

O CINEMA DO TERCEIRO MUNDO SOB O OLHAR DA ANTIGEOPOLÍTICA: DITADURA E RESISTÊNCIA NA AMÉRICA LATINA

Rejane Cristina de Araujo Rodrigues*

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Resumo: Filmes do Cinema de Hollywood são representativos de um imaginário geopolítico hegemônico. A este imaginário contrapõe-se uma antigeopolítica identificada nas representações de filmes do Cinema do Terceiro Mundo. Partindo de importantes contribuições da geografia política crítica que apontam para articulações entre as representações geopolíticas e os filmes, analisamos três filmes que retratam a América Latina em um dos períodos mais conturbados da sua história. Sua análise nos revela elementos característicos de uma geopolítica de resistência durante as ditaduras civil-militares implantadas no Brasil, no Chile e na Argentina.

Palavras-chave: Antigeopolítica. Cinema. América Latina. Ditadura.

CTHE THIRD WORLD CINEMA UNDER THE ANTIGEOPOLITICS VIEW: DICTATORSHIP AND RESISTANCE IN LATIN AMERICA

Abstract: Hollywood film movies are representative of a hegemonic geopolitical imaginary. This imaginary contrasts with an antigeopolitics identified in the Third World Cinema representations. Based on important contributions from critical political geography that points to articulations between geopolitical representations and movies, we analyze three cinema productions that portray Latin America in one of the most troubled periods of its history. That analysis reveals elements of a geopolitics of resistance related to the civil-military dictatorships implanted in Brazil, Chile and Argentina.

Keywords: Antigeopolitics. Movies. Latin America. Dictatorship.

EL CINE DEL TERCER MUNDO BAJO LA VISIÓN ANTIGEOPOLÍTICA: DITADURA Y RESISTENCIA EN AMÉRICA LATINA

Resumen: Películas del Cine de Hollywood son representativas de un imaginario geopolítico hegemónico. A este imaginario se contrapone una antigeopolítica identificada en las representaciones de películas del Cine del Tercer Mundo. A partir de importantes contribuciones de la geografía política crítica que apuntan para articulaciones entre las representaciones geopolíticas y las películas, analizamos tres películas que retratan la América Latina en uno de los períodos más revueltos de su historia. Su análisis nos revela elementos característicos de una geopolítica de resistencia durante las dictaduras implantadas en Brasil, en Chile y en Argentina.

Palabras clave: Antigeopolítica. Cine. América Latina. Dictadura.

Apresentação

Filmes como *Indiana Jones*, *Rambo* e *Top Gun*, dentre outros, são marcados por representações de mundo que predominaram durante a Guerra Fria. Da análise desses filmes depreendem-se aspectos que configuram um imaginário geopolítico hegemônico cujas justificativas teóricas podem ser encontradas nas formulações de Friedrich Ratzel e de seus seguidores. Sem cair no equívoco de negar a importante contribuição da geopolítica clássica, a Geografia Crítica, representada por teóricos como Gerard Ó Tuathail, tem avançado no sentido de tornar visíveis outras representações do espaço geográfico. No campo da geopolítica contemporânea deve-se dar destaque às formulações acerca da antigeopolítica (ROUTLEDGE, 1999) e da geopolítica da resistência (JEFFORDS, 1993), referencial conceitual deste artigo.

Como analisado por vários autores, o chamado Cinema de Hollywood ou, de modo mais abrangente, o Cinema do Primeiro Mundo apresentava os EUA como o grande bastião da luta contra as ameaças ao capitalismo e à democracia no mundo. Nos filmes representativos deste grupo observa-se, contudo, que os modos particulares da vida social de alguns países ou regiões, a exemplo da América Latina, são tornados invisíveis. Por sua vez, como demonstrado noutro conjunto de trabalhos, os filmes do chamado Cinema do Terceiro Mundo funcionaram como uma espécie de contraponto àquele desenho de mundo, dando ênfase às lutas empreendidas nos países do chamado Terceiro Mundo e aos embates entre os imaginários geopolítico hegemônico e antigeopolítico.

