *Estado de Sítio* deve ser compreendido a partir dessa preocupação mais ampla da intelectualidade europeia, em particular da francesa.. Além dos debates, uma outra faceta dessa relação entre América e Europa é levantada quando pensamos que o continente recebeu diversos refugiados egressos dos processos autoritários que vinham se desenvolvendo no continente. Fernando Camacho Padilla e Moira Cristiá investigam esses fenômenos no artigo: “*La resistencia cultural a las dictaduras del Cono Sur. Un estudio comparado de la solidaridad desde Francia y Suecia con Chile y Argentina a partir de la gráfica política (1973-1990)*” publicado em 2021. Nesse artigo, discutem os intercâmbios no espaço público transnacional. Segundo os autores, a partir da década de 1970 na Europa:

[...] se empregaram diferentes estratégias culturais para dar visibilidade e fomentar os compromissos com os povos do outro lado do Atlântico. Desse modo, com a interrupção da democracia nos países do Cone Sul e a sistematização de práticas repressivas, os comitês de apoio a lutas revolucionárias latino-americanas reorientaram seu trabalho a acolhida de exilados, a denúncia das violações dos direitos humanos e a promoção da recuperação do Estado de direito. (PADILLA e CRISTIÁ, 2021, p. 185)

No livro de Carolina Amaral de Aguiar (2013) podemos ter uma noção em que termos se desenvolviam os debates acerca da Revolução Cubana em determinados círculos da intelectualidade francesa. No livro é nos oferecido um relato de uma discussão entre Semprún e Régis Debray, na qual o tema é justamente a defesa de alguns métodos do governo cubano, sendo que o escritor espanhol é um feroz crítico das posições de Debray. Segundo Aguiar o episódio “[...] colabora com a reflexão sobre a maneira pela qual os processos revolucionários ocorridos na América Latina, especialmente a Revolução Cubana a vitória da Unidade Popular no Chile, ocuparam um papel central nos debates da esquerda na Europa durante os anos 1960 e 1970” (AGUIAR, p. 32, 2015)

Ao pensarmos a história do cinema em perspectiva, notamos que o recorte temporal em que se insere a fonte, as décadas de 1960 e 1970, é um momento de mudanças não só na política, mas também

no cinema, por meio de um processo de renovação das formas a partir do surgimento dos “cinemas novos” ao redor do mundo.

O termo “cinemas novos” carrega certa abrangência, diversos foram os “cinemas novos”. Na tentativa de uma definição cito um trecho do artigo de Ignacio Del Valle Dávila, “Nuevos Cines” (2021): “O que costumamos chamar de ‘novos cinemas’ são experiências muito heterogêneas, impossíveis de definir com parâmetros rígidos. Eles compartilham apenas alguns pontos muito gerais em comum, como a busca por uma ruptura com os gêneros – o que não implica a recusa em revisitá-los –; a produção de filmes concebidos como obras mais abertas e autoconscientes do que o chamado cinema ‘clássico’; a consequente crise da lógica causal neles; o aumento das operações intertextuais; a valorização da encenação como elemento central da arte cinematográfica e, conseqüentemente, a defesa da figura do diretor como autor do filme” (DEL VALLE DÁVILA, s/p, 2021)

Coincidentemente a França abriga dois eventos de caráter contestatário, chaves para compreensão das mudanças tanto no cinema quanto na esquerda como campo político. Os eventos relacionados ao cinema seriam o surgimento e a popularização da chamada *nouvelle vague* ou “nova onda”, estética de cinema criada na França em 1958 como reação contrária às superproduções hollywoodianas (MARIE, 2011). Os movimentos contestatórios relacionados à política estarão ligados ao que convencionamos chamar de “Maio de 68”, movimento de protestos encabeçados pela esquerda estudantil francesa que rapidamente ganhou proporções enormes, questionando os próprios métodos da esquerda (GRUPO SOLIDARITY, 2003).

O filme analisado guarda diversas relações com esses eventos, uma vez que tem a França como um dos países que abrigaram a realização do longa e o fato de ser o país de acolhida de Costa-Gavras. É revelador analisar o cinema produzido na época em contraposição com as mudanças políticas percebidas ao longo da história. O cinema será o modo principal de expressão desse período e desse espectro ideológico, quando o comparamos com épocas passadas. Ele irá não só interferir na realidade política como também ajudar a construir um imaginário acerca desse período.

Investigar como um filme representa determinado fenômeno político é também investigar o que levou a representar o fenômeno de tal maneira. É indiscutível que o cinema é uma potente ferramenta para compreender melhor o passado e ao analisarmos um filme estamos também analisando a sociedade que o produziu. A investigação fica mais densa e prolífica, na medida em que, considerando o cinema um campo com regras e teorizações internas próprias, a análise desses códigos está diretamente relacionada ao conteúdo do filme. Nas palavras de Aumont e Marie: “Tem de se afirmar aqui de modo categórico que, tanto o cinema como todas as produções significantes, não existe conteúdo que seja independente da forma através da qual se expressa” (AUMONT; MARIE, 2002, p. 131).

Esse exercício de utilizar o cinema para a compreensão da sociedade que o produziu é o alvo da pesquisa histórica que o elege como fonte. O pontapé inicial para essa operação seria identificar no objeto duas questões primordiais do cinema: conteúdo e forma, ou seja, o que filme quer dizer e de que

maneira ele diz. Nas palavras de Marcos Napolitano: “[...] perceber as fontes audiovisuais e musicais em suas estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade a partir de seus códigos internos” (NAPOLITANO, 2008, p. 236). Dentro dessa estrutura interna estariam contidas, segundo Napolitano (2008), duas possibilidades de análise, uma de natureza *técnico-estética* e outra *representacional*, que podem ser explicitadas por duas perguntas: quais os mecanismos formais específicos mobilizados pela linguagem cinematográfica televisual ou musical, *relacionados à técnico-estética*? Quais os eventos, personagens e processos históricos nela representados, *relacionados à natureza representacional*?

Assim as fontes audiovisuais e musicais são como qualquer outro tipo de documento histórico, portadoras de uma tensão entre evidência e representação. Em outras palavras, sem deixar de ser representação construída socialmente por um ator, por um grupo social ou por uma instituição qualquer [...] (NAPOLITANO, 2008, p. 240)

Ao falar sobre os “eventos, personagens e processos históricos” representados no filme, poderíamos começar uma exposição acerca do Uruguai ou do grupo guerrilheiro MLN-T, uma vez que eles é quem estão representados na tela. Porém, o que a análise que propomos aqui busca demonstrar está muito mais relacionado com um momento da esquerda europeia e seu olhar voltado para América Latina do que necessariamente com a realidade política uruguaia. Em outras palavras, como os processos políticos vivenciados na Europa pelas diferentes pessoas envolvidas na construção do filme impactam na maneira pela qual o filme representa certos acontecimentos latino-americanos.

Cabem algumas considerações feitas por Aumont e Marie (2002) no livro *Análise do filme*. Essas considerações serão levadas em conta quando tentarmos estabelecer uma relação entre a obra e seu contexto político.

A quase totalidade das análises de filmes (...) desconfiava – e com razão – de abordagens baseadas nas fontes ou nas intenções da equipe de produção, ou no discurso crítico estritamente contemporâneo à distribuição do filme. (...) No entanto, é sempre útil conhecer bem o contexto de produção de uma obra e a genealogia estética na qual ela se inscreve. (AUMONT; MARIE, 2002, p. 251)

Os mesmos autores vão fazer um questionamento que vai de encontro a uma das pedras fundamentais que sustentam o presente trabalho.

É possível, através da análise de obras concretas, revelar fenômenos históricos e definir, mediante a permanência de certas características, estilos filmicos próprios de épocas determinadas? (AUMONT; MARIE, 2002, p. 250)

Uma vez que o campo em que se insere este trabalho é o das relações entre cinema e história, a resposta sempre poderá estar suscetível a muitas nuances, porém, podemos afirmar que podem ser estabelecidas conclusões lógicas a partir do estudo do relacionamento dessas duas áreas, considerando suas regras internas e as especificidades do objeto trabalhado, no caso, o filme *Estado de Sítio*. Dessa forma, esta dissertação opta por integrar a análise filmica com um estudo dos aspectos extrafilmicos –

relativos à produção, à circulação e aos atores envolvidos – que permita adensar a compreensão dos discursos estéticos e políticos que se articulam no filme em questão.

Outro ponto interessante de análise é a circulação de *Estado de Sítio* em festivais e premiações ao redor do mundo. O filme ganhou uma notoriedade muito grande após ter tido sua exibição cancelada no *American Film Institute Festival* de 1972. Cabe dizer aqui que os festivais têm importante papel quando somos estimulados a pensar eles como locais de encontros e circulação de ideias. Carolina Amaral de Aguiar (2022), ao refletir sobre como os festivais europeus de cinema puderam articular uma rede de solidariedade para com as vítimas da ditadura chilena, nos apresenta as possibilidades contidas em encarar esses festivais como verdadeiros palcos nos quais conseguimos visualizar os fluxos de ideias dentro de uma rede transnacional de solidariedade. (AGUIAR, 2022). Nesse artigo, a pesquisadora aponta para a exibição de filmes que faziam referência à situação vivenciada no Chile e na América Latina, pois várias exibições serviram para a denúncia dos processos autoritários que vinham ocorrendo no continente:

O papel central que os festivais de cinema europeus tiveram para a consolidação de um projeto cinematográfico engajado nas causas revolucionárias e no anti-imperialismo se constitui como um exemplo dos fluxos complexos entre centro e periferia que envolvem a América Latina e a Europa nos anos 1960 e 1970. (AGUIAR, 2022, p. 7)

*Estado de Sítio* (1972) está totalmente inserido nesse fluxo, uma vez que, como já demonstrado, Costa-Gavras estava inserido em círculos onde a adesão e a discussão de pautas relacionadas ao engajamento eram comuns. Poderíamos estender tal premissa para os Estados Unidos. Sabemos que *Z* (1969) teve grande êxito de bilheteria e crítica, e ao pensarmos as redes de sociabilidade e solidariedade de ideias, é interessante mencionarmos que o filme teve uma exibição, antes mesmo de estrear no restante dos cinemas estadunidenses, na cidade de Oakland durante uma conferência organizada pelos Panteras Negras. Esse fato encontra-se documentado no livro: *My People Are Rising: Memoir of a Black Panther Party Captain* de 2012 escrito por Aaron Dixon. É mencionado que a exibição serviria para trazer atenção aos processos autoritários e estimular a solidariedade entre os atingidos pelas políticas imperialistas. No terceiro capítulo aproveitaremos para discutir a recepção do filme de Costa-Gavras nos Estados Unidos.

Como vimos, *Estado de Sítio* tem a capacidade de ser lido como um objeto histórico capaz de restabelecer conexões entre as Américas e o continente europeu. A intenção desse primeiro capítulo foi a de apresentar o leitor ao filme estudado, bem como o contextualizar na obra do diretor. Também tentamos promover o debate acerca das redes de sociabilidade, e demonstrar através do exame de documentações adjacentes ao filme, como podemos perceber essas redes.

O próximo capítulo se dedicará a tentar compreender melhor essa circulação de ideias e se utilizará da análise filmica para estudar as representações feitas pelo filme *Estado de Sítio*. Almejamos que essa análise facilite o trabalho de melhor compreender a sociedade que produziu o filme, e assim, propor um discurso histórico que traga novos olhares para os acontecimentos que marcaram a relação

transnacional entre a Europa e a América. Para isso, iremos nos focar na maneira que o filme representa o Uruguai e o grupo guerrilheiro MLN-T e tecer algumas reflexões que vão em direção de alargar o uso do filme *Estado de Sítio* (1972) como documento histórico.

## CAPÍTULO 2: *ESTADO DE SÍTIO* E A POSSIBILIDADES DA ANÁLISE FÍLMICA NO CAMPO DA HISTÓRIA

Representação, termo que irá aparecer várias vezes neste trabalho e que tem sido utilizado largamente por aqueles que têm produções culturais como um objeto de análise valioso. Assim, esta investigação sobre as representações, entendidas de acordo com a análise de Chartier (2002), supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação. “As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção de mundo social, os valores que são seus, e o seu domínio” (CHARTIER, 2002, p. 32).

Importante salientar que no decorrer deste trabalho o termo “representações” será entendido no sentido de “reapresentar uma presença (sensorial, perceptiva) ou fazer presente alguma coisa ausente, isto é, reapresentar como presente algo que não é diretamente dado aos sentidos” (FALCON, 2000, p.46). É necessário ressaltar que as representações não se limitam apenas à história.

Como já destacamos, *Estado de Sítio* (1972) é um filme político. Não apenas no sentido de que toda forma de arte e de expressão pode ser considerada política, mas também por sua temática, que faz do mundo da política o universo da narrativa. Tendo isso em vista, é impraticável negar a relação orgânica que se estabelece entre o cinema e a política, uma vez que ambos se nutrem pela mesma realidade na qual o primeiro, apesar de munido das correntes estéticas como em todas as formas de arte, apresenta vasta habilidade de intervir em cenários políticos reais.

*Estado de sítio* também pode ser entendido a partir de um conjunto mais amplo de filmes políticos desse período. Além dos demais títulos da trilogia de Costa-Gavras, outros filmes importantes da época foram realizados com características estéticas semelhantes, como é o caso de *A Batalha de Argel* (1968), de Gillo Pontecorvo. Vale lembrar que essa produção teve o mesmo roteirista do filme de Costa-Gavras que estudamos nesta dissertação.

Baseado no livro de memórias *Souvenirs de La Bataille D’Alger*, de Saadi Yacef, membro da resistência argelina durante a ocupação francesa, *A Batalha de Argel* conta a história do levante armado argelino que culmina na libertação e independência da ex-colônia francesa em 1962. No artigo *O Cinema Político De Gillo Pontecorvo: Uma Análise Do Filme A Batalha De Argel* publicado em 2011, Jefferson Luis Ribas de Oliveira aponta para uma construção fílmica que procura desindividualizar os personagens:

Embora a narrativa fílmica utilize um personagem - Ali La Pointe – para contar a trajetória de organização e luta da FLN contra o domínio colonial, ao se assistir a película, podemos notar que não é ele o verdadeiro protagonista. Pontecorvo, como escrito acima, queria todo um conjunto como verdadeiro protagonista da história. E assim podemos interpretar *A Batalha de Argel*. Não é a partir de um indivíduo, La Pointe, que o contexto vai ganhando inteligibilidade, mas o processo ganha forma através da visão e das atitudes de uma multiplicidade de sujeitos, da qual se incluem

os líderes da FLN, mulheres, crianças, idosos, autoridades, policiais, transeuntes.[...] *Argel*, dessa forma, não se propõe a ser um filme político centrado em heróis românticos, mas, ao contrário disso, quer mostrar todo um coletivo como agente histórico, um **personagem coral**, na definição do crítico Edward Said, que faz a apresentação do documentário *A Ditadura da Verdade*. (OLIVEIRA, 2011, p. 517)

Outro ponto de convergência<sup>16</sup> entre *Estado de Sítio* e *a Batalha de Argel* é a tentativa de evitar uma construção maniqueísta dos personagens. Da mesma maneira que em *Estado de Sítio* Costa-Gavras e Solinas não tem intenção de mostrar Santore como um sádico, e sim como um indivíduo parte de uma engrenagem maior que é o imperialismo (GAVRAS; SOLINAS, 1973), Solinas e Pontecorvo em *A Batalha de Argel* tem objetivos parecidos:

Creio e, acima de tudo, Franco Solinas acreditava que é importante entrar na lógica de ambos os lados, de antagonista e de protagonista. Então, se falamos dos paraquedistas, por que mostrá-los como monstros, ou como os SS? Para a condenação do colonialismo, que era o nosso objetivo, é melhor identificar outros culpados: o erro e a intransigência do colonialismo (GILLO apud OLIVEIRA, 2011, p. 518)

A relação entre política e cinema acentua o vínculo entre cinema e sociedade que faz do filme uma fonte para o historiador. Como nos recorda Michelle Lagny: “Está claro, portanto, que o cinema é fonte de história, não somente ao construir representações da realidade, específicas e datadas, mas fazendo emergir maneiras de ver, de pensar, de fazer e de sentir” (LAGNY, 2009, p. 110). O trabalho com fontes filmicas prevê não só o estudo do conteúdo do filme como também pede uma reflexão que envolva o fazer cinematográfico. Forma e conteúdo são indissociáveis, um estudo que leve em consideração só o conteúdo latente não seria completo, bem como uma análise que refletisse apenas acerca da forma. São complementares, a forma nos ajuda a entender o conteúdo e o conteúdo nos ajuda entender a forma. Ao trabalhar com objetos artísticos: “o historiador precisa se iniciar nas suas especificidades signícas, nos códigos e regras que regem sua produção, fruição e modos de exibição” (KAMINSKI, 2013, p. 85).

Dessa forma, o desafio deste trabalho é pensarmos as representações do mundo político considerando os códigos próprios da linguagem cinematográfica. No entanto, também devemos procurar entender *Estado de sítio* como um objeto da história cultural que se insere no debate político de uma época. Se os anos de 1960 foram marcados pelo embate entre apoiar ou não os países do bloco socialista frente às denúncias de práticas autoritárias no interior destes, a historiografia nascida a partir das

---

<sup>16</sup>A representação da tortura como arma de guerra está presente nos dois filmes. É sabido que o exército francês atuou como um exportador de técnicas de tortura e há boa bibliografia e documentação sobre esse fato. Em *Estado de Sítio* (1973) nos deparamos com uma espécie de “escola de tortura” nos moldes no qual o general Paul Aussareres foi responsável por ministrar em sua passagem pelas ditaduras no Cone Sul. O livro *A Tortura Como Arma de Guerra* (2016) de Leneide Duarte-Plon publicado pela Civilização Brasileira explora esse tema.

considerações da revista *New Left Review* vai mostrar que a década de 1970 marca a pacificação desse debate. Um exemplo disso é o afastamento dos partidos comunistas da Itália e da França da União Soviética e subsequente adesão ao chamado eurocomunismo. (HOBSBAWN, 1989; ANDERSON, 1989)<sup>17</sup>

*Estado de sítio* lança luz sobre o debate da violência como método de ação política. Olhando de forma cuidadosa para o filme, tentaremos entender como o filme representa o movimento dos Tupamaros e o episódio histórico que o inspirou e como se relaciona com o debate político da época dentro da esquerda. Ou seja, analisar, dentro de uma perspectiva da História Cultural, como o filme representa politicamente o grupo, com a intenção de trazer novas contribuições para entendermos os intercâmbios político-culturais do período a partir de um enfoque transnacional. Citando o livro *Close encounters*, a historiadora Barbara Weinstein identifica tendências desse enfoque:

Uma, obviamente, é a necessidade de mudar o nosso enfoque e a nossa atenção da esfera estreitamente política/diplomática/econômica para a esfera cultural, privilegiando as influências e os intercâmbios cotidianos em vez dos momentos espetaculares de intervenção e conflito. Porém, a ideia não é a de mudar da esfera cultural para a esfera política; pelo contrário, o argumento é a impossibilidade de entender os desdobramentos políticos sem uma consideração mais cuidadosa dos intercâmbios culturais, e o papel da cultura nos projetos interamericanos (sejam promovidos pelos estadunidenses, seja pelos latino-americanos ou pelos que não têm um ponto de origem que possamos identificar com clareza). (WEINSTEIN, 2015, p. 17)

Ao pensarmos os intercâmbios político-culturais que pretendemos entender, seria interessante trazer a perspectiva da história conectada, na medida em que essa corrente de pensamento nos ajude a “historicizar a interpretação da contemporaneidade” (CRISTIÁ, 2020, p. 143) presente do filme *Estado de Sítio*, promovendo a tentativa de “restabelecer as conexões internacionais e intercontinentais que as historiografias nacionais desligaram ou esconderam, bloqueando as suas respectivas fronteiras.” (GRUZINSKI, 2001, p.176)

No artigo “Sensibilidad e internacionalismo. La denuncia de la represión en el cine de Costa-Gavras (1969-1982)”, de Moira Inés Cristiá, são analisados quatro filmes de Costa-Gavras: *Z (1969)*, *A confissão (1970)*, *Estado de sítio (1972)* e *Desaparecido (1982)*. A hipótese do artigo é a de que a narrativa cinematográfica dos filmes se baseia em uma sensibilidade política particular em que o cineasta interpreta os eventos contemporâneos e históricos e tenta influenciar a opinião pública transnacional (CRISTIÁ, 2020). Segundo a autora: “Esses elementos permitirão demonstrar que Costa-Gavras aderiu a uma nova posição crítica da esquerda europeia que repudiava todo autoritarismo, distanciando-se da lógica da Guerra Fria.” (CRISTIÁ, 2020, p. 140)

---

<sup>17</sup> Retomaremos as considerações desses autores sobre a esquerda europeia e sua relação com os países do bloco soviético em um momento futuro desta dissertação.

