

TEMPO E ARTISTA: A RESISTÊNCIA À DITADURA CIVIL-MILITAR BRASILEIRA NA VIDA E NA OBRA DO CINEASTA HELVÉCIO RATTON

TIEMPO Y ARTISTA: LA RESISTENCIA A LA DICTADURA CÍVICO-MILITAR BRASILEÑA EN LA VIDA Y OBRA DEL CINEASTA HELVÉCIO RATTON

Júlia GUIMARÃES*

Resumo: Este estudo tem como objeto de análise a resistência à ditadura civil-militar brasileira (1964-1985) na vida e obra de Helvécio Rattón. Para tanto, parte-se da compreensão de que o conceito de resistência se relaciona ao conjunto de atos de recusa ao poder instituído. Partindo desse pressuposto, segue-se a tessitura da vida política do cineasta desde seu ingresso em sua primeira organização, a POLOP, até a sua participação efetiva em grupos guerrilheiros, como a VAR-PALMARES, e seu posterior exílio no Chile. A partir da apresentação das vivências de Rattón, foi possível perceber que a construção do filme *Batismo de Sangue* ocorreu sob um locus enunciativo próprio de seu diretor e do momento histórico em que o filme foi feito – produzindo um discurso histórico singular e que colocou em foco a resistência dos dominicanos perante a ditadura civil-militar, bem como as violências sofridas por Frei Tito.

Palavras-chave: Resistência; Ditadura civil-militar brasileira; Helvécio Rattón.

Resumen: Este estudio tiene como objeto de análisis la resistencia a la dictadura cívico-militar brasileña (1964-1985) en la vida y la obra de Helvécio Rattón. Así, se parte del entendimiento de que el concepto de resistencia se relaciona con el conjunto de actos de rechazo al poder instituido. A partir de este supuesto, el tejido de la vida política del cineasta se desarrolla desde su ingreso a su primera organización, POLOP, hasta su participación efectiva en grupos guerrilleros, como el VAR-PALMARES, y su posterior exilio en Chile. A partir de la presentación de las vivencias de Rattón, fue posible percibir que la construcción de la película *Bautismo de Sangre* ocurrió bajo un locus enunciativo de su director y del momento histórico en que se realizó la película - produciendo un discurso histórico único que puso en foco la resistencia de los dominicanos a la dictadura cívico-militar, así como las violencias sufridas por Frei Tito.

Palabras clave: Resistencia; dictadura cívico-militar; Helvécio Rattón.

Introdução

A música *Tempo e Artista*, de autoria de Chico Buarque (1993), traz a ideia do tempo como um ser-criador cuja criatura seria representada pela figura genérica do artista. Assim, o transcurso do tempo é visto como uma espécie de escultor do artista de modo que o tempo o molda conforme o seu correr. A letra da canção expressa que os

* Mestranda da Linha História, Poder e Liberdade no Programa de Pós-graduação em Direito da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGD-UFMG), Pesquisadora Bolsista (CAPES), Pesquisadora Associada ao Centro de Estudos sobre Justiça de Transição na Universidade Federal de Minas Gerais (CJT-UFMG) e Pesquisadora no Grupo de Pesquisa CONAPRES – Constitucionalismo e Aprendizagem Social. E-mail: juliaguimaraes.acad@gmail.com.

movimentos desse tempo-criador, ao transformarem o próprio artista, transformariam também a produção artística no correr desse tempo, já que quando o artista abre a voz “o tempo canta” (BUARQUE, 1993). Nesse sentido, será a partir dessa dinâmica desenvolvida por esses dois elementos, quais sejam, *tempo* e *artista*, que serão estabelecidos os contornos do presente artigo, que pretende analisar, em termos gerais, como o período da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985) esteve presente na vida e na obra do cineasta mineiro Helvécio Ratton sob o signo da resistência.

A dinâmica estabelecida pelos elementos *tempo* e *artista* na canção de Chico Buarque é um mecanismo lúdico que pode ser interpretado como uma alusão à ideia de que as produções culturais partem de um local do tempo-espaço, já que o *artista* e, conseqüentemente, sua obra são produtos de um determinado contexto social, político e econômico¹. Desse modo, o que se é e o que se produz enquanto sujeito têm relação com determinado lócus, que carrega consigo todos os dilemas e complexidades desse ponto de partida. Para a compreensão das noções de localização ou lócus enunciativo, é interessante a contribuição trazida pelas reflexões teóricas de Enrique Dussel em sua obra sobre a História:

«Localización» indica la acción hermenéutica por la que el observador se «sitúa» (comprometidamente) en algún «lugar» socio-histórico, como sujeto de enunciación de un discurso, y por ello es el lugar «desde donde» se hacen las preguntas problemáticas (de las que se tiene autoconciencia crítica o no) que constituyen los supuestos de una episteme epocal [...] Esta actitud crítica de intentar tener el mayor grado posible de reflexividad sobre el «lugar» desde donde se enuncia el discurso (el locus enuntiationis) deberá mantenerse como posición permanente (...) (DUSSEL, 2007, p.15).

Partindo dessas construções, este artigo analisará alguns aspectos da vida e da obra do cineasta Helvécio Ratton a partir de um lócus, ou seja, do lugar hermenêutico em que o cineasta se inseriu durante parte de sua vida: o da resistência à ditadura civil-militar brasileira. Para tanto, o termo resistência será compreendido como um conjunto de atos de recusa ao poder instituído, podendo abarcar dentro dessa definição até mesmo os grupos guerrilheiros dos quais Helvécio Ratton fez parte durante sua juventude e retratou posteriormente em sua obra.

Ainda em relação a utilização do termo resistência, este trabalho parte de dois *topoi*, ou seja, de duas bases de entendimento, nos termos de Paul Ricoeur (RICOEUR, 2007, p. 27), que serão conjugadas para a compreensão do sentido de resistência que neste artigo se atribui, uma vez que o termo resistência, para além de sua polissemia, carrega consigo uma intensa disputa de sentidos desde o pós-guerra². Assim, o primeiro *tópos* diz respeito a compreensão da resistência em seu sentido amplo, conforme

presente na obra de Jacques Sémelin, que compreende a resistência como um conjunto de atos de recusa ao poder instituído (MOTTA, 2016). O segundo *tópos* parte da ideia de que, não obstante as disputas teóricas em torno da consideração ou não das guerrilhas como resistência durante a ditadura civil-militar brasileira, essas seriam consideradas como tal, uma vez que o que define o termo resistência é a luta contra um poder ilegítimamente instituído, e não a defesa da democracia nos termos liberais-burgueses (RIDENTI, 2004).

Levando essas definições em consideração, esse lócus enunciativo, do qual parte Helvécio Ratton, será construído na primeira parte deste artigo, que abordará a participação do cineasta nos movimentos estudantis contra a ditadura civil-militar, sua passagem pelos grupos guerrilheiros COLINA e VAR-Palmares, seu posterior exílio no Chile que o fez ser testemunha ocular da ascensão da ditadura de Pinochet e sua prisão no DOI-CODI do Rio de Janeiro quando de seu retorno ao Brasil.