Essas reflexões iniciais nos levaram à formulação de uma questão fundamental: a partir do reconhecimento dos filmes do chamado Cinema do Terceiro Mundo como produto e produtor de uma geopolítica particular, como se desenha a antigeopolítica que traduz os movimentos de resistência à geopolítica hegemônica? Buscando lançar luz sobre essa questão, interessou-nos especificamente o longo período de ditaduras civil-militares que marcaria a história da América Latina na segunda metade do século XX. Profundamente afetados pelas tentativas de controle político, militar, ideológico e econômico, vários países da América Latina tornaram-se um espaço de lutas e resistência ao domínio dos EUA e, no nível interno, de setores conservadores da sociedade civil (representações militares e empresariais, dentre outras). Assim, propõe-se neste artigo uma investigação sobre a antigeopolítica revelada em filmes do chamado Cinema do Terceiro Mundo, que retratam as ditaduras civil-militares vigentes no Brasil, no Chile e na Argentina

nos anos 1960 a 1980: *Pra Frente, Brasil, Desaparecido (Missing)* e *A História Oficial*. Nosso objetivo principal é o de analisar como o imaginário antigeopolítico sobre a América Latina é expresso na produção fílmica da época.

O artigo se divide em duas partes. Na primeira, analisamos a natureza da produção fílmica no chamado Cinema do Terceiro Mundo. Na segunda, apresentamos algumas proposições sobre as conexões entre os filmes e a geopolítica, reunindo interpretações teóricas que apontam para as possibilidades de compreensão da realidade latino-americana a partir da análise das representações geopolíticas de resistência e da antigeopolítica. Por fim, buscamos identificar e compreender os elementos particulares que marcaram os movimentos de resistência e a construção de um imaginário antigeopolítico, identificados em filmes que retratam ditaduras civil-militares na América Latina.

Resistência e contra-hegemonia no Cinema do Terceiro Mundo

Nos anos 1960, um movimento de resistência à produção de Hollywood e do Cinema do Primeiro Mundo, como denominado pela literatura especializada, fez emergir uma nova tendência, o Terceiro Cinema ou Cinema do Terceiro Mundo. Termo cunhado pelos diretores argentinos Fernando Solanos e Octavio Getino, membros do Grupo Cine Liberación, essa expressão se refere a um “projeto ideológico, ou seja, um conjunto de filmes que aderiram a um determinado programa político e estético, sejam eles ou não produzidos pelos próprios povos do “Terceiro Mundo” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 59). Ao longo do tempo, a expressão foi utilizada em referência a um conjunto de filmes produzidos: pelo ou para os povos do Terceiro Mundo (onde quer que eles estejam); por qualquer país sobre os povos do Terceiro Mundo, quer os filmes sigam ou não os princípios do Terceiro Cinema; que apresentem uma visão ao mesmo tempo “de dentro” e “de fora”, reunindo produções que ao mesmo tempo utilizavam e questionavam as convenções do “Cinema do Terceiro Mundo” (SHOHAT; STAM, 2006).

Nessa época, difundiam-se estudos que relacionavam as mazelas sociais ao capitalismo e reconheciam os limites da modernidade. Dava-se destaque à necessária busca de uma identidade terceiro-mundista que colaboraria para solapar a representação hegemônica ocidental dominante nos filmes de Hollywood e do Cinema do Primeiro Mundo¹. Tais concepções iriam

¹Estes termos são utilizados como referência a filmes produzidos nos países centrais e que são carregados por representações hegemônicas. Cabe destacar que o cinema de Hollywood tem também servido como meio de resistência, a exemplo de *Dr. Strangelove* (1964) e *Full Metal Jacket* (1987), *Three Kings* (1999) e *Platoon* (JEFFORDS, 1993).

influenciar as escolhas temáticas para os filmes do Cinema do Terceiro Mundo – pobreza e violência no cotidiano das metrópoles miseráveis, colonização, formação de nações independentes etc. De acordo com Prysthon (2009, p. 83), “os destituídos são colocados no centro. A atitude é de rebeldia, e não apenas a rebeldia estética, mas a rebeldia política e de ação social”.

Les Damnés de la Terre, de Frantz Fanon (1961), considerada “uma obra precursora, em certa medida, da unidade do ‘chamamento’ ao Terceiro Mundo” (PRYSTON, 2009, p. 81), nos serve como referência do movimento social, político e cultural que se delineava à época.