O artigo de Cristiá é útil para esta dissertação na medida em que tem na sua hipótese a articulação de uma “perspectiva transnacional” e da “história conectada” com a obra do diretor franco-grego. Assim, vale destacar algumas perguntas que a pesquisadora coloca em seu texto e que coincidem com os problemas de pesquisa colocados por esta dissertação:

Por que esse cineasta embarcou em expor a violação dos direitos humanos na órbita comunista, assumindo o perigo de ser criticado por apresentar argumentos à direita? O que motivou essa virada, acompanhada por outros artistas e intelectuais do campo progressista? (CRISTIÁ, 2020, p. 144)<sup>18</sup>

Uma das preocupações desta dissertação é a identificação das representações acerca do Uruguai e como essas representações nos podem ser úteis para compreender um período específico do passado. Não se trata aqui de encontrar no filme informações sobre o passado e posteriormente compará-las com a historiografia do período, como se jogássemos um jogo de sete erros (ou sete acertos), entre História e filme. Queremos produzir um discurso no qual é analisado um objeto artístico, que contém dentro de si um discurso próprio, e que nos ajuda a elucidar tanto as aspirações que o puseram em tela quanto em que medida sua existência enquanto produto cultural pode estimular reflexões acerca do fazer cinematográfico.

Nas próximas páginas iremos incursionar em uma análise de sequências filmicas com a intenção de compreender como o filme representa os Tupamaros. Porém, cremos ser necessária, anteriormente, uma contextualização baseada na historiografia sobre o grupo, bem como do contexto político uruguaio. O período histórico de realização de *Estado de sítio* marca o ápice da agudização da violência política no Uruguai.

## 2.1 O URUGUAI DO INÍCIO DOS ANOS 1970 E A EMERGÊNCIA DO MLN-T

Se comparado aos seus vizinhos, o Uruguai experimentou certa estabilidade política até meados da década de 1960. Seu sistema político partidário figurava entre os mais antigos quando comparado a outras democracias ocidentais, ficando atrás apenas dos Estados Unidos e da Inglaterra (SOTELO RICO apud FERREIRA, 2011).

O Uruguai tinha um sistema democrático praticamente bipartidário – os partidos se dividiam entre Nacional e Colorado e dentro desses existiam facções de esquerda, de direita, liberais e conservadoras. Havia também os Partidos Socialista e Comunista, mas que contavam com uma representação pequena no congresso. Os partidos Blanco (Nacional) e Colorado, criados na primeira metade do século XIX,

---

<sup>18</sup> Como dito na introdução, esta pesquisa teve início com um Trabalho de Conclusão de Curso defendido em 2019, no qual já estavam contidas as dimensões transnacionais do nosso objeto. O artigo de Moira foi publicado em 2020 e foi com positiva surpresa que lemos seu trabalho, na medida em que ele fornece uma importante ajuda para pesquisa que deu origem a essa dissertação.

estabeleceram-se prematuramente como condutores do Estado e se tomaram atores praticamente inquestionáveis em face de outras forças político-sociais (FERREIRA, 2011, p. 26). Ambos dividiam as fileiras do parlamento. O Partido Colorado exerceu um domínio no cenário político uruguaio muito em função de um personagem e das mudanças que esse personagem implementou na sociedade uruguaia. Trata-se de José Batlle, político do Partido Colorado que norteou suas políticas na direção de elevar o Uruguai à condição de um país com amplas garantias sociais e relativa soberania nacional. Tão marcantes foram suas passagens na política uruguaia e no Partido Colorado a partir da década de 1910 que inspirou uma corrente dentro do mesmo chamada Batllismo. Luis Costa Bonino faz uma síntese do *batllismo*:

O Batllismo foi uma ideologia complexa que gerou um movimento que deslocou a hegemonia social e político dos setores agrários tradicionais a burguesia urbana e a classe média, que tutelou os setores trabalhadores e os protegeu por meio de uma eficaz legislação trabalhista. Esse movimento desenvolveu políticas de nacionalização e estatização de alguns setores da vida econômica e protegeu a indústria nascente com sistemas tarifários e isenções fiscais (COSTA BONINO, 1984, p. 17)

O *batllismo* reforçou a dominância do Partido Colorado na política Uruguaia. o eleitorado movido pela estabilidade econômica reelegerá esse partido até as eleições de 1958 (o período de 1947 a 1958 é, inclusive, chamado de *neobatllismo*<sup>19</sup>). Essas eleições marcam a saída desse do poder e o triunfo do Partido Nacional após 93 anos de governo colorado. Um dos principais motivos desse resultado é a crise econômica que o Uruguai começava experimentar, além de uma divisão cada vez maior dentro das fileiras dos colorados em contrapartida a uma coesão dos *blancos* (FINCH, 2005, p. 167).

Essa crise gesta no Uruguai o que podemos chamar de movimentos antissistema e inicia uma escalada de violência política sem precedentes na história de um país até então tranquilo e considerado por muitos como a “Suíça das Américas”. Por movimentos antissistema entende-se um movimento que tem em sua prerrogativa o não reconhecimento da ordem social e política vigente. Um dos fatos geradores dos movimentos antissistema é a alienação política, isto é: “O fenômeno da orientação negativa dos indivíduos em relação ao sistema político.” (COSTA BONINO, 1995, p. 28).

Intensificam-se as greves e as tensões sociais e se inicia uma crise de representatividade dos partidos políticos. Nesse momento começa a se organizar o principal movimento antissistema do Uruguai: o Movimento de Liberación Nacional-Tupamaros. Avaliado por muitos como o principal movimento de guerrilha urbana do mundo, o MLN-T agiu durante a décadas de 1960 e nos primeiros anos da década de 1970. O movimento tem como data de início oficial 1965, ano este em que o Uruguai tinha sua democracia estabelecida e ainda não vivia uma situação de cerceamento das liberdades

---

<sup>19</sup> O primeiro batllismo criou uma rede de proteção social amparada num modelo econômico que teve seu último ciclo de crescimento sustentável no período seguinte ao pós-guerra. O massivo apoio popular aos colorados baseava-se na manutenção desse modelo, o qual foi mantido com êxito durante o período neobatllista entrando em declínio em meados da década de 50 (FERREIRA, 2004, p. 51).

políticas promovidas pelo Estado. O MLN-T, ao aderir à luta armada, canaliza um sistema de contravalores aos valores vigentes, que no caso eram a raiz da crise dos partidos tradicionais (COSTA BONINO, 1985).

Como já foi dito, os anos de 1960 no Uruguai foram marcados por uma crise política e econômica, concomitante com uma perda de fé nos partidos tradicionais. Podemos elencar três principais atores dessa crise: Estado, movimentos sociais (sindicatos e organizações estudantis) e os partidos políticos

Antes de comentar o papel desses atores vale a pena fazer uma pequena explanação da configuração eleitoral do Uruguai após a chegada do Partido Nacional ao poder. Esse partido vê o triunfo na eleição de 1958. Nas eleições de 1962, o Partido Nacional se reelege por uma pequena maioria, mas em 1966 os colorados vencem a eleição representados pela figura de Oscar Gestido, que falece devido a um ataque cardíaco em 1967. Gestido é substituído por Pacheco Areca, o presidente em exercício durante o sequestro de Dan Mitrione, representado no filme que é objeto deste trabalho

Essa crise atinge o pequeno país do Cone Sul de forma avassaladora, com uma taxa média de inflação de 60% anuais entre 1962 e 1967, e que, em 1968 chega a 135%. O governo uruguaio só consegue segurar a taxa de inflação a partir de uma política de congelamento de preços e de salários – a inflação cai para 21%. Trata-se de uma política econômica que dará resultados apenas até 1971, quando a taxa de inflação volta a encostar nos 100% ao ano (FINCH, 2005, p. 35-51). Essa crise econômica, além de causar demissões em massa, acarreta também na diminuição do poder de compra dos uruguaios e congela os investimentos em educação. Isso gerará protestos e greves por todo país. A resposta do Estado uruguaio foi violenta. Segundo Aldrigui:

A repressão por parte dos governos de Oscar Gestido e Jorge Pacheco e Juan Maria Bordaberry das mobilizações sindicais, o uso do exército ou da polícia para sufocar os conflitos, gerando espirais de violências revelaram a crise da democracia representativa uruguaia, a debilidade dos setores liberais e a sua incapacidade para contestar a força crescente da direta autoritária. (ALDRIGUI, 2004, p. 23)

Ainda segundo a autora, o cerceamento do direito de greve, bem como a imposição das chamadas *Medidas Prontas de Seguridad*, foram diversas vezes evocados a partir de 1959. Mas antes mesmo da crise, os partidos de esquerda no Uruguai vinham tomando outros rumos. O Partido Socialista, que até então vinha tendo uma orientação Social Democrata, a partir de 1955 assume uma posição de abertura ao marxismo. Essa guinada está diretamente relacionada com seu novo secretário geral: Vivián Trias, que foi um dos mais proeminentes representantes do revisionismo histórico uruguaio.

Ainda na questão dos partidos políticos, vale ressaltar a abertura às alianças que o Partido Comunista Uruguaio começa a adotar a partir de 1955, culminando na aliança que dá origem a frente partidária chamada FIDEL, que concorreu nas eleições de 1962 e que contava não só com membros desse partido, mas também dos partidos tradicionais. Toda essa conjuntura levará mais tarde à unificação

sindical entre 1964 e 1966; e, em 1971, à criação da chamada *Frente Amplio*, agrupamento de partidos de esquerda que existe até hoje no Uruguai (ALDRIGUI, 2004).

Esses fatores muniram a esquerda uruguaia de uma capacidade organizacional muito grande, partidos políticos, sindicatos e estudantes promoveram muitos protestos no país. Sobre esses últimos vale conferir o que diz Aldrigui:

Um dos fatores que afetaram o descontentamento juvenil foi a diminuição dos recursos estatais atribuídos a educação e a incapacidade do sistema económico de remunerar, como pouco tempo atrás, o trabalho de acordo com a escolaridade. Durante os anos sessenta a capacidade de pressão do movimento estudantil se viu maior pelo aumento do número de alunos em todas as fases do ensino. (ALDRIGUI, 2004, p. 28)

A reação a essa conjuntura foi uma resposta autoritária do Estado. A maioria dos políticos integrantes de partidos tradicionais condenava os sindicatos como promotores da desordem e caos social e viam a autoridade como única reação possível a suas demandas.

Considerado um grupo de extrema-esquerda, o MLN-T não estava totalmente alinhado com os Partidos Comunista e Socialista, principalmente por um posicionamento ideológico que não encontrava na ação partidária uma saída para a crise no Uruguai daquele período. Também discordavam do alinhamento com Moscou, por acreditarem que o Uruguai deveria gestar o seu próprio modelo de socialismo de acordo com a realidade do país.

Não é possível atribuir ao MLN-T uma ideologia fixa, porém sua prática e retórica apontavam para duas bases que norteavam suas ações: o Nacionalismo e o Socialismo.

Nacionalismo e Socialismo eram então os dois pilares ideológicos do MLN. Por nacionalismo se entendia um movimento orientado à independência política e econômica e a uma identidade cultural nacional e regional. Como Socialismo devia entender-se uma reestruturação social que supunha uma expansão do intervencionismo econômico do estado, planejamento centralizado da produção e uma maior igualdade na distribuição de renda. (COSTA BONINO, 1984, p. 57)

A origem do MLN-T remonta aos anos de 1962-1963 (COSTA BONITO, 1985), aparecendo primeiro com o nome *Coordinator*. O grupo se forma no contexto das convulsões sociais anteriormente mencionadas, e de início, pode ser considerado um ponto de encontro de militantes de diferentes origens. A princípio não tinha o objetivo claro da luta armada e sim de defesa dos movimentos sociais.

O *Coordinator*, quando de sua criação, não tinha como objetivo o enfrentamento direto ao regime como tantos outros grupos guerrilheiros da América Latina na mesma época; isto é, não havia no embrião do MLN-T um caráter ofensivo por assim dizer. A organização se prestava muito mais a um papel de defesa dos movimentos de massa que começavam a ser reprimidos como nunca haviam sido (FERREIRA, 2012 apud ALDRIGUI, 2001)

Após 1965 pode-se dizer que o MLN-T começa a ter a configuração que tornará conhecido internacionalmente, onde abandona o nome de *Coordinator* e passa se chamar MLN-T ou

simplesmente Tupamaros. Interessante mencionarmos aqui que esse nome faz referência a Tupac Amaru, líder indígena que comandou uma insurreição durante o período colonial.

A partir dessa época a ideia de guerrilha urbana e de ação armada começa a ganhar adeptos nas fileiras tupamaras e ser objeto de discussões. O grupo passa a ganhar uma espécie de característica ofensiva, como salienta André Lopes Ferreira:

Com o passar do tempo e a crescente autonomização do grupo, a característica defensiva que havia marcado o Coordenador deu lugar a uma postura mais ativa e ousada por parte dos integrantes do MLN -T; no fundo, uma negação da política retórica dos partidos majoritários e mesmo do que então se chamou de Izquierda verbalista. [...] Nesse ínterim, o caráter militarista da organização se tornou hegemônico e o enfrentamento com o regime a palavra de ordem (FERREIRA, 2012, p. 313 apud VERA; MERCADER, 1970)

Durante esse período crescem as ações de cunho propagandístico do grupo, como assalto a bancos e distribuição de alimentos em bairros pobres, além de divulgações de documentos oriundos de ações que visavam empresas acusadas de corrupção.

Em 1968 há um ponto chave na história do movimento Tupamaro, o primeiro sequestro praticado pelo grupo. O sequestrado é Ulysses Pereira Reverbel, amigo pessoal de Pacheco e então presidente da companhia telefônica estatal do Uruguai. A partir daí a posição defensiva dos Tupamaros vai ficando no passado e violência passa então a ter papel fundamental no alcance dos objetivos do grupo.

Entre 1968 e 1971, o MLN-T experimentou, em ritmo acelerado, grande crescimento e profunda transformação em suas abordagens. Ocorre um triplice processo que culmina em um triunfalismo ilusório, que convence boa parte da estrutura sobre a possibilidade real de precipitar a derrubada do governo de Pacheco. (SIERRA, 2022, p.444)

Como já foi dito anteriormente, cremos que *Estado de sitio* se insere numa relação em que nutre e é nutrido pelo ambiente político e social no qual foi concebido. Essa dinâmica infere na forma com que o diretor vai retratar a guerrilha tupamara, o sequestro e outros aspectos da sociedade uruguiaia, que, por sua vez, vai se relacionar diretamente com um debate em que o realizador se insere, debate esse de caráter transnacional em relação aos rumos da esquerda.

Interessante pensar como a Montevideu dos anos 1960 pode ser considerada um lugar de trocas e circulação de ideias revolucionárias no continente latino-americano, por lá passaram Che Guevara, Régis Debray e um muitos militantes argentinos e brasileiros que buscavam exílios (SIERRA, 2022). Costa-Gavras e Solinas também visitaram a cidade durante o projeto de Estado de Sítio e puderam entrar em contato com esse ambiente, ponto que influi diretamente na representação que o diretor vai fazer do MLT-T.

Após essa apresentação acerca do Uruguai e dos Tupamaros, iremos agora na direção de analisar algumas sequências de *Estado de Sítio* com a intenção de refletir acerca da representação que o filme faz dos Tupamaros. Pensando essa representação a partir dos códigos internos de funcionamento

do cinema enquanto forma de arte, lembramos que essa análise nasce a partir do processo inverso de decupagem da obra cinematográfica.

Como sabemos, o filme trata de um evento que ocorre no ano de 1970, o sequestro do funcionário norte-americano Dan Mitrione. Vimos nas últimas páginas que o MLN-T, durante essa época, experimentava grande popularidade e que o número de ações que poderiam ser caracterizadas como violentas foram se tornando cada vez mais comuns.

A análise que virá a seguir vai ser dividida em duas partes: Na primeira vamos separar algumas das sequências que envolvem a representação no filme de militantes do MLN-T e na segunda vamos analisar, dentro dessas sequências, as cenas em que os guerrilheiros aparecem perpetrando atos que podem ser considerados como violentos.

## **2.2 O MLN-T EM *ESTADO DE SÍTIO* (1972)**

A cena que apresenta os Tupamaros ao telespectador tem início no décimo terceiro minuto do filme. Além do seu caráter introdutório, ela fornece muitas pistas acerca da maneira que irá seguir o tratamento desse movimento guerrilheiro. São mostradas algumas situações corriqueiras do trânsito e um par de olhos é posto em foco, a câmera assume o um plano subjetivo da visão desses olhos – mais tarde vamos descobrir que esses olhos pertencem a Hugo, o personagem Tupamaro – e foca em Santore (Yves Montand). Há um corte e agora cenas de trânsito voltam a aparecer na tela e o filme rumo para uma sequência de seis assaltos a mão armada. Os perpetradores da ação são jovens e de boa aparência, já fica claro aqui que se tratam dos guerrilheiros urbanos (ver figura 4).

A partir dessa sequência de roubos de carros, o filme passa a se utilizar de planos gerais, como se a ação estivesse sendo observada de longe ou até mesmo por testemunhas, para representar os sequestros de Santore e do cônsul brasileiro. As cenas são acompanhadas por uma trilha sonora festiva e que nos lembra também um tom militante, uma vez que ela faz usos de flautas andinas, ecoando a resistência indígena que inspira o nome do grupo. As flautas também podem ser lidas na chave de uma visão latino-americanista generalizante, uma vez que o Uruguai não faz parte dos países andinos. Nas palavras de Costa-Gavras a trilha sonora “inflama a fantasia popular e incrementa sua aura heroica” (GAVRAS apud RIZZA; ROSSI; TASSONE, 1985) (ver figura 5).

Nessas sequências, chama atenção o sequestro do cônsul brasileiro, uma vez que esse personagem é enrolado em um tapete para que seja retirado de sua residência sem levantar suspeitas. Há também um ar de comicidade quando um dos reféns é liberado e parece disputar uma corrida de sacos. Também notamos esse ar cômico quando uma cativa com casacos de pele e que dirigia um carro importado é liberada no que parece ser um depósito de lixo onde crianças brincam (ver figura 6).

As cenas que acabamos de descrever apresentam os Tupamaros ao telespectador e dão início a construção na narração do filme em “*flashback*”, sendo essa ação o ponto de partida que irá culminar com a execução de Santore, embora seu assassinato não seja mostrado no filme.

O longa-metragem se assenta no suspense como recurso narrativo. Esse suspense recai sobre a decisão a ser tomada pelos Tupamaros e pelas forças governamentais frente a um dilema: pela ótica do MLN-T, os guerrilheiros precisam decidir se avançam na execução de Santore em caso de o governo não aceitar negociar; pela ótica do governo, as autoridades decidem se aceitam negociar com os guerrilheiros. Trata-se então de refletir acerca da vida de um ser humano, porém, tanto para os guerrilheiros quanto para o governo, as consequências do assassinato são mais graves que a morte de Santore em si. Apesar da representação idílica dos Tupamaros, o diretor em alguns momentos parece os colocar em pé de igualdade com o Estado.