A segunda parte tratará de uma obra cinematográfica que possui relação intrínseca com as vivências do autor, sendo ela o filme *Batismo de Sangue* (2006). Sobre essa questão, é importante ressaltar que, embora o autor não tenha vivido diretamente a experiência retratada em sua obra, Helvécio parte de um local de enunciação e produção de sentido próximo aos acontecimentos que serão retratados no filme: o da resistência à ditadura. Conjugando-se às vivências do *artista*, o filme também não pode deixar de ser compreendido como produto de determinado *tempo*, sendo este um período em que parcela da esquerda resistente à ditadura se encontrava no poder político no Brasil.

A partir dessas análises, busca-se demonstrar, então, como o filme produz um discurso histórico singular, já que, além de partir de determinado lócus enunciativo ligado às vivências do *artista*, *Batismo de Sangue* (2006) também deve ser compreendido como produto de um *tempo* em que parcela da esquerda resistente à ditadura se encontrava no governo federal. Assim, a filmografia do *artista* Helvécio Ratton transborda o *tempo* ou os seus *tempos*, refletindo, conseqüentemente, a importância historiográfica do cinema como produtor de discursos históricos – fenômeno ao qual Marcos Napolitano atribui o nome de *História no Cinema* (NAPOLITANO, 2008).

O tempo da resistência na vida de Helvécio Ratton

A década de 60 foi um momento de efervescência cultural, política e social em grande parte do mundo. As revoluções sociais, a tomada do poder em Cuba e na China e os grandes protestos estudantis foram marcas dessa década. A indignação contra os poderes instituídos, independentemente de sua motivação, parece transparecer o semblante de uma geração filha da guerra e que não queria mais vivenciar as catástrofes e atrocidades da primeira metade do século. Esse “espírito” foi bem captado por um dos autores mais importantes desse período: Marcuse. Sobre essa geração, o autor argumenta que:

É revolta contra os falsos pais, falsos professores e falsos heróis e solidariedade com todos os infelizes da Terra: existirá alguma ligação orgânica entre as duas facetas do protesto? Parece tratar-se de uma solidariedade quase instintiva. A revolta interna contra a própria pátria parece sobretudo impulsiva, suas metas difíceis de definir: náusea causada pelo sistema de vida, revolta como uma questão de higiene física e mental (MARCUSE, 1978, p. 16).

Para além disso, outra marca indelével da década foi a polarização do mundo pós-guerra entre os aliados ao ocidente capitalista e os aliados ao oriente comunista. O Brasil de 1964, ou o Brasil da ditadura civil-militar, se aliou prontamente ao lado ocidental e, sobretudo, recusou violentamente qualquer influência do bloco comunista formado pela União Soviética, China e Cuba. Nesse sentido, cabe pontuar que um dos motivos³ centrais apresentados pelos militares para o golpe de Estado ocorrido entre os dias 31 de março e 1 de abril de 1964 foi a existência de uma suposta “ameaça comunista” - que não era tão ameaçadora quanto o imaginado e argumentado pelos golpistas, mas que realmente existia, conforme aponta o historiador Rodrigo Patto (2002):

Nosso argumento, portanto, é que os líderes do golpe de 1964 não estavam usando o anticomunismo como fachada para justificar suas ações. O temor expressado por eles durante a crise era efetivo. Tal interpretação não implica desconsiderar a existência de manipulações. As representações anticomunistas mantiveram a tradição de divulgar uma imagem deformada dos revolucionários, apresentados como seres violentos e imorais, em uma palavra, malignos. A estratégia era a mesma há décadas: passar para a sociedade uma impressão aterrorizante dos comunistas, no intuito de levantar contra eles a indignação popular (MOTTA, 2002, p. 276)

Desse modo, a polarização mundial levada a cabo pela guerra fria atingiu o âmbito interno do país, influenciando substancialmente o golpe civil-militar e a ditadura

que se instauraria por 21 anos. A dinâmica da polarização não seria engendrada apenas pelo governo ditador, mas também por aqueles que viriam a se opor ao regime.

A oposição seria marcada por aquilo que o historiador Marcelo Ridenti identificou em sua tese de livre-docência como *romantismo revolucionário*. Este, longe de encarnar uma perspectiva pejorativa, se relaciona com uma busca por melhores condições de existência do povo brasileiro, sendo indispensável, para tanto, uma concepção libertária de um povo que valoriza sua identidade nacional e busca uma sociedade mais humanizada.

A partir dessa constatação – e considerando também as várias acepções em que o conceito de romantismo é usado pelos cientistas sociais –, tratei de propor uma hipótese, em que se pode falar com mais precisão num *romantismo revolucionário* para compreender as lutas políticas e culturais dos anos 1960 e princípio dos anos 1970, do combate da esquerda armada às manifestações político-culturais na música popular, no cinema, no teatro, nas artes plásticas e na literatura. A utopia revolucionária romântica do período valorizava acima de tudo a vontade de transformação, a ação dos seres humanos para mudar a História, num processo de construção do homem novo, nos termos do jovem Marx, recuperados por Che Guevara. Mas o modelo para esse homem novo estava no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do “coração do Brasil”, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista. Como o indígena exaltado no romance *Quarup*, de Antonio Callado (1967), ou a comunidade negra celebrada no filme *Ganga Zumba*, de Carlos Diegues (1963), na peça *Arena conta Zumbi*, de Boal e Guarnieri (1965). Entre outros tantos exemplos. (RIDENTI, 2014, p. 8-9).

É nesse contexto que se inscreve a vida de Helvécio Ratton, que só iniciaria seu envolvimento com a política no ano de 1966, tendo como grande influência seu ingresso no Colégio Universitário da Cidade de Belo Horizonte. Este possuía um perfil diferenciado em relação às outras escolas da cidade, o que propiciou o envolvimento de seus alunos com discussões culturais e políticas da época.

Helvécio encarnaria o seu primeiro ato de resistência política diante da figura paterna. O pai de Ratton, que era juiz de direito, acreditava na necessidade de respeito ao governo instituído a partir de 31 de março de 1964, enquanto o filho via a patente ilegalidade da ditadura que havia se instaurado no país. Em depoimento dado a Pablo Villaça, o cineasta expõe:

Meu pai, sempre um legalista, dizia que devíamos respeitar a ‘ordem estabelecida’, o presidente em exercício, e não aceitava nossas argumentações de que aquela ‘ordem’ era ilegítima, fruto de um golpe que feria nossos direitos e a Constituição (VILLAÇA, 2005, p. 46).