Um chamamento de luta, de violência, de uma relativa rejeição dos cânones “ocidentais”: uma tentativa de livrar-se de certas concepções de cultura, sociedade, história, política (...). A sua influência deve-se tanto à sua teorização sobre descolonização e violência, a sua apreensão do espírito da época e à denúncia anti-imperialista que ele inspira, como a sua capacidade de pensar esta descolonização como construção violenta sim, mas com fins utópicos. (PRYSTON, 2009, p. 80)

A expressão Terceiro Cinema ou Cinema do Terceiro Mundo foi utilizada em referência à cinematografia da América Latina, Ásia e África, além do cinema minoritário de outros países produzido às “margens da estética hollywoodiana” (PRYSTON, 2009). Nesses filmes, ficavam evidentes a construção da identidade nacional e o comprometimento com a transformação social.

A principal característica do “Terceiro Cinema” não é tanto onde ele foi feito ou mesmo quem o fez, mas, principalmente, a ideologia que ele carrega e a consciência que ele desperta. O “Terceiro Cinema” é o cinema do Terceiro Mundo, o qual se opõe ao imperialismo e à opressão de classes em todas as suas ramificações e manifestações. (GABRIEL, 1982, apud DIXON; ZONN, 2005, p. 293)

Os filmes do Cinema do Terceiro Mundo são representativos de um imaginário antigeopolítico que se contrapõe e complementa a representação dominante apresentada pelo Cinema de Hollywood. Na América Latina, vários são os filmes nos quais podemos identificar elementos de uma representação antigeopolítica (Anexo), a exemplo de *Chove Sobre Santiago* (1976), *A Batalha do Chile* (1975), *Das Cinzas... Nicarágua Hoje* (1982), *O Bom Burguês* (1983), *Cabra Marcado para Morrer* (1985), *Lamarca* (1994), *O Que É Isso, Companheiro?* (1997), *Kamchatka* (2002), *Machuca* (2004), *Crônica de uma Fuga* (2005), *O Dia em Que meus Pais Saíram de Férias* (2006), *Condor* (2007), *Dawson Ilha 10* (2009), *Nostalgia da Luz* (2010), *Infância Clandestina* (2011), *No* (2012), *Memórias do Chumbo* (2012), *O Dia que Durou 21 Anos* (2013), *Olvidados* (2015).

Apesar de os anos 1960 e 1970 terem fornecido

condições favoráveis à construção de uma estética geopolítica particular, Jameson (1992) destaca que não se poderia falar de “Terceiro Cinema”, assim como de um “Primeiro” e de um “Segundo Cinema”. O imaginário geopolítico construído no Primeiro Mundo sobre o Terceiro pode não ter nada em comum com aquele concebido pelo Terceiro Mundo sobre o Primeiro e sobre si mesmo. Pode-se, contudo, falar do Cinema do Terceiro Mundo (Third World Cinema), impondo à análise crítica a consideração do contexto socioespacial na qual o filme foi produzido e as interconexões dialéticas entre os espaços mundiais². Em sua análise do filme *The Perfumed Nightmare* (Kidlat Tahimik, de 1976), o autor faz uma crítica contundente ao chamado Terceiro Cinema, argumentando que um filme produzido no Terceiro Mundo não representa apenas este espaço em suas dimensões particulares nem apresenta uma leitura própria da estética do Primeiro Mundo. De um lado, esses filmes articulam-se, através do uso de técnicas, símbolos etc., ao espaço global. De outro, carregam na sua construção o “mapeamento cognitivo” de mundo de seu diretor e a leitura cognitiva de cada espectador. Um filme opera segundo duas estéticas geopolíticas ligadas a sua produção e a seu consumo, revelando as articulações entre o individual e o social.

Cinema e representações geopolíticas

Em artigo sobre a temática da relação entre a geopolítica e o cinema, Rodrigues (2016) procurou voltar a atenção para o papel geopolítico desempenhado pelos filmes. Tomando como objeto de análise alguns filmes representativos do Cinema do Terceiro Mundo, observou-se que, ao mesmo tempo em que os filmes carregam representações do mundo, podem ser considerados como geopolíticos.

Ó Tuathail (1996) argumenta que, apesar de encobrir a complexidade geopolítica, o cinema se revela como um elemento essencial do processo de produção do pensamento e, portanto, segundo Power e Crampton (2005), objeto de análise pela geografia política crítica.