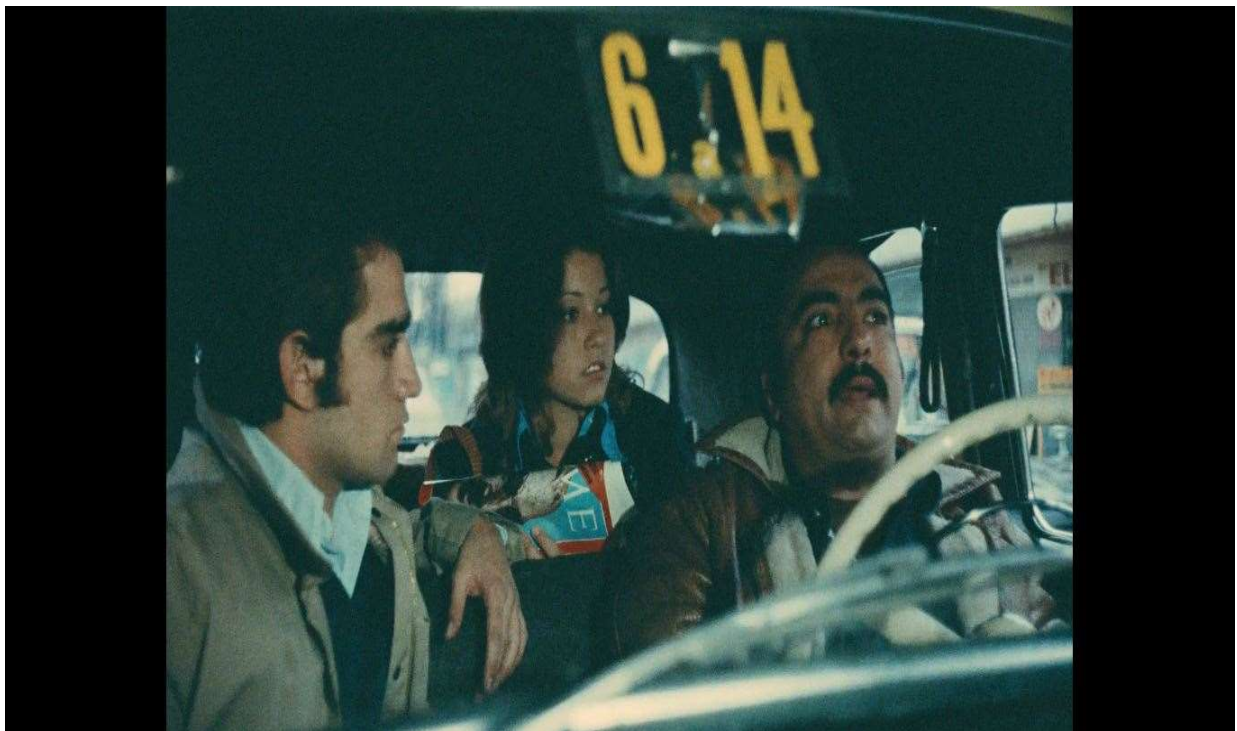


Figura 4: Fotograma de Estado de Sítio (1972) em que são mostrados os guerrilheiros e um personagem tem seu carro roubado e reage com tranquilidade e até certa simpatia, mesmo com uma arma (está embaixo da revista) apontada em sua direção.

Vale perguntar, portanto, sobre como é a representação dos tupamaros: Há uma conotação positiva na forma com que os guerrilheiros são representados pelo filme? Confirmada essa suposição, como ela pode nos ajudar a atingir os objetivos dessa dissertação? Estaria ecoando nessa representação do MLN-T pelo filme *Estado de Sítio* um debate transnacional a respeito da violência e da luta armada? Vamos nos focar inicialmente na primeira delas.

Naturalmente, ao escolher um filme como objeto da pesquisa histórica é de se imaginar que o pesquisador o assista repetidas vezes. Nesta pesquisa não foi diferente. A própria tarefa de separar sequência, como fizemos nas últimas páginas, demanda muitas vezes reassistir essa mesma

sequência inúmeras vezes. Nesse exercício, nos sentimos tão embebidos no projeto filmico, que acreditamos conhecer cada frame, cada fala e cada entrada de trilha sonora, justamente por passar cada fragmento a limpo no processo de “desmontagem” do filme para análise.

Rever a obra de maneira completa e não fragmentada, muitas vezes apresenta fortes argumentos contrários à premissa de que conhecemos totalmente o filme e de que todas nossas interpretações a seu respeito estão dadas como certas e imutáveis. Podem surgir novas interpretações de determinada cena quando posta no contexto da obra completa, e as vezes, até mesmo um texto lido ou algum filme diferente do estudado assistido nos sugere novas ideias sobre o nosso objeto.



*Figura 5: Fotograma de Estado de Sítio (1972) em que podemos notar um plano geral dando a entender que a cena é observada por testemunhas não participantes da ação.*



*Figura 6: Fotogramas de Estado de Sítio (1972) mostrando o personagem do cônsul dentro de um tapete. Nota-se um ar cômico nas cenas.*

Esse não foi o caso da representação dos guerrilheiros pelo filme. Desde que entramos em contato com o objeto, era claro que não havia na construção dos personagens Tupamaros, conotações negativas. A montagem do filme parece caminhar na direção de representar os guerrilheiros como jovens, bonitos e dotados de bom humor até mesmo em situações limites, como apontar uma arma a um civil. Apenas com um exame mais profundo da obra, foi possível a reflexão acerca da representação dos guerrilheiros.

A forma de representar aos Tupamaros foi uma das razões que gerou polêmica em relação a *Estado de sítio*. O filme tanto foi acusado de fazer proselitismo em favor da guerrilha quanto de se somar ao coro daqueles que condenam a reação tupamara. Vejamos o que diz Costa-Gavras em relação à impressão que teve dos MLT-Tupamaros quando os conheceu em viagem a Montevideo, o fragmento vem de entrevista a Michéle Ray no apêndice do roteiro:

[...] os Tupamaros abriram uma via que deu resultado no terreno político-militar da luta armada. Exerceram também uma influência decisiva para a união das diferentes forças de esquerda que, pela primeira vez na história do Uruguai, se enfrentam unidas aos dois partidos tradicionais. Houve de fato uma profunda mudança de consciência política no povo. (COSTA-GAVRAS E SOLINAS, 1976, p.131)

Há de se reconhecer que Costa-Gavras nutria um olhar positivo acerca dos guerrilheiros, como ficou expresso nessa última citação. Por mais que o que afirmou possa nos ajudar a de algum modo “referendar” o suposto olhar positivo sob os militantes uruguaios, nossa intenção não é aqui é a de comprovar a validade de nossa análise por meio de falas do diretor. Até porque esse olhar positivo apresenta certas nuances que vão se tornando claras no decorrer da análise do próprio filme. Ponto pacífico aqui é que o Estado aparece perpetrando atos muito mais violentos que os sediciosos.

A utilização da fala de Gavras, trazida ao texto simultaneamente a algumas sequências do filme, tem por objetivo lançar luz sobre um debate próprio do tempo em que nosso documento está inserido – o debate acerca da violência como um método válido ou não de alcançar o poder. A “boa vontade” ou em outras palavras, o “olhar positivo” que subjaz da análise das últimas sequências nos leva a crer que a obra de Costa-Gavras pode ser lida como um interessante documento dessa parte do passado.

Observamos durante o filme que as sequências em que os Tupamaros aparecem perpetrando atos violentos são relativamente “leves”, ou seja, não há uma *mise-en-scène* explicitamente violenta no que diz respeito às ações do grupo. Nas cenas do sequestro, inclusive, é possível ver uma arma de fogo apenas duas vezes, e a reação dos que tem o carro tomado de assalto é consideravelmente tranquila para quem tem o cano de uma pistola apontado em sua direção.

Vamos agora rastrear uma fração importante do debate acerca da violência. Duas das figuras mais importantes do pensamento social do século XX trouxeram importantes contribuições para a

questão: Hannah Arendt, Jean Paul Sartre e Frantz Fanon. Importante ressaltar que ao trazer os autores para nosso trabalho a intenção não é utilizar as premissas de suas considerações para nossa análise. Tampouco fazer juízos de valores sobre o que cada um diz. Os autores aparecem aqui como vozes de um debate presente durante os anos de concepção do filme. O próprio Costa-Gavras se declara um leitor e admirador de Sartre e os Tupamaros representados em *Estado de Sítio* se declaravam leitores de Fanon<sup>20</sup>.

O texto de Sartre data de 1961 e serve de prefácio para o livro “Os Condenados da Terra” do pensador argelino Frantz Fanon. Tanto a obra de Fanon quanto o prefácio de Sartre foram e são largamente estudados no campo das humanidades. Nele, Sartre faz uma defesa dos processos de libertação das colônias africanas no ápice do conflito franco-argelino, e para isso, tece uma argumentação em que a violência dos processos de libertação se justifica em face da ação colonial. Diz ele:

Quando os camponeses recebem armas, os velhos mitos morrem, as proibições desaparecem uma por uma; a arma de um combatente é a sua humanidade. Porque, nos primeiros momentos da rebelião, há que matar: matar um europeu é matar dois pássaros de um só tiro, suprimir para sempre um opressor e um oprimido: tombam um homem morto e um homem livre; o sobrevivente, pela primeira vez, sente um solo *nacional* debaixo dos seus pés. (SARTRE em FANON, 1968, p. 14)

Já Hannah Arendt escreve em 1969 o ensaio “Sobre a Violência”. Estimulada pelos eventos de 1968 na Europa e pelas lutas anticoloniais, a autora faz uma reflexão no que tange às formas de violência e procura aprofundar o conceito, distinguindo violência de força, vigor e poder. Arendt constrói sua argumentação no sentido de dizer que violência não tem uma capacidade construtiva, para ela a violência destrói o poder, não o cria.

Podemos ler o ensaio de Arendt como um contraponto às colocações de Sartre, um outro lado do debate. Para a pensadora alemã, Sartre: “vai muito mais longe na glorificação da violência que Sorel, no seu famoso Reflexões sobre a violência – mais longe mesmo que o próprio Fanon” (ARENDR, 2017, p.101). Os dois pensadores nos são úteis na medida em que parte importante do debate político da época está influenciado pelas considerações de ambos. Perspectivas políticas que viam na democracia o único meio de transformação social foram largamente debatidas no período de circulação do filme, bem como a validade ou não da ação armada para a mesma transformação social.<sup>21</sup>

Em *Estado de Sítio* vemos que os Tupamaros não aparecem cometendo nenhum ato de violência extrema. A execução de Santore não é mostrada e o cadáver que aparece no início do filme não tem marcas de violência exposta. A violência dos Tupamaros não é evocada, porém, tampouco é

<sup>20</sup> Tal afirmação é feita em um documento datado de 1969 chamado “30 perguntas a um tupamaro”. Disponível em: [https://cedema.org/digital\\_items/1735](https://cedema.org/digital_items/1735)

<sup>21</sup> O artigo de André Lopes Ferreira “O Uruguai Entre **Armas E Urnas**: As relações Dos Tupamaros Com a Frente Ampla No princípio Dos Anos 1970” (2012) é excelente fonte de informação sobre a posição do MLN-T e da esquerda parlamentar uruguaia e permite que tenhamos um retrato acercado debate mencionado. A leitura desse artigo foi indispensável para a compreensão do contexto representado em *Estado de Sítio* (1972).

glorificada. O filme parece pender para a irrealidade da situação, onde, como já dissemos, trata-se acerca da racionalização da violência por dois entes políticos.

Levando em conta o debate que envolve Arendt e Sartre, é muito esclarecedor quando vemos o que diz Costa-Gavras em entrevista quando perguntado acerca de uma suposta glorificação da violência em *Estado de sítio*.

Há a violência legal e a ilegal. [...] É sobre mostrar a violência legal, porque o mundo está no mundo inteiro. E geralmente há violência legal que às vezes é pior do que a violência ilegal. E também tentamos fazer as pessoas pensarem por que existe violência ilegal”. (COSTA-GAVRAS, 1976, p. 181)

Sartre, como vimos, é referência para compreendermos os dilemas da esquerda europeia durante o século XX, campo político no qual se insere Costa-Gavras. Além disso, podemos levantar a hipótese de que o diálogo entre *Estado de sítio* e a obra de Sartre é ainda mais direto do que a mera referência filosófica. Sartre escreveu uma peça chamada *Mãos sujas* (1949), cujo enredo aborda um assassinato político. O protagonista dessa peça é um militante comunista que enfrenta o dilema sobre assassinar ou não um líder comunista acusado de se corromper. Há uma evidente semelhança com o enredo e o dilema trabalhado por Costa-Gavras em seu filme. A hipótese de que existe uma intertextualidade entre a obra teatral e a cinematográfica se torna ainda mais forte diante do fato de que o personagem sartreano se chama Hugo, mesmo nome do personagem que representa o líder dos Tupamaros, interpretado por Jacques Weber, em *Estado de sítio*. Apesar de não termos encontrado nenhuma afirmação nas dezenas de entrevistas analisadas sobre o filme de que se trata de uma adaptação, os pontos de contato sugerem que *Mãos sujas* foi uma referência importante.

Em *Mãos sujas* (1949) encontramos dois personagens principais: Hugo e Hoederer. Hugo é um militante recém ingressado no Partido Operário da Ilíria, um país fictício localizado na Europa Central. Hoederer é o secretário geral desse mesmo partido. Na peça, Hugo é intimado por militantes da facção a qual pertence dentro do Partido Operário a assassinar Hoederer, pois esse estaria fazendo acordos com políticos de outros partidos, o que comprometeria a integridade do Partido Operário. Hugo é escolhido como autor do atentado por ter uma origem burguesa e atrair a desconfiança dos outros militantes, portanto, o assassinato o provaria como digno de ingressar nas fileiras.

Dentro da obra de Sartre, a peça toca em temas que o filósofo francês vinha desenvolvendo no campo da moral e da ética e divide em comum com outras peças do autor a exposição dos personagens às situações-limite, em que são obrigados a fazer uma escolha. Segundo Humberto Pereira da Silva em artigo analisando a peça *Mão sujas*, a obra aponta para a construção de uma “moral provisória”:

Entende-se, portanto, que justamente porque uma moral não foi elaborada em sua obra filosófica, pode-se extrair uma “moral provisória” sartriana em sua obra literária, como

As mãos sujas. Provisória porque o projeto de uma “moral definitiva”, anunciada em *O ser e o nada*, ficou apenas na intenção. (SILVA, 2007, p. 90)

O desenvolvimento central da trama se dá quando Hugo se encaminha para realizar a execução de Hoederer. Hoederer o recebe e o trata bem, levando o jovem militante a confessar o plano para seu assassinato. Hugo se convence de que Hoederer não deve ser morto, porém ao retornar à sala em que se desenvolvia a ação, encontra Hoederer enlaçado com sua companheira amorosa que o acompanhava desde o início. Vendo isso, Hugo dispara na direção de Hoederer e o mata. Hugo vai para a prisão e após sair desta, descobre por uma militante da mesma facção, que os princípios do seu grupo não são tão puros quanto ele imaginava e que os meios que utilizam não diferem tanto dos quais Hoederer utilizava. Sabendo disso e de que os asseclas de Hoederer se encaminham para matá-lo, opta pelo suicídio dando fim a peça. Em sua análise da peça, Silva diz:

[...] para Sartre, em *As mãos sujas*, a liberdade de escolha não nos torna mais ou menos “puros”, ela apenas nos coloca em um ou outro quadro de um cenário: a liberdade de agir não nos liga ao êxito ou ao fracasso. Todos nós somos livres para escolher entre uma ou outra situação; apenas isso. Assim, o quadro inicial que opunha um individualista idealista e um não-individualista movido pela eficácia não é capaz de dimensionar a complexidade em que cada um se encontra inserido. (SILVA, 2007, p.90)

A intertextualidade entre a peça e o filme parece residir nos caminhos morais que apontam para a decisão dos Tupamaros em executar ou não Santore. Embora o filme não foque em indivíduos, a decisão parece se encaminhar para algo de irreal, onde nenhuma das ações tomadas resultaria no objetivo pretendido pelos guerrilheiros. Ao compararmos o enredo da peça e do filme, é possível fazer uma leitura que aponte para uma crítica velada ao MLN-T por parte do diretor. Enquanto de uma perspectiva geral o filme parece “pender” para o lado Tupamaro, quando comparado à peça e quando colocamos a filosofia sartreana em jogo, a obra parece questionar a eficácia da ação armada.

Essa intertextualidade com a peça de Sartre é um indício de que *Estado de sítio* traz uma representação complexa dos Tupamaros. Por um lado, seu ato político pode ser condenado, principalmente quando percebemos algumas escolhas, como a de colocar Yves Montand no papel do sequestrado, algo que poderia gerar uma certa empatia do público pelo personagem. Por outro, como já foi dito, também estão em cena estratégias que produzem identificação e simpatia pelos personagens Tupamaros. Estaria contida na representação relativamente positiva dos guerrilheiros uma espécie de tentativa de amainar as críticas sofridas em função de *A confissão* (1970)?<sup>22</sup>

---

22 Uma outra pista para compreender a representação da violência dos Tupamaros no filme aqui analisado é vermos o que diz Semprún em livro de memórias, apesar de não estar no projeto de *Estado de sítio* (1972), sabemos que se manteve sempre muito próximo de Costa-Gavras. Na citação a seguir, Semprún faz uma crítica aberta à luta armada, utilizando como exemplo o dilema

Embora Costa-Gavras não seja um defensor aberto da luta armada, pertenciam e compartilhavam redes de sociabilidade com uma geração que viu na Revolução Cubana um novo caminho para o socialismo. Há indícios de que o próprio diretor tenha visitado Cuba e que mantivesse contatos próximos com o meio cinematográfico cubano. Essa informação aparece num relato autobiográfico de Mauricio Paiva (2004) publicado pela editora Maud, na qual ele comenta sua experiência como exilado político em Cuba durante as marcantes décadas de 1960 e 1970. Ele fala de um clima de exaltação aos Tupamaros na ilha caribenha e menciona um episódio de encontro com Costa-Gavras e Alfredo Guevara:

É natural que nesse clima de exaltação dos Tupamaros, os cubanos se dispusessem a patrocinar um filme sobre sua epopeia. Assim, quando Costa-Gavras apareceu em Cuba com esse projeto em mente o ICAIC (Instituto Cubano de Artes e Indústria Cinematográficas) não lhe regateou apoio. Alfredo Guevara, diretor do ICAIC, certo dia convidou-nos para conversar com Costa-Gavras e fornecer-lhe informações que pudessem contribuir na elaboração do roteiro do filme. Guevara confidenciou-nos que, embora fosse impossível conhecer antecipadamente o verdadeiro roteiro de um filme, o ICAIC estava dando o seu apoio ao diretor de *A Confissão* porque ele havia feito autocrítica desse filme 'reacionário' (PAIVA, 2004, p. 20).

Contudo, não foram encontradas outras fontes que se refiram à visita de Costa-Gavras ao ICAIC, nem ao fato de que o Instituto Cubano de Artes e Indústria Cinematográficas (ICAIC) tenha sido cogitado como produtor do filme. Entretanto, seria interessante abrir um rápido parêntese para falarmos acerca da relação entre os Tupamaros e Cuba.

É sabido que a ilha americana foi asilo para militantes de diversas partes do mundo. Não só militantes refugiados a buscavam, como também aqueles que queriam observar de perto a construção do socialismo cubano. Paiva alega que havia em Cuba um clima de exaltação ao Tupamaros. Jerónimo Ríos Sierra (2022) se dedica a estudar os Tupamaros e sua relação com o entorno latino-americano. Nesse artigo há um momento em que o pesquisador examina as relações entre os guerrilheiros urbanos uruguaios e a Cuba socialista. De acordo com esse pesquisador, havia uma reserva por parte dos cubanos no que dizia respeito às táticas do MLN- T relacionadas à aposta na guerrilha urbana como meio de mudança social (SIERRA, 2022). Todavia, também menciona que isso começou a ser modificado a partir do ano de 1969 com o êxito das ações tupamaras. Sierra utiliza-se de entrevistas com ex-militantes para a construção de seu artigo e conclui acerca do apoio cubano aos Tupamaros.

Um aspecto que é reconhecido pela maioria dos entrevistados, todos eles concordam em reduzir o apoio cubano a algum dinheiro, umas poucas armas e vários manuais de criação de armamento caseiro e cursos de formação na ilha (SIERRA, p. 15, 2022)

---

que está no enredo do filme aqui analisado: “Não estou muito seguro (...) de que os Tupamaros que condenaram à morte a Mitriane na história real, ou a Santore no filme de Costa, tenham aberto com essa execução o caminho da justiça nem da libertação social. Pelo contrário, estou certo de que fecharam todas as estradas, respondendo com um delito militarista e criminoso ao delírio repressivo dos policiais de seu país. Escrevo-te estas palavras no momento em que os chefes históricos das Brigadas Vermelhas, Renato Curzio, entre outros, que se inspiraram tantas vezes no exemplo tupamaro, acabam de anunciar que doravante condenam a luta armada.” (SEMPRÚN, 1982, p. 133)

Pelo que indica o artigo de Sierra, é difícil precisar se houve um grande apoio cubano aos Tupamaros, o que nos leva a mesma conclusão em relação a um suporte ao filme de Costa-Gavras sobre os guerrilheiros uruguaios, ainda mais se considerarmos as grandes somas de dinheiro envolvidas na feitura de um produto filmico de grande circulação. Porém, não deixa de ser estimulante pensar o papel da ilha caribenha como ponto de circulação e troca de ideias no campo da esquerda. Além de fomentar o debate, é possível perceber Cuba socialista como palco para esse debate transnacional.