Todavia, o ingresso efetivo de Helvécio Ratton na resistência à ditadura civil-militar se daria com sua entrada em uma das dissidências da organização POLOP (Organização Revolucionária Marxista – Política Operária) cujos encontros em seus grupos de estudos propiciaram a ele uma formação teórica através da discussão de textos marxistas.

A partir de seu ingresso na Faculdade Economia da Universidade Federal de Minas Gerais aos 17 anos de idade, Helvécio se tornou um dos responsáveis pela organização POLOP no interior da faculdade (VILLAÇA, 2005). Nesse período, o movimento estudantil, do qual Helvécio também participava, entrava em ebulição em grande parte das universidades do país e, em contrapartida, houve o aumento da repressão aos estudantes pelo regime.

O crescimento da audácia estudantil levou a episódios de ocupação de dependências universitárias para pressionar o governo ou protestar contra dirigentes universitários. Houve inúmeros casos ao longo de 1968, como os episódios na Faculdade de Filosofia da UFRGS em junho, na Universidade Federal do Pará (UFPA) em agosto, nas faculdades de Medicina e de Ciências Econômicas da UFMG, e a invasão da reitoria da USP, em junho de 1968. Nessas ocasiões, os estudantes demonstraram poder de mobilização e agressividade, o que, combinado à ocorrência de grandes passeatas e confrontos de rua, com muitas mortes provocadas pelos choques com a polícia, levou os órgãos de repressão a temer a perda do controle da situação (MOTTA, 2014, p. 63).

O crescimento da violência estatal foi visto por Helvécio Ratton e seus companheiros como um sinal de que a luta armada seria o único caminho possível para o combate à ditadura. A POLOP então, em meio a essas discussões, muda o nome da organização para COLINA (Comando de Libertação Nacional) e se junta a outras organizações, o que tornaria, segundo Helvécio, o movimento enfraquecido e fragmentado (VILLAÇA, 2005). Sobre a formação do COLINA, Daniel Aarão Reis e Jair Ferreira de Sá expõem que:

Em meados de 1967, a ORM-POLOP sofreria perdas políticas consideráveis com as cisões dos regionais de Minas Gerais e São Paulo, além de militantes e bases no Rio de Janeiro. A cisão de Minas Gerais realizaria, em abril de 1968, uma conferência (da qual participariam delegados do Rio de Janeiro), constituindo-se como organização política e definindo-se pelo caráter socialista da revolução e pela guerra de guerrilhas (...) A organização que surgia, porém, não adotou nenhum nome porque tinha como objetivo participar de um processo maior de fusão de vários grupos e tendências. No decorrer de 1968 realizar-se-ia efetivamente a fusão com militantes que se haviam separado de ORM-POLOP no Rio de Janeiro. Ainda neste ano, a Organização (como então era chamada por seus militantes) realizaria ações de expropriação de fundos e de propaganda armada quando das greves operárias de Contagem. Foi então que o nome COLINA-

Comandos de Libertação Nacional, no início apenas para efeitos propagandísticos, mais tarde impondo-se e identificando a organização (REIS FILHO; SÁ, 1985, p. 134).

Helvécio menciona em sua biografia que, após a formação do COLINA, a organização passou a funcionar mediante clara divisão, que se bifurcava em duas partes de maneira que, por questões de segurança, os membros apenas possuíam contato com aqueles que pertenciam ao mesmo setor da organização. Assim, uma parcela do grupo cuidava das questões políticas ligadas à militância junto aos estudantes e operários, enquanto a outra parcela cuidava das ações armadas – sendo que Ratton fazia parte do primeiro grupo (VILLAÇA, 2005).

O braço da organização em Minas Gerais realizou diversos assaltos a banco, o que começou a atrair a atenção dos militares que, em pouco tempo, desmontaram o aparelho do grupo em Belo Horizonte. Durante a operação de desmonte, os membros do COLINA presentes na casa reagiram a tiros, matando dois policiais em meio ao conflito. Os integrantes presos pelo regime foram duramente torturados⁴ e começou-se a circular a notícia de que alguns deles teriam revelado, mediante tortura, os nomes de outros membros, incluindo o nome de Clemente. Este, codinome de Helvécio, a partir da notícia de que seu nome já estaria nas mãos da repressão, decidiu sair da casa dos pais, indo para um dos aparelhos do COLINA em Belo Horizonte e, posteriormente, para o Rio de Janeiro.

Neste ponto, um adendo se faz necessário. O presente artigo parte da ideia da possibilidade de que se vislumbre a resistência nos movimentos armados de esquerda, conforme colocado a título introdutório. Todavia, não se compreende como resistência atos ligados ao terrorismo⁵ praticado por pequena parte desses grupos em atos isolados, tal como o atentado a bomba no Aeroporto dos Guararapes praticado pela organização Ação Popular. Todavia, a complexidade inerente à realidade dessas organizações, que possuíam muitas divergências internas, e a complexidade do período, permitem também caracterizar parte das ações como resistência à ditadura civil-militar. Nesse sentido, é interessante a contribuição de Marcelo Ridenti:

Pode-se usar apropriadamente o termo “resistência” para essas esquerdas, pois sua luta importou mais pelo significado de combate à ditadura do que pelo intento de ofensiva revolucionária, mais pelo sentido defensivo do que ofensivo, ao contrário da intenção original dos agentes. Independentemente da vontade revolucionária das esquerdas armadas, pode-se constatar em retrospecto que elas eram pequenas e frágeis demais para tomar o poder. Fizeram parte do arco amplo e heterogêneo de oposição à ditadura, que pode ser chamado de “resistência”. As oposições nunca chegaram a se unificar, por vezes

havia divergências inconciliáveis entre elas, pois a única afinidade existente era o fim da ditadura (RINDENTI, 2004, p. 57).

Posteriormente a saída de Helvécio Ratton de Belo Horizonte, o mineiro, natural da cidade de Divinópolis, passou a morar na clandestinidade na cidade do Rio de Janeiro. Foi nesse momento que ele teve o seu primeiro grande contato com o cinema. A vida na clandestinidade exigia que alguns militantes estivessem fora de casa durante o dia, uma vez que se passavam por trabalhadores ou estudantes perante a vizinhança. Alguns deles, então, dedicavam seu dia a idas a museus e bibliotecas, enquanto Ratton optava pelo cinema. Sobre esse período de sua vida, o cineasta comenta:

Fiquei fascinado com as produções do Cinema Novo que, de certa forma, pareciam uma espécie de rascunho dos filmes americanos em função de sua precariedade técnica e suas diferenças de narrativa e temáticas, bem mais próximas de mim. Os longas de Hollywood eram perfeitos, bem-acabados, e isto me distanciava, eu não percebia a possibilidade de fazer algo como aquilo (VILLAÇA, 2005, p. 52).