²A partir do desmoronamento do projeto utópico dos anos 1960 e 1970 e da produção de estudos culturais e do pós-colonialismo houve um afastamento da estética geopolítica terceiro-mundista, resultando na redução desse tipo de produção e na negação das expressões Terceiro Cinema e Cinema do Terceiro Mundo. A expressão Cinema do Terceiro Mundo voltaria a ser utilizada apenas nos anos 1990, acompanhando as novas tendências de valorização do “ex-cêntrico”, do periférico, do marginal. Falava-se também de um Cinema Periférico identificado por suas estéticas cinematográficas particulares – *O Balão Branco* (1995); *Central do Brasil* (1998), *Amores Brutos* (1999), *Nove Rainhas* (1999), *Amor à Flor da Pele* (2000). Não se tratava de uma simples adequação do nome às novas formulações sobre a divisão do mundo, mas de outra estética geopolítica distinta e alternativa à também renovada perspectiva primeiro-mundista, do *World Cinema* (paradigmas simultaneamente globais e locais e integrada ao modelo capitalista global) (PRYSTON, 2009).

Os filmes não podem ser considerados como meras imagens ou expressões não mediadas da mente, mas, principalmente, como a personificação temporária dos processos sociais que continuamente constroem e desconstruem o mundo como ele é conhecido. (...) Os filmes são, por isso, importantes para os estudos da geopolítica crítica porque representam um elemento constitutivo da geografia política e porque os espaços políticos, lugares e paisagens são ferramentas implícitas de produção dos filmes. (POWER; CRAMPTON, 2005, p. 197)

Assim, percebidos como eminentemente geográficos, os filmes podem, ainda, como demonstrado por Crampton e Power (2005), ser considerados como geopolíticos. O imaginário projetado nos filmes é incorporado e incorpora a geopolítica. A posição subjetiva do geopolítico seria comparável, nesse caso, à do diretor que orienta e organiza a encenação. De acordo com Ó Tuathail (1996), faz sentido falar sobre o *mise-en-scène* (ilusão teatral, a relação entre o que a audiência vê e a encenação e o enquadramento que a produz) do olhar geopolítico, a arte de definir uma cena ou organizar uma representação. Os filmes, assim como seus produtores, cumpriram o papel de geopolíticos produzindo uma representação pictorial das políticas internacionais e, assim, ao capturar um discurso geopolítico, podem influenciar o apoio popular para as estratégias geopolíticas dominantes (CRAMPTON; POWER, 2005). No Brasil, este teria sido o caso de alguns filmes, como *Independência ou Morte* (1972) e *A Batalha de Guararapes* (1978), que, embora tenham sido apresentados como educativos, foram utilizados para a difusão do ideário nacionalista projetado por governos militares na América Latina (NAPOLITANO, 2014).

Deve-se destacar que o imaginário geopolítico dominante se constitui como um modo hegemônico de ver o mundo, mas não o único. O modo particular de ver o mundo está relacionado a estéticas ou a imaginações geopolíticas particulares em suas conexões dialéticas. Essas imaginações geopolíticas podem ser apreendidas, conforme proposto por Ó Tuathail e Dalby (1998), a partir da distinção entre uma geopolítica formal, prática – dimensão oficial construída, principalmente, pelos Estados e por suas elites dominantes – e uma geopolítica popular – representações populares da política (POWER; CRAMPTON, 2005) ou a imaginação geopolítica das pessoas comuns (DELL'AGNESE, 2005).

Acrescente-se, ainda, que cultura popular e visões políticas formais encontram-se fortemente entrelaçadas como demonstrado por Sharp (1999) sobre o uso oficial de informações obtidas pela CNN na Guerra do Golfo e da influência do filme *The Manchurian Candidate* (1962) em ações da CIA. E, ainda, as práticas formais têm efeitos sobre o imaginário geopolítico popular, a

exemplo de artigos da revista *Readers Digest* e de jogos de computadores baseados em questões da geopolítica dos EUA.

Os filmes, concebidos como "*mise-en-scène* social que transmite concepções de realidade", desempenham importante papel na construção de um imaginário sobre o cotidiano social e para a proposição de um outro mundo. "Ao percorrer o caminho de atualizar o passado e interrogar a respeito do futuro, o cinema atua como um duplo registro de uma presença e de uma ausência no imaginário social" (BARBOSA, 2000, p. 80).