Vimos que em *Estado de Sítio* (1972) os atos de violência praticados pelos guerrilheiros praticamente estão fora de campo, ou seja, não aparecem na *mise-em-scène*. Não há a execução e a tomada dos reféns como cativos não contém nenhuma referência que possa evocar algo de terror. Pelo contrário, constatamos que durante as ações, a montagem vai em direção de um tom acelerado com música festiva e militante a acompanhar.

Dissemos no último parágrafo que as cenas de violências praticamente inexistem, entretanto durante o minuto 00:36:12 ao 00:36:56, há uma cena bastante gráfica de tortura. É sobre a análise dessa cena que dedicaremos os próximos parágrafos. A cena de tortura aparece em uma das sequências mais emblemáticas do filme, a do interrogatório de Santore. Esses interrogatórios nos ajudam a construir também o discurso político emanado pelos Tupamaros dentro do filme, já que essa é a primeira vez que eles falam no enredo.

Interessante que os personagens da guerrilha não são em nenhum momento retratados de maneira que possam denotar alguma “vida fora da ação”. Normalmente no tipo de cinema em que *Estado de Sítio* se inscreve, são utilizados determinados recursos para aprofundar os personagens. Santore, por exemplo, tem sua família mostrada, sua relação com os filhos e com a esposa. Essa estratégia faz com que o espectador entre na intimidade do personagem sequestrado e que lhe tenha empatia. Nesse ponto, o filme reforça uma ambiguidade ao evitar a caracterização do “agente do imperialismo” como um mau absoluto, gerando empatia por sua figura.

No filme anterior de Costa-Gavras, *A confissão* (1970), London, interpretado pelo mesmo Yves Montand, tem sua vida pessoal representada antes de ser preso, enquanto aqueles que o prendem e posteriormente o interrogam e torturam produzem um discurso apenas durante os interrogatórios. Comparar *A confissão* (1970) e *Estado de Sítio* (1972) sempre nos é útil. Nos dois filmes, o personagem de Yves Montand é o que tem mais minutos em cena e é interrogado por indivíduos supostamente de esquerda. Ver no primeiro capítulo a figura 2.

A diferença de um cárcere para outro é que os Tupamaros em *Estado de Sítio* (1972) se utilizam de métodos muito mais humanitários se comparado ao que ocorre ao personagem de Artur London em *A confissão* (1970). Antes de chegar ao cativo, Santore é examinado por um médico e lhe é oferecida comida e água. Inclusive, nesse momento o estadunidense pede um copo de whisky, o qual é

negado. Uma típica ironia de Costa-Gavras, uma vez que durante o interrogatório Santore se defende dizendo que é apenas um funcionário da embaixada que cuida de questões burocráticas, alguém de colarinho branco, fazendo uma referência ao estereótipo do executivo estadunidense.

O diálogo entre Hugo e Santore discorre num movimento de perguntas e respostas em que a cada mentira de Santore, é mostrada uma cena em *flashback* em que ele é desmentido. Em uma cena, o tupamaro mostra a Santore fotos dele reunido com integrantes das forças de segurança brasileiras e ele responde dizendo que era apenas uma missão diplomática, coisa comum ao seu trabalho na AID. É aqui que temos talvez uma das cenas mais impactantes do filme, em que Santore é acusado de dar “cursos de tortura”, tendo como “objeto” presos políticos no Brasil. O personagem principal de *Estado de Sítio* mais uma vez nega que tal coisa tenha ocorrido. Novamente as imagens em tela mostram ao espectador a mentira que conta o personagem de Yves Montand, dessa vez com uma cena muito gráfica de tal curso de tortura, no que parece se passar no Brasil, já que vemos uma bandeira brasileira ao fundo da cena. Ela é finalizada com um foco nas palavras “Ordem e Progresso”. Ver figura 7.

Nessa cena, Santore ministra o que parece ser um curso de tortura a militares brasileiros. A vítima da tortura está nua e são aplicados eletrochoques em seus genitais. Gavras explica em entrevista a Michéle Ray, que se baseou em documentos revelados pela anistia internacional e pela Igreja Católica para montagem dessa cena (GAVRAS E SOLINAS, p 159, 1973). Esses documentos estão presentes em algumas versões comercializadas do roteiro nos anos de 1970, da página 187 a 240 na edição consultada para esse trabalho. Assim, podemos inferir que a participação ativa do sequestrado na tortura justificaria uma ação violenta contra ele, o que faria com que a representação dos Tupamaros fosse positiva, apesar do assassinato perpetrado pelo grupo.

*Estado de Sítio* pode ser lido como um importante veículo de denúncia, uma vez que as ditaduras do Cone Sul não davam crédito as alegações dos órgãos que visavam denunciar os ocorridos e o governo estadunidense tampouco condenava de maneira oficial os governos que eram acusados de tais atos. É mister comentar aqui que muitos estudos apontam para a participação estadunidense nos processos repressivos latino-americanos.<sup>23</sup>

No primeiro capítulo comentamos o potencial de *Estado de Sítio* como fonte para uma reflexão sobre o debate transnacional no campo da História, o que poderia ser reforçado a partir da intensa circulação do filme por muitos festivais ao redor do mundo e dos debates que suscitou. Essa dimensão de denúncia não se limitou à época, pois o dos filmes de Costa-Gavras uso por movimentos sociais persiste

---

<sup>23</sup> Muitos documentos oficiais estadunidenses já foram divulgados pelos órgãos oficiais do país sobre as relações com ditaduras de direita na América. O artigo: “Documentos dos EUA referentes às ditaduras do Cone Sul: desafios metodológicos” de Mariana Joffily (2015) traz discussões interessantes sobre o tema.

atualmente. Essas produções também são constantemente exibidas como modo de debater o período das ditaduras militares na América Latina.



Figura 7: Cenas de tortura com bandeira brasileiro ao fundo. Fotograma de Estado de Sítio (1972).

No dia 8 de junho de 2016, o departamento de comunicação da PUC-SP exibiu o filme *Estado de Sítio* (1972) em uma mostra de cinema intitulada “Mostra para não esquecer”. Segundo reportagem publicada a respeito da mostra: “O catálogo do encontro é composto por 13 filmes com temáticas político-social, que têm sido exibidos desde o dia 7 de junho.” (ARAÚJO, 2016). Não foi a primeira, nem a única vez (e provavelmente não será a última) que os filmes de Costa-Gavras e, em especial *Estado de Sítio*, são exibidos com a intenção de evocar a memória das ditaduras que afligiram o Cone Sul. Chamado a comentar o filme, o escritor Eric Nepomuceno, em entrevista para o jornal da PUC-SP sobre o evento de 2016 diz:

Somos o único país que não prestou contas com o passado, houve uma amnésia. Toda atividade que aviva a memória é bem-vinda. O valor dessa Mostra de Cinema vem da seleção de filmes, boa parte fora de circuito, dos debates e da proposta em despertar a curiosidade dos jovens. Quem conhece o passado pode evitar que ele se repita e comprometa o futuro (NEPOMUCENO apud ARAÚJO, s/p, 2016)

*Estado de Sítio* é sempre lembrado e exibido em eventos desse tipo porque tem a capacidade de se configurar como um aparato de memória. Rodado, como já dissemos, no pico repressivo da ditadura brasileira (durante o AI-5), o filme faz referências diretas às “escolas de tortura” do regime

brasileiro.<sup>24</sup> Costa-Gavras afirma que seu filme não é sobre o Uruguai, mas sobre a denúncia dos males do imperialismo e do autoritarismo, podendo ser visto como uma referência a outros autoritarismos, seja na Grécia ou na Indonésia (GAVRAS e SOLINAS, 1976).

Produzido e distribuído no calor dos acontecimentos representados, o filme pode ser lido como uma tentativa de “historicizar o passado vivo” (PÉROTIN-DUMON, 2007), inserindo-se no debate sobre o papel da repressão e das resistências e sobre o passado traumático recente. Nesse sentido, constroem um imaginário sobre o período, levando em consideração as especificidades da narrativa cinematográfica. Para Seligmann-Silva (2013), os objetos artísticos têm a capacidade de se inscrever como suporte da memória, fomentando o debate público e potencializando sua transformação em objetos de denúncia:

A arte de inscrição da memória da violência tem de ir a contrapelo, buscando restaurar os rastros. Ela nos ensina a construir a presença a partir da ausência. A arte é vista agora como inscrição do desaparecimento, da dor e da violência. Ela passa a ser meio de luto e de elaboração da perda, mas também meio de denúncia e suporte da memória. Essa arte vai colecionar os rastros, os índices que apontam para a violência que foi dissimulada. A verdade passa a existir dentro de uma ética e de uma política da memória. Contra a falsificação da verdade, a arte se coloca ao lado dos demais discursos que buscam justiça e verdade. *A arte ativa seu momento testemunhal.* (SELIGMANN-SILVA, 2013, p. 44)

No mesmo artigo citado acima, Seligmann-Silva comenta o caso de uma publicação acerca do holocausto que mais tarde acabou se descobrindo como falsa<sup>25</sup>, porém que teve enorme potência enquanto relato do horror. A partir dessas considerações, é interessante pensar o estado dos documentos que visavam denunciar os abusos autoritários no Cone Sul naquele momento. Sabe-se que muitos documentos que provavam as torturas foram destruídos pelos militares e as denúncias muitas vezes se baseavam em relatos. Dessa maneira, as potentes e impactantes imagens de *Estado de Sítio* sobre a tortura no Brasil dotaram o filme da capacidade de denunciar o que vinha ocorrendo, mesmo se tratando de um relato ficcional. Como salienta a pesquisadora Roseane Kaminski, as obras de arte: “operam no terreno da ficção, construindo rearranjos materiais de signos e de imagens que, por sua vez, geram modificações na nossa capacidade de compreensão do mundo” (KAMINSKI, 2013, p. 24).

<sup>24</sup> Em reportagem do jornal “O Globo” sobre um documento da Comissão Nacional da Verdade tais escolas são descritas. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/politica/militares-brasileiros-tiveram-aula-em-instituto-americano-sobre-como-praticar-tortura-14789322>

<sup>25</sup> “Tendo em vista o caso de Louÿs: e se a farsa não envolvesse uma poetisa do sexto século antes da nossa Era (Billitis), mas sim um evento relativamente recente cujos sobreviventes ainda estão vivos? O que tinha um tom irônico passa a ter um valor amoral. É exatamente o que acontece no caso da obra do autor suíço Benjamin Wilkomirski, aliás Bruno Doessekker, autor do volume *Bruchstücke (Fragmentos)* publicado em 1995. Wilkomirski apresenta-se como um sobrevivente do Holocausto não apenas no seu relato que ele denomina de auto-biográfico e equipa com um posfácio — uma peça de retórica digna de ser lida sobretudo após a revelação da farsa. Também nos —para-textos que acompanham o seu livro, nas dezenas de entrevistas e de palestras que ele deu pelo mundo ele sempre afirmou essa identidade falsificada. Ele não só não é judeu, como se apresenta, como apenas conheceu os Campos de Concentração na qualidade de turista e de estudioso da história. Mas essa obra merece atenção da parte dos estudiosos sobretudo devido a sua inegável força.” (SELIGMANN-SILVA, 2013, p. 47)

### CAPÍTULO 3: *ESTADO DE SÍTIO* E OS MOINHOS DO ADVERSÁRIO

No filme Chris Marker intitulado *On vous parle de Prague: Le deuxième proces d'Artur London* (1971), dedicado ao caso de *A confissão* (1970), de Costa-Gavras, a pergunta sobre se o filme colocava água nos moinhos adversários é constantemente evocada. Ou seja, nesse filme, Marker se pergunta se *A confissão* colaboraria com uma visão negativa acerca da esquerda e do socialismo. Embora o documentário de Marker se posicione ao lado de Costa-Gavras, ele toca nas críticas recebidas pelo filme do diretor franco-grego nessa época. No entanto, para além do discurso político, a obra de Costa-Gavras também sofreu questionamentos do ponto de vista estético.

Neste capítulo nossa tarefa será pensar *Estado de Sítio* a partir da linguagem cinematográfica. Nos questionaremos se o filme contribui para um novo modelo de fazer cinema. Para isso, utilizaremos discussões da época de seu lançamento no sentido de tentar mapear a existência de um “modelo Costa-Gavras”, termo que foi veiculado pela crítica. Para isso será imprescindível um exame um pouco mais detalhado acerca do filme *Z* (1969). Uma vez que esse filme apresenta algumas similaridades com *Estado de Sítio* e pode também a ser considerado, dentro do cinema de gênero, um suspense. Alguns críticos vão discutir se a trilogia política na qual *Estado de Sítio* está inserido influencia trabalhos cinematográficos subsequentes. Vamos trazer a luz essa discussão, pensando em relação ao próprio conteúdo do filme, já que esse também traz na recepção de seu conteúdo algumas interpretações distintas.

O filme aqui estudado também logo após sua estreia e circulação alguns estudos acadêmicos o tendo como base. Traremos esses trabalhos com a intenção de demonstrar o potente caráter transnacional que a película carrega, uma vez que temos textos dos continentes americanos e europeu acerca do longa-metragem – a maioria deles na área do cinema, porém alguns na área da história –, mostrando a capacidade do filme em mobilizar discursos sobre o passado. Notamos que *Estado de Sítio* (1972) é produto de seu tempo e que sua investigação como fonte histórica é capaz de nos ajudar a refletir de forma satisfatória acerca do último século e as profundas modificações que se fizeram notar nele, principalmente no que tange a circulação e intercâmbio de ideias acerca da política e das formas de ação social.

Ao escolhermos *Estado de sítio* como filme a ser analisado, tentamos a partir da análise filmica e histórica, refletir sobre as maneiras com que *Estado de Sítio* representará o Uruguai. Esse processo nos é útil à medida que, com ele, percebemos uma inversão do que costumeiramente vemos na historiografia: as periferias do sistema sendo influenciadas pelo que ocorre na metrópole. Além de claro, nos ajudar a compreender melhor como e porque um produto filmico representa o mundo e qual a relação dessa representação com os meios de produção do cinema em si.

### 3.1 PERSONAGENS E GRUPOS SOCIAIS E POLÍTICOS

Como já explanado, o filme trata de um acontecimento real, que se deu em 1970 no Uruguai sob o governo de Jorge Pacheco Areco, um presidente muito contestado que vinha governando através das *Medidas Prontas de Seguridad*. Intensificam-se, nesse período, as greves e as tensões sociais e se iniciou uma crise de representatividade dos partidos políticos. Nesse momento, começou a se organizar o principal movimento antissistema do Uruguai: o *Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros*. É com esse pano de fundo que a trama de *Estado de sítio* se desenvolve. Podemos elencar no filme três personagens de maior destaque: Hugo (Jacques Weber), um Tupamaro; Santore, o sequestrado, que representaria o funcionário norte-americano Dan Mitrione; e Ducas (O. E. Hasse), um jornalista.

Poderíamos crer que esses três personagens representariam indivíduos, entretanto, pode-se levantar a hipótese de que, ao invés de representar indivíduos, eles representam forças ideológicas<sup>26</sup>. Isso é algo muito comum nos filmes de Costa-Gavras e essas relações são observáveis em duas obras já citadas: *Z* (1969) e *A Confissão* (1970). Por que podemos dizer que são representações de forças ideológicas e não de indivíduos em si? Porque o discurso que esses personagens emanam não está restrito a eles. Em diversos momentos do filme, seus discursos reverberam em outros grupos e setores sociais. Por exemplo, o discurso de Santore (Mittrione) encontra eco na polícia, nos representantes do governo e nos paramilitares. Hugo, o tupamaro, reverbera a fala dos estudantes e dos deputados de esquerda no parlamento. Já Ducas tem como principal ressonante de seu discurso o reitor da Universidade e as demais figuras que compõem a imprensa. Entre os tupamaros (Hugo) e o governo (Santore), esses personagens representariam uma terceira força, porém, trata-se de uma força alinhada com os interesses humanitários democráticos, em clara oposição ao setor de Mittrione e ao restante dos agentes governamentais.

Algo a se notar no filme é a escolha dos atores para representarem os Tupamaros e a escolha dos atores para representar os policiais. Os Tupamaros são sempre jovens e de aparência leve, enquanto os policiais sisudos e mais velhos.

A figura de Ducas representaria uma terceira força dentro da narrativa. Não acreditamos que o posicionamento sagaz do repórter, sua preocupação com a independência do país e com as liberdades democráticas tenham sido colocadas em tela de maneira acidental ou desproposital. Ele representa uma força ideológica que é muito simpática aos realizadores. Como vimos algumas páginas

---

<sup>26</sup> O uso da palavra ideologia aqui faz menção à concepção mais ampla. Associando o termo “ideologia” ao termo “ideário”, contendo o sentido neutro de conjunto de ideias, de pensamentos, de doutrinas ou de visões de mundo de um indivíduo ou de um grupo, orientado para suas ações sociais e, principalmente, políticas.

atrás, Gavras se considera um “marxista sartreano” e Solinas é membro do Partido Comunista Italiano. A figura de Sartre, na época, evocava uma espécie de militância política de esquerda independente e o PCI estava comprometido com o alcance do socialismo por vias democráticas. Sabendo que Costa-Gavras e Solinas visitaram o Uruguai, é muito improvável que não tenham tido contato com o semanário *Marcha*, sob a direção na época de Carlos Quijano. Esse jornal era a maior expressão do *terceirismo uruguaio*<sup>27</sup>. Para caracterizar o *terceirismo* no Uruguai, cabe a interpretação da historiadora Carmen de Sierra.

Surgia assim, tanto em *Cuadernos Americanos* como em *Marcha* desde o fim da guerra e o começo da Guerra Fria o que se chamou “terceira posição”, que segundo coloca Arturo Ardao no semanário (*Marcha*), é uma atitude específica frente a política internacional, para evitar um novo conflito mundial; mas também para preservar as autonomias regionais e nacionais em um mundo armamentista e perigosamente agressivo. (SIERRA, 2003, p. 78)

A historiadora argentina Auria Lucila (2011) e o historiador americano Marc Falcoff (1978), ao trabalharem com o filme *Estado de sitio*, vão associar a figura de Ducas a do jornalista e intelectual uruguaio Carlos Quijano. Sobre Ducas, diz Lucila:

Além disso, a figura do jornalista independente e respeitado ( Charles Ducas) é uma homenagem a Carlos Quijano, fundador do semanário independente uruguaio “ *Marcha*” e atua como fio condutor da investigação. (LUCILA, 2011, p. 4)

E Falcoff:

Ducas, um jornalista veterano cuja a incansável energia e tenaz curiosidade desenterram a verdadeira natureza de Santore e sua missão com o país. Dizemos “aparentemente ficcional” porque Ducas é obviamente modelado próximo a Carlos Quijano, membro do semanário intelectual de esquerda *Marcha*. (FALCOFF, 1979, 212)

Cremos, porém, que Costa-Gavras, ao criar esse personagem (Ducas) vai além de uma simples representação de um indivíduo – ou seja, Quijano. O filme todo busca *desindividualizar* os personagens na narrativa, e com esse personagem não é diferente. Ducas representa toda uma fatia da sociedade uruguaia que compartilhava dos mesmos valores democráticos que ele. Segundo Carmen de Sierra sobre Quijano:

Fundamentalmente estas influências determinam em Quijano [...] algumas de suas pautas máximas, Nacionalismo, anti-imperialismo y latinamericanista; democracia política, democracia social e socialismo democrático. (SIERRA, 2003, p.80)

Observamos então que essas ideologias não são exclusividade de Carlos Quijano, mas sim de uma fração da sociedade uruguaia. Costa-Gavras utiliza da condensação na figura do personagem

<sup>27</sup> Segundo Mariana Villaça: “O semanário *Marcha*, publicado em geral às sextas-feiras era constituído, em média, por 30 páginas, e circulou entre junho de 1939 a novembro de 1974, totalizando 1676 edições. Essa e outras publicações da editora *Marcha*, em suas várias versões, conferiam grande ênfase a temáticas da atualidade relacionadas à política e à cultura no mundo contemporâneo. [...] além do mencionado semanário, se ramificavam em publicações de outros formatos, todas impressas em uma gráfica própria: os *Cuadernos de Marcha*(1967-1974), revistas monotemáticas mensais dedicadas a tratar de temas políticos ou culturais bastante específicos (como a guerra do Vietnã, a revolução Cubana, independência e formação da nação no Uruguai, ou a vida e obra de personalidades como José Enrique Rodó, Marx, Benedetto Croce) e a coleção editorial denominada *Biblioteca de Marcha*(1969-1974) que publicou livros autorais e coletâneas, assinados principalmente por intelectuais uruguaiois.”(VILLAÇA, 2017, p. 261).