No ano de 1969, o grupo COLINA fundiu-se a organização Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), fundando, assim, a VAR-Palmares (REIS FILHO; SÁ, 1985). Esta organização realizou um dos furtos mais famosos da história da ditadura civil-militar: o furto de um cofre localizado na casa da amante do ex-governador do Estado de São Paulo, qual seja, o político Adhemar de Barros. O valor subtraído foi o equivalente a 2,6 milhões de dólares (GASPARI, 2014). Parte desse valor foi parar nas mãos de Helvécio, que teve a função de levá-lo para Brasília a fim de distribuir o dinheiro entre os aparelhos da organização, bem como tinha a função de organizar uma base de apoio para a VAR-Palmares no Estado de Goiás.

Em 1970, Helvécio decidiu sair da organização e do país, o que, segundo ele, teria sido uma decisão difícil, já que significaria, de certo modo, um abandono da luta de tantos companheiros que a cada dia mais sucumbiam nas mãos da repressão (VILLAÇA, 2005). Ratton se exilou no Chile, que, na época, contava com um governo relativamente progressista e já abrigava uma grande comunidade de brasileiros exilados, tais como Fernando Henrique Cardoso, José Serra e Paulo Freire.

O início da década de 70 no Chile parecia promissor, levando em conta, sobretudo, a vitória nas eleições do social-democrata e marxista declarado Salvador Allende. Nesse período, Helvécio começou sua vida como cineasta trabalhando na empresa Chile Filmes. Foi nessa estatal que, para além de sua carreira de cineasta, Ratton iniciou sua trajetória na resistência cultural, uma vez que, a partir de instruções governamentais, começou a produzir curtas sobre a situação político-social vivida pelo

Chile e, principalmente, sobre a pressão que a direita exercia sobre o governo Allende. Sobre esse momento da história chilena, Verónica Valdivia expõe que:

La oposición a la Unidad Popular, en general, ha sido analizada como conjunto, considerando al amplio bloque insurreccional que se organizó en contra del gobierno de Salvador Allende y que incluía a la Democracia Cristiana, el Partido Nacional, los movimientos nacionalistas, las organizaciones empresariales, grandes y pequeñas, ciertas agrupaciones sociales como estudiantes, colegios profesionales, sindicatos, antiizquierdistas, mujeres, etc. La mayoría de ellos apuntan a la lógica política del conflicto, tratando de esclarecer su desenlace, el golpe de Estado (...) (ZÁRATE, 2008, p. 326).

Em outro texto, a autora expõe quais foram as manobras utilizadas por esses grupos:

A campanha da direita atemorizou proprietários medianos e comerciantes, além de mobilizar mulheres e estudantes com a possibilidade de uma expropriação, o temor ao desabastecimento, especialmente de alimentos, e a instalação de uma ditadura comunista de estilo soviético, oposição à qual a Democracia cristã também se integrou (ZÁRATE, 2015, p. 125).

O curta *Os Chacais dos Chacais*, criado e produzido por Helvécio, inaugurou a série de curtas da Chile Filmes com a história de uma imprensa “carniceira que se alimentava de tragédias” (VILLAÇA, 2005, p. 78). É interessante notar a possível influência do Cinema Novo na criação desse primeiro curta, já que a narração da película foi realizada por um repentista. Assim, é válido lembrar, em breve adendo, que um dos aspectos da estética cinemanovista é a adoção de elementos da cultura regional brasileira, sobretudo da cultura nordestina - o que pode ser observado de maneira exemplificativa a partir dos filmes do cineasta Glauber Rocha.

Após a realização desse curta, Helvécio trabalhou em diversos outros projetos cinematográficos no Chile, sendo que o artista considera que a vivência no país se estabeleceu como uma grande escola de cinema para ele.

A situação no Chile começou a se tornar grave no ano de 1973, que teve como seu ponto culminante um golpe de Estado que derrubou o presidente eleito Salvador Allende. Em Santiago, Helvécio presenciou o golpe em plena ebulição. Ele testemunhou a cidade tomada por soldados, tiros dados à revelia contra a população, dezenas de helicópteros pelo ar e ouviu atentamente pelo rádio os últimos momentos de Allende no *Palácio de La Moneda*.

A partir da deposição de Allende, o Chile não seria mais um país seguro para os brasileiros exilados justamente em razão de um golpe de Estado de natureza similar ao

brasileiro. Assim, Helvécio decidiu, mesmo com a ditadura brasileira vivendo os seus anos de maior violência, retornar para o país.

A chegada ao aeroporto da cidade do Rio de Janeiro, não obstante o salvo-conduto que carregava consigo - que foi assinado por um General chileno, pai de seu amigo, recomendando Ratton para o então presidente Médici - foi de medo. Este se fez coerente com os acontecimentos que se seguiriam, uma vez que assim que desembarcou, Helvécio Ratton foi preso e encaminhado para o DOI-CODI do Rio de Janeiro.

No DOI-CODI, Helvécio passou por uma série de interrogatórios e foi parar na “geladeira”, que era um método de tortura comumente utilizado na época. A geladeira era um local fechado, completamente escuro ou completamente claro, em que poderia haver a alternância de temperaturas, emprego de sons e ruídos, dentre outros mecanismos que desnorream o preso (ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO, 1985)⁶. Além disso, Ratton ficava sem roupa em sua cela e nos momentos dos interrogatórios era levado à inquisição somente de capuz.

Nesse sentido, é importante mencionar que o DOI-CODI da cidade do Rio de Janeiro foi um notório e conhecido centro de tortura, sendo sua atuação na composição do sistema repressivo estatal reconhecida junto ao relatório final da Comissão Nacional da Verdade:

A estrutura formada pelo DOI-CODI centralizou funções de coordenação e execução de ações de repressão contra indivíduos e organizações opositoras do regime. Em termos de hierarquia, o órgão respondia ao comando do I Exército, regido por Syseno Sarmiento, de 1969 a maio de 1971, e sucedido por Sílvio Frota até março de 1974 (BRASIL, 2014, p. 153).

Além disso, o relatório final da CNV aponta para as graves violações de direitos humanos ocorridas no interior desse destacamento, que foi responsável pela morte, dentre outras, do deputado Rubens Paiva e pela tortura de outras centenas de pessoas.

No tocante às várias denúncias de graves violações de direitos humanos ocorridas no DOI-CODI/I Exército, é exemplificador o relato da historiadora Dulce Chaves Pandolfi, ex-militante da Ação Libertadora Nacional (ALN), segundo o qual “durante os mais de três meses que fiquei no DOI-CODI, fui submetida em diversos momentos a diversos tipos de tortura. Umás mais simples como socos e pontapés. Outras mais grotescas como ter um jacaré andando sobre meu corpo nu. Recebi muito choque elétrico e fiquei muito tempo pendurada no chamado pau de arara. [...] servi de cobaia para uma aula de tortura. O professor, diante de seus alunos, fazia demonstrações com meu corpo” (BRASIL, 2014, p. 153-154).