Tomando-se, desse modo, como verdadeiras as premissas de que os filmes cumprem o papel de geopolíticos, reforçando o discurso hegemônico e influenciando mudanças nos discursos, no imaginário e nos contextos geopolíticos, investigamos o discurso geopolítico revelado em filmes que tratam do imaginário geopolítico de resistência configurando uma antigeopolítica. Esta análise estabelece um contraponto e complementa trabalhos que analisam filmes produzidos por Hollywood ou pelo Cinema do Primeiro Mundo, os quais dão destaque ao papel hegemônico dos EUA durante a Guerra Fria. Neles os EUA são apresentados como o defensor benevolente da "liberdade" e da "democracia" ameaçadas pelo avanço do poder soviético no mundo – como em *Behind the Iron Curtain, I Married a Communist, The Red Menace, Big Jim MacClain and My Son John*, representativos de uma verdadeira russofobia (POWER; CRAMPTON, 2005). E as condições de vida dos diferentes grupos são unificadas e homogêneas sob o manto da Guerra Fria, do conflito capitalismo-socialismo, das lutas entre Estados nacionais, deixando de lado as realidades particulares dos diferentes grupos sociais e os movimentos de resistência ao padrão dominante.

Em nossas pesquisas, temos dado destaque à análise de representações filmicas que ultrapassam as representações geopolíticas hegemônicas, lançando luz sobre as geopolíticas de resistência (JEFFORDS, 1993), as contranarrativas (JAMESON, 1992) e as antigeopolíticas (ROUTLEDGE, 1999). Os movimentos sociais, em seu papel de desafiar o poder do Estado e das instituições internacionais para ativar programas políticos e econômicos particulares, compõem o núcleo duro do que se denomina de antigeopolítica (ROUTLEDGE, 1999). Referem-se às dissidências e resistências organizadas para superar a opressão e a regulação hegemônica (LIMA, 2013). A antigeopolítica, de acordo com este autor, "pode assumir uma miríade de formas, desde os discursos oposicionistas de dissidentes intelectuais até estratégias e táticas dos movimentos sociais..." (LIMA, 2013, p. 156-157). Nesse sentido, a categoria-chave para

a análise das práticas antigeopolíticas é a resistência.

Resistência que não se deve confundir com quaisquer outras circunstâncias em condição de exterioridade às relações de poder, mas, antes de tudo, como parte imanente dessas relações mesmas (...) contraface do exercício de poder constituído por múltiplas, simultâneas e assimétricas ofensivas estratégicas. (LIMA, 2013, p. 158)

Na análise de filmes representativos do New German Cinema, Sharf (2005) demonstra como esses filmes foram transformados em fóruns de articulação e alternativa antigeopolítica num contexto de recusa dos governos ao debate sobre a reunificação. As pesquisas de Ramos (2015) sobre os filmes produzidos pela Companhia de Diamantes de Angola, Diamang, e de Gertz e Khleifi (2005) sobre os Palestinian "Roadblock Movies" também se debruçaram sobre essa ideia, revelando uma visão do mundo divergente daquela promovida pelos regimes institucionais.

Assim, considerando-se os filmes como produtores de uma antigeopolítica, em suas conexões dialéticas com a geopolítica hegemônica, analisamos três filmes integrantes do chamado Cinema do Terceiro Mundo selecionados entre aqueles que retratam as longas ditaduras civil-militares instaladas em países latino-americanos, entre os anos 1960 e 1980.

A antigeopolítica revelada em filmes sobre as ditaduras latino-americanas

Dentre a enorme gama de filmes que retratam os regimes ditatoriais vigentes entre os anos 1960 e 1980 na América Latina, analisamos três que atendiam aos seguintes critérios: integram o grupo de filmes denominado de Cinema do Terceiro Mundo; seu lançamento coincide com o período de abertura política; tiveram grande repercussão entre o público: *Pra Frente, Brasil*, *Desaparecido (Missing)* e *A História Oficial*. Eles apresentam as ditaduras civil-militares instaladas respectivamente no Brasil, 1964 a 1988³, no Chile, 1973 a 1989, e na Argentina, 1976 a 1983.

O contexto no qual esses filmes se inserem é o da Guerra Fria, com a América Latina considerada uma região vulnerável à influência soviética. Marcada por profunda desigualdade, a América Latina viu, nesse período, ampliarem-se as demandas por mudanças estruturais e emergirem grupos de esquerda e movimentos

populares que levaram ao poder líderes que prometiam a democratização no acesso à moradia, educação, saúde etc⁴. Diante dessas novas circunstâncias, o equilíbrio de poder que garantia o status quo das elites nacionais viu-se profundamente ameaçado, provocando a reação de grupos das elites nacionais apoiados por militares e por lideranças dos EUA. Estavam dadas as condições para a difusão da imagem de uma região marcada pela insegurança política, social e econômica, para a qual a política externa norte-americana tratou de ampliar seus mecanismos de intervenção direta e indireta.