Ducas para expressar essa visão de mundo. Esses valores que foram citados acima – democracia, anti-imperialismo, socialismo e nacionalismo – ficam claros quando analisamos algumas sequências do filme sob a ótica das metodologias que tratam a película como objeto histórico e elegem como parte de uma cultura política.

Em determinado momento do filme, em que há uma conversa com as autoridades norte-americanas que prestam serviços para o Uruguai, um diretor fala acerca das funções da *Agency for International Development* (AID), possivelmente para responder aos técnicos acerca da atuação política de Santore. Colocando que é uma agência que tem como função ajudar no desenvolvimento dos países em que atua, o personagem Ducas pontua: “Diria que é o contrário. É um detalhe... Pois são os Estados Unidos que têm necessidade de assistência, mais que os outros países. Pelo menos é como eu vejo as coisas” (GAVRAS E SOLINAS, p. 85, 1976). Nessa cena fica clara a ideia de anti-imperialismo.

A próxima cena que deixa transparecer essas características de Ducas, associadas ao Terceirismo Uruguaio seria aquela em que ele tem uma conversa com o reitor de uma universidade. Nessa conversa são expressas a confiança dos dois para uma saída democrática do imbróglio envolvendo o sequestro, como se existisse entre os dois uma confiança no Uruguai e em sua democracia. Outro detalhe nessa mesma cena que contribui para essa ideia é o fato de, no roteiro, Ducas e o Reitor serem definidos como “homens da mesma geração” (GAVRAS; SOLINAS, 1976). Aí, fica exposta a ideia dos ideais democráticos, comuns à geração do *Marcha* e aos Terceiristas uruguaios.

A última cena em que Ducas aparece pode ser lida como uma expressão da posição que concebe uma leitura materialista da correlação de forças que regem a sociedade. Pois, a partir da não resolução do conflito pelas vias legais, o personagem propõe uma reflexão que deixa transparecer um descrédito com o sistema legalista uruguaio, já que quem entra na reunião para as decisões são diversos empresários. O que deixa claro quem manda, mas, ao mesmo tempo, sugere que a luta armada pode resolver a situação, já que ele aguarda que dessa reunião saia deposto o presidente.

Estão aí revelados anti-imperialismo, nacionalismo, democracia e socialismo. Como exposto em um momento anterior do trabalho, Costa-Gavras em *Estado de sítio* parece querer se livrar de algumas acusações de que é maniqueísta, por isso, em alguns momentos mostra um Mitrione vítima da situação, ou um aparente exagero na execução do policial americano pelo grupo guerrilheiro. Porém, essa ambiguidade não aparece no personagem de Ducas. O filme todo ele é representado com excessiva sagacidade e simpatia. Acreditamos que isso ocorre porque esse personagem representa a visão pessoal de diretor e roteirista já que anti-imperialismo, nacionalismo, democracia e socialismo são bandeiras que eles defendem. Ducas é tão assertivo em suas colocações porque goza de simpatia total dos realizadores com seu ideal.

Isso acontece porque o personagem de Ducas é a essência do que os realizadores do filme entendem como modelo político a ser seguido: democrata e crítico do sistema capitalista com certa tendência ao socialismo. Ducas, ao contrário das duas outras forças, Tupamaros e Estado uruguaio, não utiliza de força para combater: sua arma é a palavra e as oligarquias para ele só atrapalhariam o funcionamento da democracia.

Em uma outra cena, Ducas questiona um porta voz do governo. A passividade com que a câmera retrata Ducas contrasta com a forma com que o porta voz é mostrado, ver figura 8 e 9, enquanto para Ducas é escolhido um plano horizontal, que dá um ar de respeito ao jornalista, o porta voz é retratado em um plano de filmagem vertical, de baixo para cima (*contra-plongée*), ressaltando a imagem do governo autoritário no filme. Costa-Gavras parece expressar posições pessoais através desse personagem. Principalmente quando esse critica tanto as armas do estado quanto as armas dos revolucionários.

Pensando o que dissemos a cima e relacionando essas reflexões com a construção da figura de Santore que em um primeiro momento é nos mostrado como um tipo obscuro envolvido em ações de sabotagem do Estado e com o passar do filme passa a apresentar uma astúcia que cremos levar o espectador a enxergar também como uma vítima em oposição aos Tupamaros que parecem ir se perdendo na possibilidade de executar. A assertividade do guerrilheiro Hugo durante o interrogatório vai dando lugar a um tom vacilante por parte dos guerrilheiros no decorrer do filme.

Em determinado momento do filme, Santore diz que se os guerrilheiros o matam vão perder a confiança da opinião pública. Ao dotar o personagem de certa sagacidade, Costa-Gavras parece o aproximar dos Tupamaros e reforçar a única posição “consciente do filme” no jornalista, capaz, da mesma maneira que o telespectador de compreender a trama de maneira onisciente. Vejamos o que Gavras diz sobre o Uruguai

Com a intenção de respeitar a tradição política particular do Uruguai, quisemos mostrar também o parlamento, os representantes de esquerda, as comissões parlamentares que denunciavam abertamente as torturas (...). Também quisemos indicar, através do personagem do velho jornalista, uma espécie de consciência democrática tradicional que existe no país: embora não aceite a violência como solução para os problemas, dada a situação, não se opõe a ela. (GAVRAS E SOLINAS, 1976, p. 178)

### **3.2 ESTADO DE SÍTIO E OS DEBATES DAS ESQUERDAS EUROPEIAS**

Pensando sobre a sequência brevemente analisada aqui, não deixa de ser interessante que Costa-Gavras em entrevista tenha já se manifestado acerca dos eventos de Maio de 68 na França. Eventos esses que de certa maneira colocaram o debate acerca da tomada de poder por meio de força, a ação popular, o

papel dos partidos socialista e comunista, a discussão sobre vanguarda, democracia, socialismo real e revolução na proa do debate político francês. O que diz Costa-Gavras acerca de Maio de 1968:

Era um pouco mais velho que os estudantes contestatários, me limitei a observar de perto (...) Eu não acreditava na revolução que eles propunham, não acreditava de nenhuma maneira que a sociedade francesa pudesse fazer uma revolução tão radical; era impossível, a sociedade francesa estava ancorada em um espírito muito liberal, muito burguês e ao mesmo tempo muito livre. Estava a favor da liberdade mas não da revolução. (COSTA-GAVRAS apud RIZZA, ROSSI e TASSONE, 2002, p. 27)

Aproximar o termo ideologia do de política não é a intenção deste trabalho, porém a acepção apontada pode enriquecer o debate no momento em que analisamos o cinema como capaz de mobilizar novas interpretações sobre o mundo e capaz de rastrear redes de sociabilidade que vão unir e criar rotas de circulação de ideias entre os continentes.

Isso acontece no momento em que entendemos *Estado de sítio* expressando um sistema de ideias e leituras comum do passado, que constitui o cerne da posição dos socialistas na França, especialmente pelo Partido Socialista Francês e as organizações que coligaram e orbitaram ao redor deste, que tem nos eventos desenrolados a partir de 1934 na União Soviética um ponto chave, que se estenderá até os Processos de Moscou passando pela invasão da Hungria e vai definir um modo de pensar e de agir de uma geração de intelectuais e que terminará sendo expresso pela posição de não alinhamento a URSS, da democracia como valor inegociável e da adesão ao socialismo e ao anti-imperialismo.



Figura 8: Fotograma de *Estado de Sítio* (1972) mostrando o personagem do jornalista Ducas



Figura 9: Fotograma de *Estado de Sítio* (1972) mostrando o porta voz estatal.

A isso se somam as redes de sociabilidade entre intelectuais europeus e latino-americanos, a princípio em relação a Cuba, onde a experiência da Revolução Cubana irá estimular uma série de debates no país do realizador do filme e terá o apoio (mesmo que momentâneo) de figuras intelectuais com posições até mesmo antagônicas em relação aos métodos dos revolucionários. Posteriormente esse debate terá uma guinada a partir da vitória da Unidade Popular no Chile. Essa guinada é exposta no livro *O Cinema Latino-Americano* (2012) de Chris Marker de Carolina Amaral de Aguiar. Segundo a historiadora:

[...] a defesa da luta armada e de uma democracia direta atribuídas a Cuba vão gradativamente se converter, para muitos intelectuais, em uma crítica às armas que ganhou espaço após o êxito da UP chilena. (AGUIAR, 2015, p.32)

Costa-Gavras se insere nesse debate não só pela temática de seu filme como também por fazer parte do círculo intelectual que Aguiar analisa em seu livro. Quando o diretor direciona seu olhar para o Uruguai, para os métodos dos Tupamaros e para a recepção desses métodos pela sociedade uruguaia, notamos através da análise fílmica, como o *Estado de Sítio* (1972) é um vetor de um ambiente cultural ligado a defesa da democracia e de um progressismo de esquerda cada vez mais popular. Vale lembrar que o filme está sendo rodado no Chile da Unidade Popular e que Costa-Gavras viajou a este país acompanhado de Chris Marker. Seriam a experiência cubana e a experiência chilena motivos de uma reconfiguração política na França? Aguiar ao comentar o trabalho de Olivier Compagnon (2009), “*L’EuroAmérique em question*”, diz:

Se a Revolução Cubana havia despertado interesse e admiração nos meios intelectuais franceses, mas parecia muitas vezes um “socialismo tropical exótico” aos dos políticos europeus, o sucesso da Unidade Popular no Chile se diferenciava pela possibilidade real de incorporação de seus métodos. (AGUIAR, 2015, p. 237)

Voltando para a fonte que este trabalho busca analisar, seria o filme *Estado de sítio* uma obra que, ao ter como tema os eventos desenrolados no Uruguai a partir da ação armada dos Tupamaros e da crescente guinada autoritária das forças governamentais, um filme que busca adicionar algo ao debate em curso na França? Seria ao mesmo tempo uma obra que se nutre da configuração política e dos debates intelectuais da esquerda francesa? A resposta para as duas perguntas é sim.

Como dissemos, a intenção aqui é desenvolver uma análise do objeto filmico que pense também o local de produção e as aspirações políticas – se trata de um filme cujo tema principal é político – e estéticas que o colocaram em tela, além de buscar entender quais as influências dos realizadores nesses campos. Resumidamente, como o contexto político da Europa dos anos finais 1960 e iniciais de 1970 se relaciona com o filme.

É interessante para este trabalho uma contextualização do momento da esquerda europeia na época da produção e recepção do longa *Estado de sítio*. O filme foi lançado em 1972 e rodado no Chile um ano antes, graças à aliança de esquerda da Unidade Popular (1970-1973) que governava então aquele país. O período da concepção do projeto vai de 1970 a 1973, ou seja, logo após um momento marcado por acontecimentos-chave para as esquerdas mundiais. Alguns historiadores<sup>28</sup> colocam o intervalo temporal que vai do final dos anos 1950 até o final dos anos 1960 como um momento-chave de reconfiguração desse campo político da esquerda na Europa.

Essa nova configuração tem início com a revelação dos processos de Moscou no XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética (PCUS). Esse congresso, ocorrido entre 14 e 26 de fevereiro de 1956, três anos após a morte de Josef Stalin, ficou conhecido por ser o marco do processo de “desestalinização” dos Partidos Comunistas ao redor do mundo. No último dia do evento, o então secretário-geral do PCUS realizou um discurso a portas fechadas com o objetivo de denunciar as violências, os expurgos, as limitações às liberdades no período que correspondeu ao governo de Stalin. Comunista atuante, Pablo Neruda resume o impacto do XX congresso da seguinte forma:

O informe do XX Congresso foi uma onda que nos empurrou, a todos os revolucionários, para situações e conclusões novas. Alguns de nós sentimos brotar da angústia engendrada por aquelas duras revelações o sentimento de que nascíamos de novo. Renascíamos purificados das trevas e do terror, dispostos a continuar o caminho com a verdade na mão. (NERUDA, 2019, p. 246)

---

<sup>28</sup> Perry Anderson no livro *Considerações Sobre o Marxismo Ocidental* e Eric Hobsbawm no artigo “O marxismo hoje: um balanço aberto” que abre o décimo primeiro volume do livro *A História do Marxismo* defendem essa ideia.

Segundo Hobsbawm, a partir de 1956 “[...]a maioria dos marxistas foi obrigada a concluir que os regimes socialistas existentes – desde URSS ou cuba até o Vietnã – estavam distantes daquilo que se desejava que fosse uma sociedade socialista.” (HOBSBAWM, 1989, p.21).<sup>29</sup> Falo aqui do Partido Comunista Francês (PCF) e do Partido Comunista Italiano (PCI) por esses partidos estarem diretamente ligados aos realizadores: Costa-Gavras dizia ser um apoiador crítico do PCF, enquanto Solinas, quando escreve o roteiro é filiado ao PCI. Vale lembrar ainda que se trata dos maiores partidos comunistas a oeste do muro de Berlim.

O PCF passa, partir de 1956, por um período de acomodação. Nessa época a moderação do partido atingiu o ápice no programa “por uma democracia avançada” (ANDERSON, 1989, p. 59). O PCI, por sua vez, o maior partido comunista da Europa Ocidental<sup>30</sup>, se destacou pelo posicionamento a favor de uma democracia socialista e de uma transição gradual para o socialismo. Girogio Napolitano, entrevistado por Eric Hobsbawm no ano de 1976, é questionado sobre quando tem início essa aproximação entre socialismo e democracia. Napolitano responde:

Em 56, no relatório apresentado – como preparação do Oitavo Congresso do PCI – ao Comitê Central. E no Congresso se define um conjunto de posições no sentido de eliminar todas as zonas de sombra entre a nossa luta pelo desenvolvimento democrático e a nossa perspectiva de construção do socialismo, de dissipar a dúvida de que o nosso partido tencionasse prosseguir no plano da colaboração com outras forças políticas e respeitar as regras do jogo democrático [...]. (NAPOLITANO, 1979, p. 25)

Como visto até aqui, a partir de 1956 uma nova configuração dos partidos comunistas europeus começa a ganhar corpo, menos ligados a Moscou. Nessa época, os PC’s começam a experimentar uma certa autonomia. O ápice desse momento de ruptura pode ser considerado como o ano 1968 quando tropas soviéticas invadem a Tchecoslováquia:

A invasão soviética da Tchecoslováquia em 1968, com o propósito de substituir uma forma política comunista por outra, finalmente bateu o último prego no caixão do “internacionalismo proletário”. Daí em diante, tornou-se normal mesmo partidos comunistas alinhados com Moscou criticarem a URSS em público e adotarem políticas distintas das moscovitas (eurocomunismo). (HOBSBAWM, 1994, p.436)

O ano de 1968 é um ano chave para os movimentos sociais de outro país da Europa. A França experimenta os maiores protestos e greves do século XX, no que ficou conhecido como Maio de 68. Protestos que tiveram início nas universidades e se espalharam pelas fábricas, levando à

<sup>29</sup> Um dos desdobramentos do XX Congresso foi a revolta húngara. Em outubro de 1956 uma passeata estudantil ganha força, em poucos dias se espalha uma revolta pelo país, o governo cai e a URSS parece disposta a negociar. Porém, são enviados tanques e soldados e a revolta é sufocada. Segundo Perry Anderson: “A revolta húngara de 1956 levou Sartre a romper espetacularmente com o PCF [...] as repercussões do XX Congresso PCUS e a revolta na Hungria acabaram por fazer Lefebvre um ativo membro da oposição até 1958, quando foi expulso do Partido.” (ANDERSON, 1989, p. 59)

<sup>30</sup> Especialmente na Itália, Hobsbawm afirma que, como produto do movimento da Resistência, ocorreu um domínio da cultura nos anos pós-guerra pelos intelectuais ligados ao Partido Comunista, o qual apresentou um crescimento surpreendente, transformando-se em menos de dois anos de um pequeno agrupamento político em um partido com mais de dois milhões de filiados. (HOBSBAWM, 1989)

conflagração de uma greve geral que abalou as estruturas de França e levou muitos a acreditarem que o país estivesse próximo de uma revolução. Para Hobasbawm: 1968 produziu uma “nova esquerda” que, prescindindo de seu desejo de reconhecer-se no nome de Marx ou de qualquer outra figura do panteão marxista, voltou-se para muito além do marxismo tradicional (HOBSBAWM, 1994).

Antes disso, acreditamos que valha a pena mencionar uma pequena exposição do clima político francês. As informações descritas até aqui compreendem o momento político vivenciado na Europa naquele momento e que influenciaram leituras comuns do passado que vão se desdobrar de diferentes maneiras no continente. Pensando especificamente na França, local de residência do realizador e um dos locais de produção do filme *Estado de sítio*, o país vivia um contexto marcado pelos problemas derivados da descolonização, com os casos do Vietnã e da Argélia como referência, ao mesmo tempo em que há uma transformação do sistema político francês, a partir do que ficou conhecido como a V República em 5 de outubro de 1958.

Esse novo modelo permite uma formação de governos mais estáveis ao mesmo tempo que aumenta os poderes do presidente da República, que passa a ter efetivamente o controle do poder executivo aliando a isso agora um mandato de sete anos. Esse sistema semipresidencialista prevê, a partir de uma modificação eleitoral de 1962, que o presidente seja eleito a partir de uma votação direta pela população eleitoral, abrindo assim a possibilidade de um primeiro-ministro eleito pelo parlamento e de um presidente eleito pela população. Nesse mesmo ano ocorreu a eleição de Charles de Gaulle para presidente.

O governo de De Gaulle vai colocar a França em um novo patamar no que tange as relações diplomáticas com o bloco capitalista na Europa no contexto da Guerra Fria. A França agora tem papel importante na OTAN e começa a dar seus primeiros passos como potência nuclear, tendo o teste de Gerboise Bleu como o marco, teste esse realizado em plena Guerra da Argélia.

Após a Segunda Guerra Mundial e dos conflitos no sudoeste da Ásia e na Argélia, a França vai experimentar uma transformação social paralela a um desenvolvimento das forças produtivas dentro desse país. Com isso virá uma estabilização da classe média, a eclosão de uma cultura de liberdades individuais, que vai colocar o país na vanguarda, juntamente com os países escandinavos, como exemplo podemos tomar as revoluções feministas nesses países que experimentaram elevado grau de avanço em contrapartida a outras nações do bloco capitalista.

Esse cenário de estabilidade política, progresso econômico e avanços sociais pode ser explicado pelo equilíbrio na sociedade francesa entre a perspectiva liberal individualista própria de uma potência capitalista e a importante pressão exercida pelos partidos de esquerda muito presentes na vida republicana desse país somado a uma forte presença dos sindicatos.

Apesar de um clima de otimismo, com instituições fortalecidas, progresso econômico e relativo avanço social, os conflitos políticos e sociais começam a ganhar forma durante os anos de 1960.

Há em princípio um choque cultural produzido pelos milhares de imigrantes vindos do norte da África e especialmente, como já dito, pela guerra de libertação da Argélia tendo inclusive graves reverberações dentro do território francês, com as ações do grupo terrorista contrário a desocupação da Argélia, *Organisation Armée Secrète* (OAS). Grupo esse que chega inclusive a tentar contra a vida do presidente Charles De Gaulle.

Essas tensões vão se somar a uma rumada autoritária do presidente De Gaulle, e vão desembocar em uma efervescência social poucas vezes vistas na França do século XX. O que marca definitivamente essa efervescência são os protestos de Maio de 68, mais por uma força simbólica do que necessariamente pelas mudanças políticas que vão resultar desses eventos.

As revoltas vão marcar um ponto de inflexão no panorama sociocultural, principalmente das esquerdas. A insurreição vai se iniciar na Universidade de Nanterre, se estendendo posteriormente a Sorbonne, e resultando em uma greve geral que vai ter a adesão de mais de 9 milhões de pessoas e que paralisa o país durante uma semana. As ruas são tomadas e barricadas são erguidas em uma série de protestos nos quais serão levantadas as mais variadas bandeiras, desde a da liberdade sexual – essa inclusive que motiva a primeira revolta em Nanterre – até as reivindicações que anseiam por melhores condições para os trabalhadores. Os protestos vão durar de maio a junho, tendo Paris como palco principal, porém se estendendo também para outras cidades.