Desde sua entrada no DOI-CODI, Helvécio relata que sofreu uma série de ameaças com o intuito de que entregasse os companheiros de sua época na militância mesmo que decorridos muitos anos de afastamento total da organização (VILLAÇA, 2005).

Depois de 40 dias na prisão, Helvécio foi solto, mas teve de prestar contas se apresentando todos os meses ao Exército para assinar uma declaração de domicílio na cidade de Belo Horizonte. Posteriormente a esse episódio do DOI-CODI, Ratton foi preso novamente no aeroporto ao voltar de uma viagem do Chile. Essa prisão se deu, segundo ele, porque seu nome constava erroneamente como procurado pela polícia. Encaminhado para o DOPS, Helvécio passou 24 horas em uma cela com Aguinaldo Silva, que teria sido preso devido a publicação do jornal *Lampião da Esquina*⁷ (VILLAÇA, 2005), que foi um periódico intensamente censurado pelo regime por “expor o modo de vida de homossexuais de forma a romper com a estigmatização e, ao mesmo tempo, conquistar o reconhecimento de um lugar no mundo, inclusive politicamente” (QUINALHA, 2017, p. 280).

O envolvimento direto de Helvécio Ratton com a ditadura civil-militar se encerrou nesse episódio, mas seu envolvimento com o período teria continuidade em sua produção cinematográfica, que refletiu, sobretudo, as experiências pessoais do cineasta, conforme se verá.

A resistência no tempo expressa nas obras do artista

Após seu retorno para o Brasil, Helvécio Ratton iniciou sua carreira cinematográfica nacional, produzindo longas e curtas-metragens de sucesso, tais como *Em Nome da Razão* (1980), *A Dança dos Bonecos* (1986), *Menino Maluquinho* (1995), *Amor & Cia* (1998), *Uma Onda no Ar* (2002), entre outros. Contudo, foi apenas no ano de 2006 que sua produção se dedicou efetivamente à narrativa do período da ditadura civil-militar.

Todavia, o interesse do cineasta em retratar esse período surgiu em um momento anterior. No final da década de 80, Ratton planejou a filmagem de *Era uma vez em Brasília*, que contava a história de um casal de militantes políticos. Em 1989 o filme foi aprovado pela Embrafilme, estatal responsável pelo universo cinematográfico brasileiro, que concedeu uma parcela da verba que seria destinada para a produção (VILLAÇA, 2005). Contudo, o filme ficaria só no projeto, já que, após a eleição de Fernando Collor de Mello, a Embrafilme seria fechada, dando início a um dos piores momentos do

cinema nacional. Apesar disso, Helvécio Ratton considera que esses acontecimentos teriam sido necessários para a produção posterior de *Batismo de Sangue*, conforme se observa no seguinte trecho de sua biografia:

De certa forma, foi melhor, pois agora que estou preparando *Batismo de Sangue*, meu próximo longa, percebo que não teria o distanciamento crítico necessário para dirigir um filme tão próximo de minhas próprias experiências – ao contrário deste novo projeto, que, por ser narrado a partir da ótica dos dominicanos, me permitirá assumir uma postura menos complacente e mais crítica. E voltamos, dessa maneira, à inteligência do conceito de “filmografia imaginária” criado por Paulo Emílio. Afinal, *Era uma Vez em Brasília* pode até não ter saído do papel, mas foi fundamental para meu crescimento profissional (VILLAÇA, 2005, p. 249).

A produção cinematográfica brasileira sofreu uma queda drástica com o fechamento da Embrafilme, tendo alcançado uma recuperação considerável apenas a partir do que ficou conhecido como *Cinema de Retomada*, que “é geralmente compreendido como o cinema brasileiro produzido entre 1995 e 2002, durante o governo Fernando Henrique Cardoso, a partir da entrada em vigor da lei do audiovisual” (MARSON, 2006, p. 14). Esse período parece ter sido propício também para o lançamento de filmes sobre a ditadura civil-militar brasileira, tais como *Lamarca* (1995), *O que é isso, companheiro* (1997), dentre outros.

O cenário favorável para a realização de filmes com essa temática também se estabeleceu devido à ascensão ao poder político daqueles que se colocaram contrários à ditadura. Fernando Henrique Cardoso e Luiz Inácio Lula da Silva participaram, cada um a seu modo, da resistência à ditadura civil-militar. Esse contexto influenciou o crescimento do debate público sobre o período em questão. Nesse sentido, é interessante mencionar que uma das obras mais conhecidas sobre a ditadura e que ganhou grande repercussão fora dos muros acadêmicos foi lançada nesse período, sendo ela a coletânea de livros de Elio Gaspari⁸.

O crescimento do debate também ocorreu na academia, já que as problematizações em torno de questões como os possíveis privilégios dados a essa ou aquela visão histórica sobre a ditadura vieram à tona. Isso ocorreu, sobretudo, nas discussões sobre os 40 anos do golpe civil-militar, que teve como evento acadêmico central o seminário realizado pelo CPDOC na cidade do Rio de Janeiro (MELO, 2005).

Independentemente dos rumos dessa discussão, que ecoam até os dias de hoje, é importante notar que o cenário de produção de *Batismo de Sangue* (2006) foi propício para enunciação de discursos históricos pela esquerda que esteve na resistência à ditadura e sofreu as inúmeras violências vindas de seus porões. Talvez a constatação

desse momento privilegiado de enunciação só seja possível com os olhos postos no momento de escrita deste artigo, já que o que se vive é a institucionalização de uma narrativa falseadora da história pelo Governo Federal, que comemora o dia 31 de março de 1964 e tem no seu comando um presidente que saúda torturadores (GUIMARÃES, 2020).

A construção desse cenário é importante para dimensionar o lócus enunciativo do qual parte o produtor e diretor do filme *Batismo de Sangue*. Todavia, esse lócus enunciativo não deve ser confundido com mero subjetivismo que beira à imparcialidade, já que é um filme baseado em fatos que ocorreram no mundo, mas esses fatos são contados sob uma determinada perspectiva, o que elimina o objetivismo ou neutralidade, que, aliás, se mostrou impossível até mesmo no fazer histórico após a superação da visão positivista que dominou início do Século XX.

Desse modo, conjugando-se o cenário em que se deu a produção do filme e as vivências do cineasta enquanto membro da esquerda ativamente resistente à ditadura, será possível verificar que *Batismo de Sangue* (2006) manifesta uma narrativa histórica singular fruto de um lócus enunciativo específico do qual parte Helvécio Ratton.

Batismo de Sangue

Dirigido e produzido por Helvécio Ratton, o filme *Batismo de Sangue* (2006), inspirado em livro homônimo de autoria de Frei Betto (1987), conta a história da participação de um grupo de frades dominicanos na resistência à ditadura civil-militar. Os frades participaram, sobretudo, de ações em conjunto com a Ação Libertadora Nacional de Carlos Marighella.

O enredo gira em torno das figuras dos Freis Betto, Osvaldo, Fernando, Ivo e, principalmente, da figura do Frei Tito, que participaram da resistência à ditadura auxiliando à ALN em questões como transporte de pessoas, de dinheiro, envio de mensagens entre os membros da organização, ajuda no exílio daqueles que estavam sob a mira da repressão, dentre outras ações.

A primeira cena do filme é densa e trágica: o suicídio de Tito em um convento na França. O sofrimento mental do Frei, após o trauma derivado das intensas torturas sofridas nas mãos de Sérgio Fleury, o mobiliza ao ato final e se estabelece como fio condutor da narrativa que se segue. A sequência do filme seria uma espécie de retorno à cena inicial. É mostrado o envolvimento dos dominicanos com as questões políticas, suas ligações com o movimento estudantil dentro da Universidade de São Paulo, o

estabelecimento de ligações com a ALN, o auxílio dos frades na organização do fracassado Congresso da UNE em Ibiúna, a colaboração deles com a ALN e, por fim, a prisão dos frades.

A prisão parece ser o elemento conector do filme e que ata as duas pontas da narrativa. Os frades dominicanos caem nas mãos do notório delegado-torturador do DOPS de São Paulo: Sérgio Fernando Paranhos Fleury. Quando da prisão dos frades, o delegado sabia da ligação dos dominicanos com Carlos Marighella, que, no momento da prisão, era o homem mais procurado do Brasil. Desse modo, é de se imaginar que as torturas sofridas pelos frades nas mãos de um já conhecido carrasco seriam exemplares, visto que a situação envolvia a possibilidade de captura de Carlos Marighella.

Seguem-se cenas terríveis de tortura sob os mais diversos e tenebrosos métodos: pau-de-arara, choques elétricos, cadeira de dragão, espancamentos, dentre outros.

Após as torturas, os Freis Fernando e Ivo acabam revelando que Marighella marcava o encontro com os frades por meio de telefonema direcionado à livraria Duas Cidades, que pertencia à Ordem dos Dominicanos. Em seguida, é montada a operação “Batina Branca”, que, por meio de interceptação telefônica na livraria, descobre o ponto de encontro dos frades com o guerrilheiro: a Alameda Casa Branca (MEMORIAL DA RESISTÊNCIA DE SÃO PAULO). Nesse local, Marighella é assassinado pelos agentes do regime.

Posteriormente à prisão dos frades, o filme se centra no sofrimento de Frei Tito, que, traumatizado com as torturas vividas, adoece gradualmente até o final ou início do filme. O dominicano consegue sair da prisão após o seu nome constar na lista dos 70 presos libertados em troca da liberação do embaixador suíço sequestrado pela Vanguarda Popular Revolucionária de Carlos Lamarca (MEMORIAL DA DEMOCRACIA). Então, Tito vai para um convento na França.

O enredo do filme é bem claro e de fácil acompanhamento, já que todas as cenas e eventos são didaticamente narrados. Nesse sentido, alguns críticos apontaram, inclusive, para o excesso de didatismo da trama. Todavia, esse era um elemento claramente buscado por Helvécio, que visava, conforme informa em sua biografia (VILLAÇA, 2005), propiciar às gerações mais novas o conhecimento sobre o que foi o período da ditadura brasileira. Essa intenção de Ratton o teria motivado, inclusive, na escolha da roteirista Daniela Patarra, que não havia vivido o período em questão e, por isso, possibilitaria tornar mais nítida a ditadura para as gerações mais novas.

Além disso, Helvécio expõe em sua biografia que a escolha da temática do filme teria se dado em virtude da inexistência de filmes sobre a participação dos dominicanos

na luta contra a ditadura, bem como o fato de que não gostaria de fazer um filme similar ao *O que é isso, companheiro?* do cineasta Bruno Barreto.

Após a breve exposição da obra neste tópico, cabe a pergunta: quais seriam os contornos do discurso histórico produzido por *Batismo de Sangue*?

O tempo e a obra do artista

A narrativa fílmica, conforme já mencionado ao longo deste artigo, é produtora de um determinado discurso histórico justamente pelo modo como é concebida, fenômeno que foi alcunhado como *História no Cinema* por Marcos Napolitano (2008). Sobre a relação entre história e cinema:

Vale dizer, o cinema é ‘produto da história’ – e, como todo produto, um excelente meio para a observação do ‘lugar que o produz’, isto é, a sociedade que o contextualiza, que define sua própria linguagem possível, que estabelece seus fazeres, que institui suas temáticas. Por isso, qualquer obra cinematográfica – seja um documentário ou uma pura ficção – é sempre portadora de retratos, de marcas e de indícios significativos da sociedade que a produziu. É neste sentido que as obras cinematográficas devem ser tratadas pelo historiador como ‘fontes históricas’ significativas para o estudo das sociedades que produzem filmes, o que inclui todos os gêneros fílmicos possíveis. A mais fantasiosa obra cinematográfica de ficção carrega por trás de si ideologias, imaginários, relações de poder, padrões de cultura. Esta afirmação, que de resto também é perfeitamente válida para as obras de literatura, dá suporte ao fato de que a fonte cinematográfica tem sido utilizada com cada vez mais frequência pelos historiadores contemporâneos (BARROS, 2011, p. 180).

Nesse sentido, o discurso histórico produzido por *Batismo de Sangue* (2006) parte da perspectiva dos frades dominicanos, o que não ocorre apenas por ser inspirado no livro de Frei Betto (1987), que participou diretamente dos acontecimentos, mas porque a escolha narrativa de Helvécio Ratton foi claramente essa - já que, mesmo sendo inspirado no livro homônimo, poderiam ter ocorrido adaptações, tal como em muitos filmes. Além disso, o lócus enunciativo do qual o cineasta parte possibilitou a perspectiva adotada, já que devem ser levadas em conta as vivências do cineasta e o momento histórico em que a obra foi produzida, o que vale para toda obra cinematográfica.

Um primeiro aspecto interessante de se destacar, no que tange à aproximação da obra com as vivências do autor, é que Helvécio Ratton conheceu o Frei Tito quando os dois viviam no exílio no Chile – uma vez que, posteriormente a libertação do dominicano, os 70 presos trocados pelo então embaixador suíço foram enviados para o

país vizinho. Além disso, existe outra questão aproximativa interessante: o primo de Helvécio Ratton, Luiz Felipe Ratton, era frade dominicano e ajudou o Frei Tito a organizar o Congresso da UNE em Ibiúna (GOMES, 2014).

A intersecção entre a vida do cineasta e a obra ocorre também, fundamentalmente, pelo aspecto de que tanto os frades dominicanos quanto Helvécio participaram de grupos de resistência armada à ditadura civil-militar. Desse modo, a perspectiva adotada pelo filme, ao mostrar parte das ações dessas organizações na clandestinidade, também pode ser relacionada às vivências de Ratton. Aliado a isso, o tipo de participação exercida nessas organizações, tanto pelo cineasta quanto pelos frades dominicanos, foi similar, já que ambos não participaram da luta armada diretamente, mas a auxiliaram com tarefas secundárias.