O governo foi fortemente pressionado, a ameaça de uma revolução e derrubada do presidente De Gaulle chegou a ser veiculada com certa seriedade pela mídia francesa. É possível dizer que o governo lidou bem com a situação de pressão. O fato de o Partido Comunista Francês, apesar de ter se juntado aos protestos, assumiu um compromisso com o governo de que não ia endossar nenhuma tentativa de uma tomada do poder e derrubada do general De Gaulle através de uma insurreição. Em resposta aos atos, De Gaulle convocou eleições legislativas antecipadas, que aconteceram no final de julho, a resposta das urnas reforçou a já anteriormente estabelecida maioria e seu partido – União dos Democratas pela República, UDR – que obteve 38 % dos votos, enquanto a Federação da Esquerda Democrática e Socialista (FGDS), perdeu um terço das cadeiras e o Partido Comunista Francês, metade das suas.

A radicalização da esquerda nas ruas e nas assembleias estudantis em maio não se refletiu nas urnas, pelo contrário, se reforçaram os partidos tradicionais de centro e de direita, apoiados pelas camadas sociais assustadas pelos protestos. Deixando de lado os resultados que se deram na esfera político-partidária, Maio de 68 se converteu no símbolo da transformação moral e social da população francesa no pós-guerra, representou o salto cultural que foi produzido no país durante os anos 1950, e a modernidade constituída pelos anos 1960 e 1970.

As derrotas impulsionaram, nos anos 1970, o retorno do diálogo por uma união esquerdista. EM 1960, foi criado o Partido Socialista (a partir da já existente *Section Française de l'internationale ouvrière*

– Seção Francesa da Internacional Operária, SFIO), do qual Mitterrand se tornou o primeiro secretário. Dois anos depois, outros partidos de esquerda e social democratas se aliaram ao PS, consagrando os esforços por uma aliança que culminou, em 1972, na incorporação do PCF e a confecção do programa comum de governo. Apesar de terem candidatos próprios nas eleições parlamentares do ano seguinte, com a morte de Pompidou e o pleito presidencial antecipado de 1974, Mitterrand concorreu novamente ao cargo como um nome dessa aliança. Derrotado, no entanto, só conseguiu se eleger em 1981 (AGUIAR, 2015, p. 240).

Vale lembrar que a esquerda francesa da época, de modo mais geral, esteve impactada fortemente pela Revolução Cubana (1959), a princípio dos anos 1960, e pelo governo da Unidade Popular, nos anos 1970. *Estado de sítio* (1972) é uma fonte indispensável para quem deseja conhecer a trajetória da esquerda, sendo um filme que conecta o campo político europeu e latino-americano. Faz parte, assim, de um olhar para a América Latina que deu centralidade ao continente.

Vimos que a segunda metade do século XX marcou um novo modo de encarar a política. O surgimento da chamada Nova Esquerda, bem como os eventos da Revolução Cubana, de Maio de 68, a eleição de Allende e ainda a sua posterior derrubada através de um golpe de estado foram acontecimentos que marcaram profundamente o campo progressista.

Além desses eventos marcantes, o mundo experienciava o período da Guerra Fria e a existência do bloco soviético e de países socialistas como China e Cuba marcava o debate político, principalmente no campo da esquerda. A condenação ou o apoio a esses países costumava opor frações desse campo político, criando um ambiente de polarização.

Costa-Gavras como sujeito inserido em seu tempo, não escapou às consequências desses debates. Vimos que *Estado de sítio* (1972) chegou a enfrentar paralisação dos atores quando leram o roteiro, muito provavelmente influenciados pela repercussão de *A confissão* (1970). Costa-Gavras tem a política como tema principal em seus filmes, chegando a afirmar que seus filmes são políticos. (GAVRAS E SOLINAS, 1972)

É dito em outro momento desse texto que o campo cinematográfico na Europa também se encontrava em disputa, era o período dos chamados “Cinemas Novos”, tema que já foi discutido no primeiro capítulo. Tentaremos então pensar *Estado de sítio* a partir de sua fortuna crítica contemporânea ao mesmo tempo que estimulamos uma discussão acerca de suas regras internas de funcionamento enquanto objeto cinematográfico.

### 3.3 MOINHOS DO ADVERSÁRIO: O CINEMA

As críticas que recebeu Costa-Gavras por *Estado de sítio* não são inaugurais na obra do diretor. Podemos colocar como ponto de partida o filme *Z* (1969). Este filme, como já vimos, conheceu enorme sucesso de público e estimulou críticas positivas<sup>31</sup> e negativas. Contudo, as críticas negativas que recebeu *Z* (1969) em nenhum momento acusavam o diretor de formar fileiras com a direita política, como ocorreu com *A confissão* (1970), afinal de contas, *Z*, como disse Semprún, não colocava em xeque nenhum tema polêmico da esquerda na época (SEMPRÚN, 1982).

O que chama atenção nas críticas negativas que *Z* (1969) recebeu – veremos que é algo a se notar também nas críticas positivas – é que elas procuram apontar para forma com que Costa-Gavras escolhe para realizar a montagem de seus filmes. Fomentam uma discussão bastante presente na época sobre às formas tradicionais de narrativa e sua ligação com a indústria cultural.

É interessante trazermos essa discussão que *Z* (1969) levantou e, posteriormente, apresentarmos em que medida ela reaparece quando analisamos a recepção de *Estado de Sítio*. Isso porque os elementos narrativos de *Z* (1969) podem ser notados em *Estado de Sítio*. Alguns críticos inclusive vão apontar para uma “fórmula Costa-Gavras” como já mencionado neste trabalho.

A intenção aqui não será apontar se as premissas acerca da “fórmula Costa-Gavras” são ou não verdadeiras, tampouco tentar dizer em que medida ela se faz notar no filme estudado em comparação com *Z* (1969) ou até mesmo com *A confissão* (1970). Ao escolher o cinema como fonte para História, devemos ter em mente suas regras de funcionamento enquanto campo específico da arte. Nas análises filmicas até aqui desenvolvidas, essa perspectiva sempre é levada em consideração e ao pensarmos também a crítica sobre o filme, temos a oportunidade de enriquecer o olhar para o objeto a partir de suas próprias regras e códigos internos.

Em interessante texto já citado nessa dissertação, Rosane Kaminski (2013) propõe algumas ponderações no artigo nomeado “Reflexões Sobre a Pesquisa Histórica, a Ficção e as Artes”. Partindo das premissas de autores como Walter Benjamin, Rancière e Heloísa Buarque de Hollanda, Kaminski traz uma perspicaz ideia no que diz respeito ao atual estado de pesquisas que envolvem arte como objeto da História:

Ao tomar um artefato ficcional como objeto de estudo, o historiador não deve procurar a sua função política nas críticas que dirige ao sistema político, ao mundo do consumo, nem em sua autopromoção como obra de transformação social. É naquilo que Benjamin nomeia “técnica literária” ou no que Rancière explica como “arranjo de signos”, mais especificamente no questionamento sobre a participação de um determinado produto artístico-ficcional na reorganização do “aparelho produtivo” que rege a produção artística. (KAMINSKI, 2013, p. 29)

<sup>31</sup> As críticas positivas são incontáveis, uma vez que o filme ganhou o Oscar de melhor filme estrangeiro e o prêmio do júri do Festival de Cannes. O que cabe destacar é que essas críticas muitas vezes apontavam para o filme de Costa-Gavras ter uma narrativa capaz de atingir o grande público e tocar em questões políticas candentes.

Essa colocação estimula as considerações aqui pretendidas, mas cabe ressaltar que, mais interessante para nós, é mapear as discussões dentro da crítica cinematográfica direcionadas ao nosso objeto. Ao mapear a recepção da obra e aliarmos isso à análise filmica que vem sendo feita, cremos construir nesta dissertação um argumento que confira a *Estado de Sítio* a capacidade de ser lido como potente meio para a elaboração de um discurso sobre o passado tendo também, a evolução das formas cinematográficas em perspectiva.

A depender do meio de propagação, essas críticas apontavam para os filmes de Costa-Gavras – em especial *Z* (1969), *A confissão* (1970) e *Estado de Sítio* (1972) – como capazes de reorganizar o fazer cinematográfico, no qual o diretor franco-grego está inserido. Em 1974, Guy Hennebelle vai cunhar o termo *Z movies* (HENNEBELLE, 1974), James Monaco na mesma revista *Cineaste* que escreve Hennebelle escreve um artigo com o nome “The Costa-Gavras Syndrome” (1976) e René Predal, mais tarde em 1985 na *Cinémaction* irá desenvolver o que chamou de *systeme* Costa-Gavras (PRÉDAL, 1985).

A diferença entre os dois é que Hennebelle no artigo dedicado ao tema (“Z Movies or Wath Hath Costa-Gavras Wrought”) é um tanto mais cáustico em suas colocações, beirando o irônico, e apontando os *Z movies* como filmes<sup>32</sup> que são direcionados a um público politizado, contudo não tão próximo do cinema de vanguarda. Segundo o crítico, o trunfo de Costa-Gavras encontra-se ao mesclar um tema político militante com uma fórmula aprazível ao grande público. Dois anos depois na mesma revista, James Monaco faz uma espécie de defesa de Costa-Gavras ao mesmo tempo em que também desenvolve um conceito para classificar a obra de Costa-Gavras como estimulante para uma nova forma de fazer cinema: “síndrome Costa-Gavras”.

As considerações de Prédal vão na mesma linha, entretanto o crítico não faz uso de tantas ironias e enxerga nessa capacidade de Costa-Gavras algo positivo. Tanto é que *Z* (1969), argumenta Prédal (PRÉDAL, 1985), tem uma recepção positiva tanto de público quanto de crítica, ganhando prêmios nas academias francesa e estadunidense, como já salientamos.

Em outros meios, como a revista *Cahiers du Cinéma*, observamos críticas bastante negativas, apontando a obra do diretor como herdeira de uma tradição maniqueísta do cinema americano policialesco de grande público (MOULLET, 1969) (NARBONI, 1969) (DANEY, 1969). Chama atenção o que é dito por Jean Narboni, que acusa *Z* (1969) de apresentar heróis que a partir de uma moral individual conseguem vencer o sistema corrupto

Neste ponto encontramos a mitologia de muitos filmes americanos, segundo a qual um homem justo pode resistir sempre todas as pressões, todas as influências (...). Uma mitologia procedente,

---

<sup>32</sup> Ele inclui tanto filmes do próprio Costa-Gavras como filmes posteriores a *Z* [1969] que seguem uma fórmula parecida. Os exemplos que ele cita em seu artigo “Z movies or What Costa-Gavras Whrought?” são: *A confissão* 1970; *Estado de sítio*, 1972; *Seção especial*, (1975); De Yves Boisset: *Un condé*, 1970; *O atentado*, 1972; *R.A.S.*, 1973; *Crônica de uma violação*, 1975; *Le juge Fayard dit le Shériff*, 1977; De Jean Pierre Mocky: *Solo*, 1970 e *L’Albatros*, 1971.

na América, de uma ideologia vagamente liberal, duvidosa: a do xerife incorruptível, o chefe de polícia intransigente (NARBONI, 1969, p. 55)

Outro crítico da mesma revista, fazendo referência aqueles que veem o filme de Costa-Gavras de maneira positiva diz:

O argumento mais demolidor que se pode opor aos que seguem vendo em *Z* (ou em outras ficções de esquerdas) uma coexistência pacífica entre um conteúdo revolucionário e uma forma acessível a todo o mundo, é que essa relação forma / conteúdo, não funciona tão idilicamente mais do que quando o conteúdo não coloca "realmente" nenhum problema, não lamina verdadeiramente a ninguém. Quando levanta um problema, a bela neutralidade, a indiferença, do fundo e da forma se desfaz. Imaginem um filme rodado sobre o modelo de *Z* e que colocasse Arafat (interpretado por Yves Montand) no lugar de Lambrakis. Acham que a opinião pro-sionista vai gostar do filme, sob o pretexto de que a sua forma é acessível? (DANEY, 1969, p. 55)

Interessante pensarmos as considerações acima citadas, uma vez que Costa-Gavras faz o que propõe o crítico em seu filme posterior *A confissão* (1970). Nele, como já dissemos, Costa-Gavras se utiliza de uma linguagem clássica tradicional do cinema de grande público, contudo inscreve o conteúdo do filme em um tema muito mais polêmico, o que causou uma mudança de opinião de muitos que tinham elogiado o filme como menciona Semprún (SEMPRÚN, 1982).

O crítico Patrick Lebel em seu livro *Cinéma et idéologie* (apud XAVIER, 2005) busca construir uma argumentação que tem como objetivo se opor a algumas premissas da revista *Cinéthique*<sup>33</sup>, e para isso faz uma defesa do filme *Z* (1969). “Lebel supõe que as ‘formas’ não tem sentido ideológico em si mesmas e, para ele, dizer que determinada modalidade de narração é burguesa ‘em essência’ significa assumir uma postura idealista (XAVIER, p. 155, 2005).

Após uma defesa de *Z* (1969), Lebel ataca *A confissão* (1970) dizendo que uma obra invalidaria a outra e que, quando analisados em conjunto tais filmes teriam um profundo efeito despolitizador (LEBEL apud XAVIER, 2005). Apesar de defender *Z* (1969), o crítico francês toma o cuidado de não estender sua defesa para *A confissão* (1970)<sup>34</sup> e chega inclusive a apontar certa irresponsabilidade de Costa-Gavras quando esse decide incorporar e se utilizar da mesma estrutura para *A confissão* (1970):

Esta identificação formal tem como resultado (de modo mais ou menos inconsciente para que sofrem o efeito) jogar uns contra os outros e, portanto, reduzir o jogo político a algo absurdo. “tanto faz o lado, política é aquela sujeira mesmo. Melhor nem se meter”. Tal é, esquematicamente

<sup>33</sup> As revistas *Cahiers du Cinéma* e *Cinéthique* são importantes veículos de comunicação da crítica da época, além de apresentarem muitas discussões acerca das formas de se fazer cinema e a relação entre montagem clássica e montagem de vanguarda ou de desconstrução. As duas revistas ficaram conhecidas por se opor ao cinema de tradição realista. Tal panorama pode ser melhor entendido com a leitura do capítulo *O Cinema-discurso e a Desconstrução* no livro *O discurso cinematográfico* (2005) de Ismail Xavier.

<sup>34</sup> Ismail Xavier no livro *O discurso cinematográfico* (2005) aponta para uma incongruência no argumento de Lebel, uma vez que Lebel buscava apontar para o idealismo das formulações acerca da ideologia burguesa no cinema na revista *Cinéthique* e quando Lebel opta por defender *Z* (1969) e criticar *A confissão* (1970) acabaria por usar os argumentos dos teóricos da desconstrução: “Para evitar a acusação de estar defendendo o oportunismo de Costa-Gavras ele procura fazer um balanço geral e suas conclusões o acabam levando na direção dos teóricos da desconstrução, involuntariamente.” (XAVIER, 2005, p. 155)

resumida, a lição da dobradinha *Z/A confissão*. É um convite a uma revolta e uma indignação meramente moralizadoras. Devido a seu parentesco estético, *A confissão* desvaloriza *Z a posteriori*, assim como *Z* compromete *A confissão a priori*. (LEBEL apud XAVIER, 2005, p. 155)

Vale lembrar que tanto *Z* (1969) como a *A confissão* (1970) foram roteirizados por Jorge Semprún. Em livro de memórias já citado aqui, o escritor espanhol se defende das críticas daquele que considera “puristas do cinema” com certa ironia (SEMPRÚN, 1983). É interessante trazer aqui o que diz Semprún, dado que isso demonstra que roteirista e diretor estavam em concordância das críticas recebidas e das potenciais leituras que o filme provocaria:

Assim, a revista *Cinéthique* podia concluir, em outubro de 1969, em um de seus inúmeros artigos sobre a relação cinema-política, com as seguintes linhas: “Um filme materialista é um filme que não dá do real efeitos ilusórios, que absolutamente não dá reflexos, mas que, partindo de sua própria materialidade (tela plano, inclinação ideológica natural, espectadores) e da do mundo, faz com que estas sejam vistas num mesmo movimento” [...] Certamente por não ter estado a par de verdades tão evidentes, tão simples de formular e transpor à realidade da produção cinematográfica, Costa-Gavras e eu não conseguimos realizar um filme materialista-dialético. [...] Devo dizer que não morremos por causa disso. (SEMPRÚN, 1983, p. 173)

Riambau (2003) no livro *De traidores u héroes. El cine de Costa-Gavras* aponta para uma relação entre o filme *La hora de los Hornos* (Fernando Solanas e Octavio Getino de 1968) e a recepção negativa em alguns círculos de crítica cinematográfica do filme *Z* (1969) (RIAMBAU, 2007, p. 58). *La hora de los Hornos* é um documentário argentino com forte discurso anticolonialista e que traz uma análise crítica sobre a história argentina. O filme de Solanas e Getino tem sua estreia na França durante o mesmo período que *Z* (1969).<sup>35</sup>

Ao mapearmos a recepção crítica dos filmes anteriores de Costa-Gavras, notamos que tanto aqueles que viam negativamente o filme quanto positivamente concordavam que havia algo de diferente no que Costa-Gavras propunha com seu estilo. Em linhas gerais, podemos dizer que a trilogia composta por *Z* (1969), *A confissão* (1970) e *Estado de Sítio* (1972) se utiliza do suspense para representar um evento baseado em fatos reais, além de tomadas lógicas que dão uma continuidade narrativa aos filmes e uma estrutura de filmes de investigação policial.

*Estado de Sítio* é construído a partir de camadas narrativas que vão se revelando na medida em que a exposição do enredo em *flashback* vai focalizando cada personagem. Diferente dos dois outros filmes anteriores, não temos nesse filme uma focalização excessiva em algum personagem. É como se no filme a respeito do sequestro fosse entregue ao espectador como um ponto de vista onisciente do

<sup>35</sup> No artigo *Cinema latino-americano, festivais europeus e redes de solidariedade*, Carolina Amaral de Aguiar cita o seguinte episódio que envolveu a exibição de *A hora dos fornos* (1968) durante o Festival de Pesaro: Os relatos de época indicam ainda a realização de uma manifestação que tomou as ruas após a sessão de *A hora dos fornos* e que enfrentou oposição dos policiais da cidade (AGUIAR, 2020, p. 9)

autor que vai se construindo a partir dos três tempos narrativos presentes no filme. O único a quem se atribui uma vida fora da tela é Santore.

Nota-se também uma preocupação com a ligação lógica entre as cenas, o que situa essa produção no universo da linguagem clássica cinematográfica. *Estado de Sítio*, portanto, busca construir um discurso político claro por meio de uma montagem linear. Não há nada deixado por explicar, em vários momentos do filme em que um fato novo é colocado em cena, ele é explicado por meio de *flashbacks*. Novamente essa utilização de um encadeamento perfeito para o filme, não deixando nada ao espectador atrai críticas ao filme, como a presente na revista *Cineaste* escrita por Harold Kalishman em 1974.

A realidade dos fatos é desvitalizada pela técnica exibicionista de Costa-Gavras. Parece muito com o que foi usado em *Z e A confissão*, só que aqui é ainda mais exibicionista. Com a mera menção de um personagem ou incidente, ele interrompe essa pessoa ou incidente; usando uma câmera portátil, ele frequentemente direciona sua cena para tentar arrancar alguma reação de risadas fáceis ou moralidade fácil e escolhe suas cenas mais por seu sensacionalismo do que por seu conteúdo temático (KALISHMAN, 1974, p.37)

O conteúdo de *Estado de Sítio* parece ir em uma direção mais neutra que *A confissão* (1970). O interesse do filme se dá muito mais no processo de apodrecimento da democracia partidária pelas forças autoritárias do que a condenação de uma prática específica, como ocorre no filme que tem como base as memórias de Artur London. Em relação a *Z*, *Estado de Sítio* apresenta uma descrição da situação política uruguaia mais abrangente. Ambos se pretendem universalizantes:

Eu queria que o público, depois de ver o filme, se fizesse perguntas quando se encontrasse com este 'exame de generosos americanos' (...) para desmontar e explicar este mecanismo na América Latina, Vietnã ou Europa que é, de fato, a mesma coisa. Assim, tratando com um problema local temos a oportunidade de expor um processo mundial (GAVRAS e SOLINAS, 1976, p. 178)

Essa talvez seja uma justificativa para a escolha de uma forma dita simples, uma vez que Costa-Gavras busca que seus filmes “atinjam” o maior número de pessoas possíveis. O próprio Kalishman reconhece isso: “Aí a necessidade e a insistência do diretor em direcionar o filme a um público de massa. Seu objetivo, de fato, é informar o maior número de pessoas possíveis da situação que ele se deu conta”. (KALISHMAN, 1974, p 39)

Outro trunfo de Costa-Gavras em *Estado de Sítio* (1972) é o de construir uma narrativa em que o espectador a princípio se identifique com os Tupamaros, e posteriormente, veja Santore se tornando uma vítima enquanto os guerrilheiros vão abandonando a assertividade e entrando em um período de dúvidas. Após isso, a figura do jornalista vai ganhando cada vez mais minutos em tela e tendo uma compreensão da trama digna da esperada pelo espectador, como se há observasse de uma posição onisciente.