Além disso, a aproximação também se dá em relação ao modo como a tortura foi abordada, afinal, Helvécio também foi torturado e perdeu vários companheiros para a violência estatal. Esta parece ter ocupado o centro do filme, de modo que, para além da abordagem da tortura, ela foi mostrada em toda sua visceralidade e crueza. A convivência direta do *artista* com o sofrimento pode ser tributária do fato de *Batismo de Sangue* (2006) ser um enredo construtor da dor e do martírio de Tito.

As cenas de tortura são inegavelmente uma marca do filme, já que sua abordagem se deu de maneira visceral e em cenas relativamente longas ao usual até então, o que, de certo modo, desagradou parte da crítica que enxergou um excesso nesse quesito. Essa maneira de abordar a violência dos agentes da Ditadura e a violência causada pelos agentes, que se consubstanciaria no ato final da vida de Tito e inicial do filme, vai na contramão de uma obra como *O que é isso, companheiro?*, que apresenta aos espectadores um torturador com crise de consciência - o que é criticado em grande parte dos artigos que compõe o livro *O Sequestro da História* organizado pelo historiador Daniel Aarão Reis Filho (1997).

A escolha da temática do filme e a centralidade dada à ação dos dominicanos também parte de questões conjunturais do período. *Batismo de Sangue* (2006) surge pós-Cinema de Retomada em um momento em que alguns filmes sobre o período da ditadura civil-militar já haviam sido produzidos, sendo que nenhum deles tratava da resistência dos dominicanos.

Outro aspecto relevante é o fato, já mencionado, de que parcela dos que participaram da resistência ao golpe de Estado se encontravam no poder político do Brasil nos anos de elaboração do filme. Assim, os filmes sobre a ditadura que surgiam nesse momento acompanhavam as primeiras medidas de Justiça de Transição, como a

criação da Comissão de Familiares dos Mortos e Desaparecidos por Razões Políticas, do Projeto Memórias Reveladas e do Projeto Marcas da Memória. Essas iniciativas contribuíram para o início do resgate do passado pelos órgãos públicos e para o fim do silêncio em relação ao período, o que, sem dúvidas, gerou um ambiente propício para o lançamento de uma história sobre a resistência dos dominicanos que até então teria alcançado poucas pessoas.

A centralidade nos dominicanos, bem como em sua resistência e torturas sofridas durante a ditadura, também tem relação com outra questão que diz respeito às circunstâncias da morte de Marighella. Após a morte do líder da ALN pelos agentes de Estado, jornais e revistas divulgavam a versão dos órgãos de repressão de que os dominicanos teriam traído a esquerda ao entregar Marighella à ditadura. Nesse sentido, inclusive parte da esquerda, como Jacob Gorender, também advogava essa narrativa. Ao escrever seu livro *Batismo de Sangue*, Frei Betto (1987) tentou desarticular essa versão ao expor que o guerrilheiro teria sido preso em virtude da infiltração de agentes da repressão na ALN e que os dominicanos teriam sido apenas uma peça final da articulação da operação de captura. Todavia, quando *Batismo de Sangue* (2006) foi filmado, essas questões já não se encontravam no centro acalorado dos debates, de modo que Helvécio Ratton acabou privilegiando outras perspectivas em sua obra, como a trajetória dos dominicanos, em detrimento das circunstâncias da morte de Marighella.

Conclusão

A vida e a obra de Helvécio Ratton se cruzam sob o signo da resistência. Esta parece ser o elemento essencial para a compreensão do lócus enunciativo do qual o cineasta parte para a construção de sua obra *Batismo de Sangue* (2006), que, como toda obra artística, produz uma enunciação específica de sentido e, no caso em questão, um discurso histórico.

O cineasta que experienciou uma vida política em grupos armados, mesmo que sua atuação não tenha se dado diretamente na luta armada, teve contato com uma parte da resistência à ditadura civil-militar que é desconsiderada por aqueles que veem como resistência apenas movimentos calcados na defesa de um Estado liberal burguês. Não obstante essas críticas, as ações desses grupos, excluídas as ações terroristas consubstanciadas em atos isolados, se enquadrariam como resistentes à ditadura, já que este artigo compreende o termo resistência como o conjunto de atos contrários ao poder instituído.

Partindo dessas vivências do artista, atreladas a um momento propício para a enunciação das narrativas daqueles que fizeram parte da resistência à ditadura, foi possível verificar uma perspectiva singular no filme *Batismo de Sangue* (2006), que teve como foco narrativo as experiências dos dominicanos e as torturas sofridas por Frei Tito. Esses enfoques são produtores de um discurso histórico específico, que são fruto do entrelaçamento do artista com seu tempo.

Referências

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. *Projeto: Brasil Nunca Mais*. 13 ed. São Paulo: Editora Vozes 1985.

BARROS, José D'Assunção. Cinema e história: considerações sobre os usos historiográficos das fontes fílmicas. *Comunicação & Sociedade*. Ano 32, n. 55, p. 175-202, jan./jun., 2011.

BATISMO de sangue. Direção: Helvécio Ratton. Brasil: 2006. Filme, (110 min).

BETTO, Frei. *Batismo de Sangue*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S.A, 1987.

CALIL, Gilberto Grassi. O revisionismo sobre a ditadura brasileira: a obra de Elio Gaspari. *Revista Catalana D'història*, n. 7, p. 99-126, 2014.

CALIL, Gilberto Grassi. Elio Gaspari e a ditadura brasileira: uma interpretação revisionista. In: SENA JÚNIOR, Carlos Zacarias de; MELO, Demian Bezerra de; CALIL, Gilberto Grassi. *Contribuição à crítica da historiografia revisionista*. Rio de Janeiro: Consequência Editora, 2017, p. 79-112.

DUSSEL, Enrique. *Política de la liberación: historia mundial y crítica*. Madrid: Editorial Trotta, 2007

GASPARI, Elio. *As ilusões armadas: A ditadura envergonhada*. 2 ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

GOMES, Victor Emmanuel Farias. *Do livro ao cinema: memórias da ditadura em Batismo de Sangue e O que é isso, Companheiro?*. Fortaleza, 2014. Dissertação (mestrado em História) – Universidade Federal do Ceará.

GUIMARÃES, Júlia. Interpretações em disputa sobre o golpe civil-militar de 1964 no Mandado de Segurança 36.380/DF. In: XI CONGRESSO INTERNACIONAL ABRASD – SOCIOLOGIA JURÍDICA HOJE: Cidades inteligentes, crise sanitária e desigualdade social, 2020, Porto Alegre. *ANAIS DO XI CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRASD: TRABALHOS COMPLETOS*. Porto Alegre: 2020. p. 1071-1079.

MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. 6. ed. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1978.