É inegável que os filmes de Costa-Gavras tiveram uma ampla circulação e que de fato mudaram o panorama no que se concerne a unir em um mesmo filme, um tema político extraído da realidade presente com uma narrativa aprazível. Notamos nas últimas páginas como ele pode tanto ser analisado como um documento capaz de estimular reflexões acerca da história das relações entre América e Europa no plano político quanto reflexões sobre os gêneros cinematográficos.

Nas próximas páginas iremos nos focar em analisar algumas das repercussões que *Estado de Sítio* (1972) causou na academia estadunidense, analisando alguns estudos no campo da História que tiveram o filme como objeto de reflexão, fazendo assim uma ligação entre Europa, América Latina e Estados Unidos, e portanto, ampliando nosso uso do filme enquanto documento capaz de revelar as ligações e as circulações de ideias transnacionais.

### 3.4 ESTADO DE SÍTIO (1972) E SUA REPERCUSSÃO NOS ESTADOS UNIDOS

Nas próximas linhas estão listados alguns trabalhos encontrados que têm *Estado de Sítio* (1972) como fonte principal para sua argumentação. Esse momento do texto leva em consideração em maioria artigos dos campos das humanidades e que em são em sua maioria produzidos por historiadores, porém não se restringem apenas a esse campo. Outro ponto a salientar é que os artigos de Falcoff (1978), Burns (1978) e de Geffner e Wilkie (1978) estão datados como 1978, porém foram publicados entre 1973 e 1974 logo após a estreia do filme nos Estados Unidos. A datação de 1978 é relacionada à publicação consultada, uma coletânea da Universidade de Los Angeles contendo diversos números da revista *Journal of Latin American Lore*. Infelizmente não foi possível encontrar a versão original dos artigos, apenas a presente na coletânea.

*Estado de Sítio* teve uma ampla repercussão nos Estados Unidos e já nos anos posteriores ao seu lançamento foi alvo de estudos nos campos das ciências humanas. Vale lembrar que o filme aborda claramente a influência estadunidense nesses processos políticos. As razões para tal repercussão pode ser variadas, porém, é certo que a situação política no Cone Sul que o filme busca representar motiva o interesse. Temos aí uma espécie de fio condutor que funciona no seguinte esquema: uma situação política na América do Sul motiva uma obra produzida na Europa, essa obra busca representar eventos reais que em certa medida têm seus efeitos ainda em desenlace. Procuramos aqui, ao recolher e analisar os ecos de *Estado de Sítio* (1972) nos Estados Unidos “restabelecer as conexões internacionais e intercontinentais que as historiografias nacionais desligaram ou esconderam, bloqueando as suas respectivas fronteiras.” (GRUZINSKI, p.176, 2001), uma vez que a recepção do filme no país norte-americano não foi muito estudada.

Soma-se a isso o que disseram Paul Buhle e Dave Wagner, em trabalho acerca da censura em Hollywood vão comentar que *Estado de Sítio* (1972) foi amplamente exibido em campus universitários durante os anos de 1970: “Estado de Sítio tornou-se um dos filmes estrangeiros mais amados de todos os exibidos nos cinemas dos campus universitários naquela época” (BUHLE e WAGNER, 2005, p. 121)

As publicações são comentadas de forma cronológica, ou seja, a partir do ano de sua publicação, iniciamos pelo mais antigo até o mais atual. Essa organização permite também pensar a própria evolução do cinema como fonte para o estudo da História. Talvez o leitor note que falo sobre os artigos que foram produzidos na década de lançamento de forma mais extensa, isso se deve ao fato de que esses artigos têm de captar uma parcela da recepção que o filme teve nos EUA. A contribuição metodológica desses artigos, em alguns casos pode parecer discutível, porém, sua principal contribuição é entender como o filme foi lido por determinada parcela da sociedade em determinado local – ou seja, como fontes de época que nos possibilitam restabelecer conexões entre Europa e América. Creemos que seja necessário lembrar também dos artigos mais atuais, porém não nos deteremos neles uma vez que eles já foram comentados na introdução desse trabalho.

Início com o artigo de James M. Welsh, “Beyond Melodrama: Art, Politics, and ‘State of Siege’” (1977) em que são debatidas questões sobre a relação forma/conteúdo do longa-metragem. Já Mark Facolff, no artigo “The Uruguay That Never Was: A Historian Looks at Costa-Gavras's *State of Siege*” (1978), irá pôr em xeque o conteúdo do filme, para isso utiliza dados do período e trabalhos de história do Uruguai e da América do Sul. Logo na sequência vem um artigo que critica diretamente o artigo de Facolff. Bradford Burns, em “A *State of Siege* That Never Was” (1978), questiona a abordagem de Facolff com a fonte filmica. O quarto artigo, de Daniel I. Geffner e James W. Wilkie, “Cinematore: *State of Siege* as a Case Study” (1978), busca compreender o momento de produção do filme, citando os artigos de Facolff e de Burns com a intenção de adicionar uma forma de análise diferente, que leva em consideração não só as imagens do filme e o que elas representam, mas tenta ler o filme a partir da zona de influência em que viviam os realizadores.

No artigo de James M. Welsh (1977) um viés bastante interessante do filme é explorado, pois o autor trabalha com as recepções de *Estado de sítio* e com a problemática que envolve grande parte da filmografia de Costa-Gavras: “Pode um diretor com fortes convicções políticas retratar acontecimentos políticos de forma honesta e fiel a o que realmente aconteceu?” (WELSH, 1977). O autor assume que sim, Welsh vai argumentar que *Estado de sítio* tenta fugir do maniqueísmo, para provar sua hipótese, ele faz uma análise filmica e também compara o enredo do filme com as duas produções anteriores de Costa-Gavras, (*Z*, 1969, e *A Confissão*, 1970), dizendo que enquanto essas poderiam ser tachadas de maniqueístas, uma vez que “Bem e Mal” estão estritamente definidos, em *Estado de sítio* essa divisão estaria um tanto nebulosa.

Não há apenas opiniões positivas acerca do filme. Falcoff no artigo “The Uruguay That Never Was: A Historian Looks at Costa-Gavras's *State of Siege*” (1978), se dedica a investigar o pano de fundo histórico de *Estado de sítio*, uma vez que, segundo ele, os realizadores pretenderam com o filme oferecer um relato documental da realidade uruguaia. Seu artigo pretende, de acordo com o autor, “estabelecer uma tentativa de um comentário inteligente por um observador e estudante da realidade que *Estado de sítio* pretende replicar” (FALCOFF, 1978, p. 240). Esses comentários seriam nutridos: “[...] por um longo relacionamento com o Uruguai e residência tanto em Montevideu como em Buenos Aires, durante todo período retratado na película” (FALCOFF, 1978, p. 241). Ou seja, o autor do artigo busca oferecer, a partir de sua própria experiência na América Latina, uma outra perspectiva dos fatos representados no filme.

A princípio, Falcoff compara os diálogos do filme com o conteúdo da conversa entre Mitrión e os Tupamaros no documento liberado pelos guerrilheiros na ocasião do sequestro. O autor argumenta que o diretor e o roteirista exageram na simplificação dos diálogos com a intenção de criar um ideal de policial norte-americano destemido e que, analisando apenas os diálogos descritos no documento divulgado pelo grupo na época, o que se tem é um Mitrión amedrontado e tendencioso a concordar com os seus captores. Assim, Solinas e Gavras distorceriam o documento original, evitando passar uma imagem de que os agentes estadunidenses eram desprezíveis, e não temíveis, e se esquivando de mostrar que a espionagem estadunidense seria uma força onipotente na América Latina. Segundo Falcoff, essa versão do “Mitrión amedrontado” não contribuiria com os “requisitos da imaginação conspiratória” que Gavras e Solinas cultivam (FALCOFF, 1978, p. 248).

O autor, a partir de trechos de uma entrevista contida em uma versão do roteiro comercializada na época, identifica que o objetivo do filme não é apenas retratar os acontecimentos no Uruguai, mas expor a interferência estadunidense na política de outros países. Para isso, ele diz que Costa-Gavras e Solinas decidiram discorrer sobre a relação Uruguai-Estados Unidos com a intenção de demonstrar como os interesses econômicos pautaram e interferência estadunidense no Uruguai. Segundo o autor, eles não obtêm sucesso nessa justificativa, uma vez que os EUA não eram nem o principal exportador e nem o principal comprador da economia uruguaia. Segundo o autor, caso houvesse uma grande comunidade de investidores norte-americanos no Uruguai, a atitude do governo estadunidense tenderia a ser mais conciliatória em relação ao episódio do sequestro. Como exemplo disso, em nota de rodapé, ele cita o papel dos EUA na tentativa de direcionar processos políticos em Cuba antes e até mesmo durante a tomada de poder dos guerrilheiros do *Movimiento 26 de Julio* em Sierra Maestra. Porém, na mesma nota de rodapé, diz que a regra (parcimônia diplomática em países com muitos investimentos e atitude *laissez passer* em países com poucos investidores) não é válida para o Chile de Allende, uma vez que o país sob o governo da Unidade Popular (UP), expressava um profundo rechaço à comunidade de

investidores dos Estados Unidos, justificando assim a interferência em um país no qual os EUA também não eram o principal negociante na balança comercial.

Para Falcoff (1978), a preocupação estadunidense com o Uruguai era de raiz estritamente ideológica. A recusa em negociar com os Tupamaros vinha do temor que isso levasse a um fortalecimento da luta armada e da tática de guerrilha urbana como método e do medo de que essa tática se espalhasse para o Brasil e para a Argentina. Países, segundo o autor, que vinham experimentando um fenômeno de êxodo rural e inchaço urbano e que se configuravam como postos mais importantes para a os investidores norte-americanos do que o Uruguai.

Segundo Falcoff (1978), o ponto de vista acerca do Uruguai de Costa-Gavras e Solinas revela um olhar simplificado do país, uma vez que os realizadores parecem não compreender o papel da burguesia local ou uma visão do processo que não envolva “[...] a sinistra mão dos Estados Unidos determinando virtualmente todos os aspectos da vida política, econômica e cultural da região.” (FALCOFF, 1978, p. 250).

Para finalizar, o autor questiona as afirmações que o filme faz acerca da implementação e exportação da tortura pelos EUA. A película dá entender, segundo Falcoff (1978), que a tortura foi uma invenção norte-americana e que não existia no país antes da chegada de Mitriane. Contestando esse viés do filme, ele afirma que a tortura seria uma prática muito comum na América Latina e que requereria um mínimo de tecnologia para ser implementada, e que é normal que aumente em um país que tem suas forças repressivas humilhadas pela guerrilha e uma crise econômica de proporções nunca experimentada. A tese do filme, a de que os Estados Unidos exportariam a tortura, estaria, a partir dessas constatações, invalidada, segundo o autor.

Com essa análise, Falcoff (1978) conclui que *Estado de sítio* não tem a intenção de tratar sobre o Uruguai. O filme seria mais a expressão das posições políticas de Costa-Gavras e Solinas do que um documento sobre o imperialismo ou sobre os Tupamaros. Surpreende Falcoff como dois esquerdistas assumidos ignoram o papel da oligarquia uruguaia e colocam as responsabilidades da crise política uruguaia apenas na interferência norte-americana. Atribui a eles também o fato de ignorarem a atuação dos Tupamaros antes do enrijecimento das liberdades democráticas e de fazerem um balanço positivo do sequestro. Falcoff termina o artigo com a seguinte afirmação: o Uruguai de *Estado de sítio* não existe. (FALCOFF, 1978).

E. Bradford Burns (1978), na mesma revista, escreve um artigo de resposta ao ensaio de Falcoff. Segundo Burns, o historiador incorre no erro de analisar um filme como um documento que tem a intenção de relatar exatamente o ocorrido. Esse erro é atribuído pela percepção errônea de Falcoff acerca dos gêneros cinematográficos, segundo Burns, Falcoff falha ao fazer a leitura do filme como um

documentário. Burns atribui isso ao pouco conhecimento do autor em relação à crítica e aos gêneros cinematográficos, alegando que Facolff faz confusão com o gênero “documentário”:

Ele fala apenas “documentário”, mas o contexto em que ele usa essa palavra sugere que esteja falando de um documentário não ficcional. Essa recusa em aceitar o filme de Costa-Gavras como um documentário ficcional e sua insistência no tratamento do filme como “documentário” é precisamente o que invalida o ensaio. “Se ‘O Uruguai que nunca existiu incomoda’ o Professor Facolff, um ‘*Estado de sítio* que nunca existiu’ me preocupa.” (BURNS, 1978, p. 259)

Para Burns (1978) é problemático o fato de que Falcoff leia o filme de maneira mais parecida com um documento escrito do século XVI do que como um filme. O documento audiovisual, segundo ele, necessita de um olhar diferenciado e é claro que se comparado com a historiografia haveria muitas incongruências. Para Burns, um trabalho que se dedique a encarar o cinema como fonte histórica necessita de uma abordagem que leve em consideração o estudo das formas cinematográficas e que o trabalho do historiador com a imagem, apesar de guardar semelhanças com o trabalho com fontes escritas, apresenta muitas diferenças.

Para Burns (1978), *Estado de sítio* não deve ser encarado como um filme que conta uma história real, e sim como um objeto de estudo de como o imperialismo funciona e de como um filme pode iluminar questões políticas e levantar discussões. Compará-lo com fragmentos da história política do Uruguai o transformaria em um objeto inútil (BURNS, 1978).

Daniel I. Geffner e James W. Wilkie no artigo “Cinemale: *State of Siege* as a Case Study” trabalham o filme e o cinema de forma geral como um objeto de uma “cultura das elites”. O autor usa o termo “*cinemale*” (algo como folclore do cinema, e que pertenceria a essa cultura das elites, “*elitlore*”), que tem como objetivo encarar o cinema como produto de sua época e de determinada cultura em que está inserido (GEFFNER; WILKIE, 1978).

A ideia principal dos autores é flagrar o momento de produção do filme, bem como as inspirações que o colocaram em tela, ou seja, pensar em como as imagens do filme se relacionam com a biografia do diretor. Para isso, os autores fazem um mergulho na biografia do diretor com a intenção de entender o círculo no qual ele estava inserido, desde o círculo pessoal (críticos escritores, intelectuais e políticos) até o círculo profissional (produtores executivos, firmas de distribuição, estúdios).

Tudo o que foi desenvolvido neste capítulo nos ajuda a entender que nem o cinema e nem a política encerram-se em si mesmos. As confluências travadas entre os dois temas, principalmente no caso do filme que aqui analisamos, são muito fortuitas e convidativas a uma abordagem mais aprofundada. Rastrear essas redes é também rastrear um determinado jeito de pensar o cinema e um determinado jeito de pensar a política, e não obstante, os dois ao mesmo tempo.

Retomando a ideia de que Costa-Gavras possa ter inaugurado um estilo, cabe aqui uma reflexão sobre esse assunto a partir de alguns fragmentos que vão sendo notados durante todo o percurso do filme. Em vários momentos do longa-metragem, vemos a focalização dos olhos de alguns personagens, algo que remete aos *westerns* ou aos filmes de samurai de Kurosawa. Outra referência explícita, e até mesmo assumida pelo diretor, é a dos filmes policiais, fonte inclusive de muitas críticas.

Nos *westerns*, gênero bastante explorado pela indústria cultural, em muitos casos vemos os personagens principais encarnarem a figura do “mocinho” que se ocupa de atividades ilegais, porém mantendo sua moral. Os vilões são os xerifes, no caso, o Estado. O gênero de filmes policiais por sua vez, normalmente trabalha com a história em camadas na busca do criminoso, fazendo largo uso do recurso de *flashbacks*.

Em *Estado de Sítio*, vemos criminosos com um alto grau de sofisticação e de valores morais enquanto o Estado, aparece de maneira negativa. Além disso, o filme todo é construído de maneira retroativa, partindo do início da ação, quase que como se fossemos levados a tentar entender quem matou Santore. No caso de *Estado de Sítio*, a pergunta é: por que mataram Santore?

*Westerns* e filmes policiais, duas formas inegavelmente populares de se fazer cinema. Quando *Estado de Sítio* se utiliza desses dois gêneros para construir sua narrativa e associa a isso um discurso político muito longe do que normalmente encontramos na indústria do entretenimento, ele se transforma nesse potente objeto de estudo ao qual nos dedicamos nesta dissertação.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No início do texto fizemos algumas perguntas, que, como dissemos, almejávamos responder: Como o filme *Estado de sítio* se insere no debate acerca da violência política no Uruguai durante a década de 1960? Como esse contexto histórico-social é representado através do discurso filmico? Que relações o filme guarda com a reorientação de parte da esquerda europeia no período? Na medida em que a pesquisa e o texto foram se desenvolvendo, outros questionamentos nasceram: Conseguimos observar uma relação entre a forma filmica escolhida por Costa-Gavras e o discurso dos seus filmes, em especial *Estado de Sítio* (1972)?

Uma última pergunta: essa dissertação conseguiu responder aos questionamentos a que se propôs? Nos próximos os parágrafos vamos fazer esse exame com intenção de desenvolver as considerações finais do presente trabalho. Também revisitaremos os capítulos escritos para que, além de retomar aspectos da análise, possamos examinar nosso trabalho a luz das possíveis respostas às perguntas que motivaram a existência dessa pesquisa e por consequência, dessa dissertação.

**Como o filme *Estado de Sítio* (1972) se insere no debate acerca da violência política no Uruguai durante a década de 1960 e como isso é representado através do discurso filmico?** No capítulo 1 essa pergunta vai sendo respondida na medida em que pensamos questões adjacentes à própria violência política. A violência política que o filme representa aparece de duas maneiras: uma delas é a violência do MLN-T. A outra é a violência de um Estado em vias de se transformar em uma ditadura.

Levando em conta o MLN-T e o campo da esquerda, nos utilizamos da historiografia que dava conta de compreender melhor os fenômenos que apontavam para uma reorientação no campo progressista e de esquerda. A partir dessa historiografia, buscamos construir um argumento que oferecesse ao leitor e aos objetivos dessa dissertação, bases para compreendermos a inserção do filme estudado no debate acerca da violência política no Uruguai.

No capítulo 2 procuramos responder as questões há pouco mencionadas, analisando fragmentos do filme e tecendo argumentos que foram desvelando uma maneira de representar os Tupamaros que se apresentava a princípio positiva, porém que vai se complexificando à medida que o filme avança, dando a entender uma certa tendência a representar a realidade política uruguaia de acordo com posições políticas do diretor. Nos ajudaram nessa resposta os dados biográficos de Costa-Gavras que levantamos, bem como o exame de sua filmografia, em especial os projetos de *Z* (1969) e *A confissão* (1970). Essas informações foram muito frutíferas no processo de passar a compreender melhor isso *Estado de sítio* (1972) no contexto da obra de Costa-Gavras.

No capítulo 3, essa análise prosseguiu sendo feita e tentamos articular uma reflexão que levasse em conta as formas fílmicas que Costa-Gavras utiliza em seus filmes. Observamos que, da mesma maneira que o conteúdo do seus longas-metragens promovem algumas recepções difusas, ora sendo acusados de fazer coro com o imperialismo, ora sendo acusados de defender a violência política de esquerda, o seu discurso fílmico também promove interpretações da mesma natureza. Articular uma análise fílmica que não levasse em conta só o conteúdo do filme, foi um importante meio para alcançarmos uma fotografia mais aproximada acerca da maneira com que Costa-Gavras representa a violência política.

**Que relações guarda com a reorientação de parte da esquerda europeia no período?** Para respondermos essa pergunta levantamos uma hipótese que levou em conta uma análise da circulação das ideias dentro do campo da esquerda. Examinamos o círculo intelectual em que Costa-Gavras orbitava com a intenção de flagrar um componente transnacional na concepção do filme. A questão transnacional veio acompanhada de uma intenção em compreender como as ideias não fluem apenas no sentido da “metrópole” para “colônia” ou ainda do “centro” para periferia. Entendendo por “metrópole” ou “centro” os países ditos “desenvolvidos” que ocupam posições privilegiadas dentro do sistema capitalista. E entendendo por “periferia” e “colônia” aqueles que ocupam posições menos privilegiadas dentro do capitalismo, países esses que também já foram conhecidos por “terceiro mundo”.