- MARSON, Melina Izar. *O cinema da retomada: estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine*. 2006. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.
- MELO, Demian Bezerra de. *A miséria da historiografia: O revisionismo historiográfico 40 anos depois do golpe de 1964*. Rio de Janeiro, 2005. Monografia (Bacharel em História) – Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- MEMORIAL DA DEMOCRACIA. *70 são libertados no último sequestro – Embaixador suíço é mantido refém por 47 dias na mais longa das negociações*. Disponível em: < <http://memorialdademocracia.com.br/card/70-sao-libertados-no-ultimo-sequestro>>. Acesso em: 18 de ago. de 2021.
- MEMÓRIAL DA RESISTÊNCIA DE SÃO PAULO. *Verbete Livraria Duas Cidades*. Disponível em: < <http://memorialdaresistencia.org.br/lugares/livraria-duas-cidades/>>. Acesso em: 18 de ago. de 2021.
- MOTTA, Rodrigo Pato Sá. A estratégia de acomodação da ditadura brasileira e a influência da cultura política. *Revista digital de la Escuela de Historia de la Universidad Nacional de Rosario*. Año 8, n. 17, pp 9-25, Mai/Ago. 2016.
- MOTTA, Rodrigo Pato Sá. *As Universidades e o Regime Militar: cultura política brasileira e modernização autoritária*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- MOTTA, Rodrigo Pato Sá. *Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil (1917-1964)*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org). *Fontes históricas*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2008.
- PEREIRA, Mateus Henrique de Faria. Nova direita? Guerras de memória em tempos de Comissão da Verdade (2012-2014). *Varia Historia*, Belo Horizonte, vol. 31, n. 57, p. 863-902, set/dez, 2015.
- QUINALHA, Renan Honório. *Contra a moral e os bons costumes: a política sexual da ditadura brasileira (1964-1985)*. São Paulo, 2017. Tese (Doutorado em Relações Internacionais) – Universidade de São Paulo.
- REIS FILHO, Daniel Aarão; SÁ, Jair Ferreira de. *Imagens da Revolução: Documentos políticos das organizações clandestinas de esquerda dos anos 1961 a 1971*. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero, 1985.
- REIS FILHO, Daniel Aarão (org.). *Versões e ficções: o sequestro da história*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora Unicamp, 2018.
- RIDENTI, Marcelo. Resistência e mistificação da resistência armada contra a ditadura: armadilhas para pesquisadores. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Pato Sá Motta (orgs). *O golpe e a ditadura civil-militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru: Edusc, 2004.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. 2. ed. rev. ampl. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROLLEMBERG, Denise. *Resistência: Memória da ocupação nazista na França e na Itália*. São Paulo: Alameda Editorial, 2016.

TEMPO E ARTISTA. Chico Buarque: Rio de Janeiro, 1993. CD

VILLAÇA, Pablo. *Helvécio Rattón: o cinema além das montanhas*. São Paulo: Fundação Padre Anchieta, 2005.

ZÁRATE, Verónica Valdivia Ortiz de. *Nacionales y grelistas: El ‘parto’ de la nueva derecha política chilena (1964-1973)*. Santiago, Lom Ediciones, 2008.

ZÁRATE, Verónica Valdivia Ortiz de. *Pinochetismo e guerra social no Chile (1973-1989)*. In: MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org). *Ditaduras militares: Brasil, Argentina, Chile e Uruguai*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2015.

¹ Em relação a esse ponto, um adendo é necessário. Este trabalho compreende que as obras artísticas são produtos de seus contextos de enunciação sem, todavia, compreender que há uma determinação absoluta da obra por seu meio de produção. Essa determinação absoluta caminha no sentido de um simplismo que não abarca a complexidade das interações entre o sujeito e o seu meio. Todavia, é inegável a influência exercida pelo contexto econômico, social e político em que o indivíduo se encontra na obra produzida.

² A disputa de sentidos em torno da palavra “resistência” pode ser visualizada sobretudo nos escritos teóricos a respeito da resistência ao fascismo italiano e ao Regime de Vichy instalado na França após a ocupação nazista (ROLLEMBERG, 2016).

³ Se trata de uma motivação, e não de uma justificação a um golpe de Estado contra um governo constitucional como o foi o do presidente João Goulart. Sobre os aspectos institucionais do golpe, o historiador Mateus Henrique de Faria Pereira argumenta que: “No que se refere à correta utilização do conceito de golpe convém destacar, dentre outros fatores, um aspecto factual. Trata-se da vacância da presidência. Ainda hoje muitos atribuem a suposta fuga de João Goulart para o Uruguai como a razão para a decretação da vacância pelo presidente da Câmara, Ranieri Mazzili. Esse tipo de “versão” é desmentida pelos fatos e legitima o golpe. Na verdade, a vacância anunciada em 1º de abril de 1964 foi inconstitucional na medida em que João Goulart permaneceu no país até o dia 4 de abril de 1964” (PEREIRA, 2015, p. 874).

⁴ Em um capítulo em que descreve as torturas sofridas pelos membros presos do COLINA, Elio Gaspari encerra esta parte do livro com a seguinte frase: “O Exército Brasileiro tinha aprendido a torturar” (GASPARI, 2014, p. 364).

⁵ É extenso e complexo o debate a respeito das fronteiras entre resistência e terrorismo. Para Elio Gaspari, o termo terrorismo diz respeito às “atividades praticadas por organizações clandestinas que, sob quaisquer justificativas políticas, tenham cometido crimes contra pessoas ou patrimônios estranhos ao conflito” (GASPARI, 2014, p. 241). Nesse sentido, entende-se que os atos que atingiam terceiros seriam considerados como atos terroristas, o que parece ser uma definição interessante para a delimitação das fronteiras entre atos de terrorismo e resistência.

⁶ O relatório Brasil Nunca Mais reuniu uma série de processos cujos relatos dos presos sobre a “geladeira” demonstram que ela foi utilizada de diversas maneiras (ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO, 1985).

⁷ Sobre o caráter cis-hetero normativo da ditadura civil-militar ver em: QUINALHA, Renan Honório. *Contra a moral e os bons costumes: a política sexual da ditadura brasileira (1964-1985)*. São Paulo, 2017. Tese (Doutorado em Relações Internacionais) – Universidade de São Paulo.

⁸ Contudo, é importante mencionar que coletânea de livros do jornalista é criticada por alguns historiadores, que observam a obra, sobretudo, como revisionista. Gilberto Grassi Calil aponta que a obra seria revisionista porque aborda o golpe de Estado como uma responsabilidade da esquerda, o período de 1964-1968 como uma ditadura ainda não efetiva e o período de 1979-1988 como não ditatorial (CALIL, 2014, 2017) – encurtando, desse modo, a ditadura.

Artigo recebido em 18 de agosto de 2021.
Aceito para publicação em 22 de setembro de 2021.