Para que pudéssemos classificar *Estado de sítio* como um produto capaz de desvelar essas conexões, levamos em consideração eventos como a Revolução Cubana, as guerras de libertação colonial, os processos ditatoriais nas Américas e a eleição de Salvador Allende no Chile. Esses eventos são capazes de demonstrar de que maneira o local e global são rearticulados, sendo a cultura um vetor dessa rearticulação.

Outro ponto foi flagrar a reorientação da esquerda em si, com o exame dos processos históricos mencionados acima, nos foi possibilitada a produção de argumento com a intenção de reconstruir esse ambiente de reconfiguração. Essa reconstrução atuou para compreender também o ambiente político a qual estavam sujeitas a equipe de realização do longa-metragem. O argumento produzido se deu a partir da reflexão sobre surgimento de novas posições dentro do campo da esquerda. Elas foram motivadas principalmente por mudanças políticas na URSS no pós-guerra, quando passou-se a rejeitar o chamado “stalinismo” e os processos autoritários de perseguição política a membros dos partidos comunistas. Essa reorganização passava também por uma defesa da democracia como valor inegociável.

**Conseguimos observar uma relação entre a forma fílmica escolhida por Costa-Gavras e o discurso dos seus filmes, em especial *Estado de sítio* (1972)?** Notamos que em diversos momentos dessa dissertação é trazida a discussão acerca da possibilidade de Costa-Gavras, em sua trilogia

política, inaugurar uma nova forma de fazer cinema ao trazer uma estrutura de suspense associada a um conteúdo político militante.

Ao investigar essa questão notamos que Costa-Gavras faz uso dessa estrutura com a intenção de tentar atingir o maior número de pessoas possíveis, pois, tem a intenção com seus filmes de incidir no real e modificar a opinião pública em relação aos problemas apontados pelos filmes. Se modifica ou não a opinião pública ou se seus filmes apresentam uma ruptura no fazer artístico, são questões que excederiam os limites dessa dissertação. O que é passível de aferição é que a obra de Costa-Gavras nutre um ambiente de discussões e de trocas capaz de fazer reconhecer um intercâmbio e uma nova orientação na circulação de ideias.

Isso pode ser reconhecido de diversas maneiras: na área da crítica cinematográfica, nas discussões acerca da reorientação da esquerda, na atenção para os processos políticos se desenvolvendo na América Latina e nas interpretações e debates que o filme suscitou ao redor do mundo. Vimos no capítulo 3 como o filme foi lido nos Estados Unidos, e essa leitura ia desde a aclamação nos campos universitários, que nessa época viviam período de intensa agitação cultural e política com os sit-ins, as ocupações e a luta pelos direitos civis até a proibição da exibição de *Estado de sítio* em evento relacionado à academia de cinema desse país. De novo, a possibilidade de reforçar o caráter transnacional da investigação aqui pretendida.

Fazemos agora um apanhado do que escrevemos nessa dissertação, vamos resumir em linhas gerais cada capítulo. No capítulo 1: *Estado de Sítio (1972) e sua configuração como objeto histórico* foi apresentada a obra de Costa-Gavras e o projeto filmico de *Estado de sítio (1972)*. Debatesmos a possibilidade do filme atuar como capaz de se constituir como fonte para desvelar a circulação de ideias no âmbito transnacional. Pensamos essa questão a partir de um exame da historiografia sobre o período para que compreendamos eventos que alteraram o eixo das interpretações sobre a relação entre os continentes europeus e o americano.

No capítulo 2: *Estado de Sítio e a possibilidades da análise filmica no campo da História*, analisamos a representação dos Tupamaros no filme fonte dessa dissertação. A análise da maneira como os guerrilheiros são representados nos ajudou a compreender melhor o ambiente que o filme foi gestado e as aspirações que o colocaram em tela. As considerações do capítulo 1 são enriquecidas por essa análise ao mesmo tempo que corroboram e nos ajudam a tecer hipóteses e conclusões.

O terceiro capítulo foi intitulado *Os Moinhos do Adversário*. Levou esse nome em função de *Estado de sítio (1972)* ter interpretações difusas, tanto na área cinematográfica, sendo incensado pela crítica pelos mesmos motivos que era julgado como na área política quando trechos de seu conteúdo eram utilizados como arsenal de ataque pela esquerda e pela direita.

O processo de escrita frequentemente abre caminhos que as vezes fogem dos contornos das premissas iniciais do texto. Caso fossemos comparar esta dissertação a uma árvore, teríamos o tronco representando o centro de nossos argumentos e diversos galhos que nascem a partir dele. Alguns mais compridos e carregados de folhas que outros. Esses galhos carregam em si também mudas e outros pequenos galhos que mais tarde se tornarão ou não parte substancial da árvore. Dois “galhos” de nossa dissertação não se desenvolveram suficientemente, mas apresentaram uma possibilidade de desdobramento da pesquisa realizada: a questão da violência no cinema e a possibilidade de ler *Estado de sítio* como capaz de mobilizar a memória acerca dos períodos ditatoriais.

Seria muito interessante uma pesquisa que desse conta de fazer um exame demorado acerca da violência, trabalhando o conceito em sua totalidade para depois pensá-la na sua variante política representada pelas lentes do cinema. Principalmente se levássemos em consideração como determinados filmes – e aí estariam inclusos nessa redoma não apenas os filmes de Costa-Gavras – representam a violência perpetrada por grupos alinhados à esquerda, uma vez que *Estado de sítio* não é o primeiro filme a representar um grupo guerrilheiro.

A questão da memória, que foi aqui trabalhada, merece um exame mais apurado, principalmente se, com esse exame fosse possível mapear o uso dos filmes de Costa-Gavras como capazes de mobilizar um discurso sobre o passado para além daquele visível em seus filmes, atuando na construção acerca de uma memória coletiva. E *Estado de sítio* poderia, nesse quesito, receber especial atenção por falar acerca de um período ainda em disputa no campo da memória e da história que é o período ditatorial no Cone Sul. No Brasil, essa disputa é ainda mais latente, já que há por parte de entes públicos recusa em aceitar que houveram mortes e perseguições durante o período em que os militares estiveram no poder. Além de praticamente inexistirem punições ou reparações históricas em larga escala pelo governo brasileiro, o que estimula ainda mais o debate acerca de memória desse período.

Por fim, esperamos que esse trabalho tenha possibilitado ao leitor conhecer, ou ao menos refletir sobre facetas variadas do passado e sobre o objeto de estudo escolhido, além de iluminar sobre questões que vão em direção de apontar caminhos para conhecer melhor a história do continente latino-americano visto desde uma perspectiva global.

## REFERÊNCIAS

### BIBLIOGRAFIA

AGUIAR, Carolina Amaral de. Cinema latino-americano, festivais europeus e redes de solidariedade. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 14, n. 35, e0110, jan./abr. 2022.

AGUIAR, Carolina Amaral de. **O Cinema Latino-Americano de Chris Marker**. São Paulo: Alameda, 2015.

ANDERSON, Perry. **Considerações sobre o marxismo ocidental**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

ALDRIGHI, Clara. **La izquierda armada. Ideología, Ética e identidad en el MLN - Tupamaros**. Montevideo: Trilce, 2001.

ARENDT, Hannah. **Sobre a violência**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

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

AUMONT, J. y MARIE, M., **Análisis del film**. Barcelona: Paidós, 2002.

BLOCH, Marc. **Apologia da História**. São Paulo: Zahar: 2002.

CAMACHO PADILLA, Fernando; CRISTIÁ, Moira. La resistencia cultural a las dictaduras del Cono Sur. Un estudio comparado de la solidaridad desde Francia y Suecia con Chile y Argentina a partir de la gráfica política (1973-1990). **Revista Eletrônica Da ANPHLAC**, São Paulo, v. 21, n. 30, p. 182–239, jan./jul. 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.46752/anphlac.30.2021.3979>

CHARTIER, Roger. **A beira da Falesia: A História entre certezas e inquietude**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

CHROMINSKI, Diego. **Costa Gavras e o Uruguai: uma análise do filme Estado de Sítio (1972)**. Orientadora: Profa. Dra. Carolina Amaral de Aguiar. 2019. 55 páginas. História, Centro de Letras e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Londrina, Londrina. 2019.

CRISTIÁ, Moira Inés. Sensibilidad e internacionalismo. La denuncia de la represión en el cine de Costa-Gavras (1969-1982). **Imagofagia: Revista de la Asociación Argetina de Estudios de Cine y Audiovisual**, n. 22, 2020. Disponível em: [www.asaeca.org/imagofagia](http://www.asaeca.org/imagofagia). Acesso em 19 nov. 2021.

D'AURIA, Lucila. El análisis de los procesos de represión estatal a partir de la filmografía de Costa-Gavras. **Anais da XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.** Disponível em: <http://cdsa.aacademica.org/000-110/891.pdf>. Acesso em 15 nov. 2021.

DEL VALLE-DÁVILA, Ignacio. Los Nuevos Cines. **Transatlatic Cultures.** Disponível em: <https://transatlantic-cultures.org/pt/catalog/los-nuevos-cines>.

FANON, Franz. **Os condenados da terra.** Juiz de Fora: Editora UFJF, 2010

FALCON, Francisco J. Calazans. **Historia e Representacao. In: Representacoes - Contribuicao a um debate transdisciplinar.** Campinas: Papyrus, 2000, p 41-63.

FERREIRA, André Lopes. **A unidade política das esquerdas no Uruguai: das primeiras experiências à Frente Ampla (1958-1973).** 2011. 430 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências e Letras – UNESP, Assis, 2011. Disponível:

[https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/103150/ferreira\\_al\\_me\\_assis.pdf?sequence=1](https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/103150/ferreira_al_me_assis.pdf?sequence=1).

Acesso em: 11 de Abr. de 2021.

FERREIRA, André Lopes. O Uruguai entre armas e urnas: as relações dos Tupamaros com a Frente Ampla no princípio dos anos 1970. **Dossiê História Política do Brasil: historiografia, história e memória, Goiânia: OPSIS v. 12 n. 2:**

GEFFER, Daniel; WILKIE, James W. “Cinmalore: State of Siege as a Case Study”. **Journal of Latin American Lore.** Los Angeles, v. 1, n. 1, 1976. Disponível em:

[http://www.elitelore.org/Capitulos/cap8\\_elitelore.pdf](http://www.elitelore.org/Capitulos/cap8_elitelore.pdf). Acesso em 12 de fev. de 2022

GRUZINSKI, Serge. **Os mundos misturados da monarquia católica e outras connected histories** Topoi, v. 2, n. 2, p. 175-195, 2001.

KAMINSKI, Rosane. Reflexões sobre a pesquisa histórica, a ficção e as artes. In: FREITAS, Artur (org.); KAMINSKI, Rosane (org.). **História e Arte: encontros disciplinares.** São Paulo: Intermeios, 2013, p. 65-93

LAGNY, Michelle. **O cinema como fonte de História.** In: NOVOA, Jorge (Org.) Cinematógrafo. São Paulo: UNESP, 2009, pp. 99- 132.

LEBEL, J.P. **Cine e ideologia**. Buenos Aires: Granica: 1973.

LÖWY, Michael. **O marxismo na América Latina**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1999.

MARIE, Michel. **A nouvelle Vague e Godard**. Campinas: Papirus, 2012.

MORETTIN, Eduardo Victorio. O Cinema Como Fonte Histórica na Obra de Marc Ferro. **História: Questões & Debates**, [S.l.], v. 38, n. 1, jun. 2003. ISSN 2447-8261. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/2713>>. Acesso em: 02 abr. 2023. doi:<http://dx.doi.org/10.5380/his.v38i0.2713>.

NAPOLITANO, Giorgio. **O partido comunista italiano, o socialismo e a democracia. Entrevista por Eric J. Hobsbawm**. Tradução de Dante Constantini. São Paulo: Ciências Humanas, 1979.

NARBONI, J. Le Pirée pour un homme, **Cahiers du Cinéma**, março de 1969, nº 210, p. 55

NÓVOA, Jorge. Costa-Gavras: política, história e cinema. **Revista O Olho da História**, Salvador, n. 7, dezembro, 2004. Disponível em: <http://oolhodahistoria.ufba.br/wpcontent/uploads/2016/03/gavrasjorge.pdf>. Acesso em: 13 de mai. 2021.

OLIVEIRA, Jefferson Luis Ribas de. O cinema político de Gillo Pontecorvo. Uma análise do filme "A Batalha de Argel". **Tempos Históricos**, Marechal Cândido Rondon. Vol. 15, Vol. 2, 2011.

PAIVA, Mauricio. **O sonho exilado**. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

PRÉDAL, R. **Le cinema de Costa-Gavras. Dossier CinémAction**. Paris: Les Editions du Cerf, 1985.

RIAMBAU, E., **De traidores y héroes. El cine de Costa-Gavras**. Valladolid: Semana Internacional de cine de Valladolid, 2003.

RIOS SIERRA, Juan. MLN-Tupamaros: génesis y evolución de la guerrilla urbana (1962-1973). **Araucaria**, 24 (50), 435-463.

RIZZA, G., ROSSI, G.M. y TASSONE, A., **Il cinema di Costa-Gavras. Processo alla Storia**. Florença: Edizioni Aida y Sindicato Nazionale Critici Cinematografici Italiani., 2002.

SARTRE, Jean-Paul. **As mãos sujas**. Lisboa: Publicações Europa América, 1972.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Ficção E Imagem, Verdade E História: Sobre A Poética Dos Rastros. **Dimensões**, Vitória, vol. 30, 2013, p. 17-51. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/dimensoes/article/view/6144>. Acesso em 12 ago. 2022

SEMPRÚN, J. **Yves Montand: a vida continua**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982

SIERRA, Carmen de. Marcha en el contexto político-económico internacional del siglo XX. In: MORAÑA, Mabel e MACHÍN, Horacio (orgs.). **Marcha y América Latina**. Universidade de Pittsburgh/ Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: Biblioteca de América, 2003

SILVA, Humberto Pereira da. Apontamento sobre a moral subsumida em “As Mãos Sujas”. **Revista Brasileira de Marketing**. São Paulo, v. 6, n.1, 2007.

SILVA, José Rodrigo de Araújo. “Golpe em câmera lenta”: Estado de Sítio e o Cinema Político de Costa-Gavras. **Revista Ágora**. Vitória n. 28, Jul.-Dez. 2018. Disponível em: <http://www.periodicos.ufes.br/?journal=agora&page=article&op=view&path%5B%5D=21630>. Acesso em 16 de ago. 2021.

SHARPE, Kenan. Directing the Revolution. **Jacobin Magazine**, 11 ago. 2018. Disponível em: <https://www.jacobinmag.com/2018/11/costa-gavras-z-1968-radical-cinema>. Acesso em: 12 abr. 2019

GRUPO SOLIDARITY. **Paris: Maio de 68**. São Paulo: Conrad Livros, 2003.

VILLAÇA, Mariana. O semanário Marcha, Carlos Quijano e a configuração de um circuito cultural de resistência no Uruguai (anos 1960-70). **Revista Hydra: Revista Discente De História Da UNIFESP**, 2(3), Junho de 2017 257-272. <https://doi.org/10.34024/hydra.2017.v2.9110>. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/hydra/article/view/9110>. Acesso em 02 de dez. 2021.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, SP: Papirus, 1994.

VEGA, F. Entrevista Constantin Costa-Gavras. **Casablanca**, Barcelona: junho 1982, n. 18, p. 43.

WEINSTEIN, Barbara. Pensando a história fora da nação: a historiografia da América Latina e o viés transnacional. **Revista Eletrônica da ANPHLAC**, n.14, p. 13-29, jan./jun. 2013.

XAVIER, Ismail. Cinema político e gêneros tradicionais - A força e os limites da matriz melodramática. **Revista USP**, n. 19, p. 115-121, 28 nov. 1993. Disponível em:

<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/26887> Acesso em: 15 de dez. de 2021.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2005

ZIMMER, C., **Cine y política**. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1974.

#### FONTES

BURNS, Bradford. A State of Siege That Never Was. **Journal of Latin American Lore**. Los Angeles, v. 1, n. 1, 1976. Disponível em: [http://www.elitelore.org/Capitulos/cap7\\_elitelore.pdf](http://www.elitelore.org/Capitulos/cap7_elitelore.pdf). Acesso em 12 de mai. de 2019

CROWDUS, G., y GEORGAKAS, D., **Filming the Story of a Spy for God: An Interview with Costa-Gavras**, *Cineaste*, primavera 2003, vol. XXVIII, nº 2, pp. 14-18.

FACOLFF, Mark. A Historian Looks at Costa-Gavras's State of Siege. **Journal of Latin American Lore**. Los Angeles, v. 1, n. 1, 1978. Disponível em: [http://www.elitelore.org/Capitulos/cap6\\_elitelore.pdf](http://www.elitelore.org/Capitulos/cap6_elitelore.pdf). Acesso em 12 de dez. de 2021.

GAVRAS Costa; SOLINAS Franco. **Estado de Sitio**. Buenos Aires: Schapire, 1973.

HENNEBELLE, G. Z Movies or What Hath Costa-Gavras Wrought. **Cineaste**. Nova Iorque, v. 6, n.2, junho 1974, p. 28-31.

JAGGI, Maya. **Interview with Constantin Costa-Gavras**. The Guardian, 4 de abr. 2009. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2009/apr/04/costa-gavras>. Acesso em: 12 abr. 2021.

KALISHMAN, H. State of Siege. Persuading the Already Persuaded. **Cineaste**, 1974, vol. VI, nº 2, p. 37.

KLEMESRUD, Judy. **I'm not a antiamerican**. *New York Times*, 22 abr. 1972. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1973/04/22/archives/costagavras-im-not-antiamerican-movies-to-criticize-a-certain.html>. Acesso em: 12 junho. 2021.

QUIJANO, Carlos. *La Tierra Purpúrea*. **Marcha**, Montevideo, n. 1467, 17 de outubro de 1969. Disponível em: <https://biblioteca.periodicas.edu.uy/items/show/1836>

SHARPE, Kenan. Directing the Revolution. *Jacobin Magazine*, 11 ago. 2018. Disponível em: <https://www.jacobinmag.com/2018/11/costa-gavras-z-1968-radical-cinema>. Acesso em: 12 abr. 2019

SOTO; SALINAS; SAID; BALIC; MARTÍNEZ. Confesiones de Costa-Gavras. *Primer Plano* Santiago, año 1, n. 3, inv. 1972, pp. 40- 53. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-78085.html>. Acesso em: 12 de maio. 2021

WELSH, James M. Beyond Melodrama: Art, Politics, and "State of Siege". *Film Criticism*. Meadville, v. 2, n.1, p. 24-31 Fall, 1977. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/44019039>. Acesso em: 15 de dez. de 2021.

## APÊNDICES

### FILMOGRAFIA

- A Confissão.* Costa-Gavras, 1970.
- A hora dos fornos.* Fernando Solanas 1968.
- Amém.* Costa-Gavras, 2002.
- Atraiçoados.* Costa-Gavras, 1988.
- Batalha de Argel.* Gillo Pontecorvo, 1968.
- Conseil de famille.* Costa-Gavras, 1986.
- Crésus.* Jean Giono, 1960.
- Crime do carro dormitório.* Costa-Gavras, 1967.
- Crônica de uma violação.* Yves Boisset, 1975.
- Desaparecido – Um Grande Mistério.* Costa-Gavras, 1982
- Hanna K.* Costa-Gavras, 1983.
- L'Albatros.* Jean Pierre Mocky, 1971.
- Le juge Fayard dit le Shériff.* Yves Boisset, 1977.
- Le petit apocalypse.* Costa-Gavras, 1992.
- Muito mais que um crime.* Costa-Gavras, 1989.
- O atentado.* Yves Boisset, 1972.
- O Capital.* Costa-Gavras, 2012.
- O Corte.* Costa-Gavras, 2005.
- O dia e a hora.* René Clement, 1962.
- O Jogo do Poder.* Costa-Gavras, 2019.
- O Quarto Poder.* Costa-Gavras, 1997.
- Paraíso à Oeste.* Costa-Gavras, 2008.
- R.A.S.* Yves Boisset, 1972.
- Seção Especial de Justiça.* Costa-Gavras, 1974.
- Solo.* Jean Pierre Mocky, 1970.
- Tout l'or du monde.* René Clair, 1961.
- Tropa de choque: um homem a mais.* Costa-Gavras, 1967.
- Un condé.* Yves Boisset, 1970.