Associando o comunismo à tirania, à opressão e à barbárie, procurou-se desenvolver, junto à população latino-americana, a ideia de que socialismo e democracia eram incompatíveis. Outra associação identificou as organizações revolucionárias e os partidos políticos de esquerda com o fenômeno terrorista. (...) Assim, apoiando-se nos setores confiáveis da classe dominante, os EUA estimularam a adoção da ideia de que havia uma "guerra interna" a ser enfrentada. (...) todos os fatores possíveis deviam ser colocados à disposição dos "defensores" da unidade nacional e do "mundo livre". (PADRÓS, 2008, p. 146 e 147)

Contando com o apoio dos EUA (recursos financeiros, equipamentos e assessores especializados), os movimentos sociais passaram a ser criminalizados sob os auspícios da Doutrina de Segurança Nacional, a qual estabelecia que os Estados latino-americanos eram incapazes de se autodefender das doutrinas subversivas pela via democrática (PADRÓS, 2008). Paralelamente, foram restabelecidos princípios da Doutrina Monroe segundo os quais um núcleo de Estados relativamente estáveis e com recursos de poder – notadamente Argentina, Brasil e Chile – poderiam ser invocados a manter a estabilidade na região e garantir a primazia dos EUA no subcontinente (TEIXEIRA, 2014)⁵. Essas representações compuseram o imaginário dominante à época, servindo como referência e, ao mesmo tempo, sendo difundido pelo Cinema de Hollywood ou o Cinema do Primeiro Mundo. Em vários desses filmes, o comunismo é apresentado como o inimigo comum a ser combatido e os grupos de esquerda tratados indistintamente como grupos guerrilheiros⁶.

Uma gama de problemas econômicos, a ampliação

⁴Estudiosos do tema não reconhecem nos governos de esquerda existentes na América Latina naquele período um caminho para o socialismo. Com relação a esta visão, ver Marini (1965), que analisa o governo de João Goulart, e Aggio (2008) que trata da "via Chilena".

⁵A motivação político-ideológica dava sustentação aos objetivos de norte-americanação da economia mundial.

⁶Algumas referências podem ser encontradas em: COMBS, J.; SARA T. C. (2014) *Film Propaganda and American Politics: An Analysis and Filmography*. New York: Routledge Library Editions; GONZÁLEZ-FIERRO, F. J. (2008) *Toda la guerra del Vietnam en cine y televisión*. Madrid: Arkadin Ediciones S.L.; DODDS, K. (2005) *Screening Geopolitics: James Bond and the early cold war films (1962-1967)*. Routledge. *Geopolitics*, n. 10; ALVAREZ, A. A. (2015) *Hollywood y propaganda ideológica durante la era Reagan (1981-1989)*. Barcelona.

³Não há consenso sobre o fim da ditadura no Brasil. Para alguns estudiosos, este teria ocorrido em 1985 com a eleição do primeiro presidente civil, para outros em 1988 com a aprovação da nova Constituição, e há ainda aqueles, como o historiador Daniel Aarão Reis Filho (2010), que defendem que o fim da ditadura teria ocorrido em 1979, com o fim dos Atos Institucionais, o restabelecimento das eleições e da livre organização partidária sindical, além da restituição da liberdade de imprensa.

das desigualdades sociais, o aumento da dependência externa e a defesa de programas para nacionalização de recursos minerais e reforma agrária responderam pela cisão dos governos João Goulart (no Brasil), Salvador Allende (no Chile) e Isabela Perón (na Argentina) com as elites nacionais, criando as condições para os golpes militares ⁷. No Brasil, um interessante retrato dessa situação foi a Marcha da Família com Deus pela Liberdade e a Marcha da Vitória, as quais, com o apoio dos EUA, da Igreja Católica e de grande parte da classe média, defendiam o combate às reformas de base e ao próprio governo de Goulart (REIS FILHO, 2010). Na Argentina, o golpe militar de 1976, que levou a presidente María Estela Martínez de Perón à prisão, foi sustentado na construção de um imaginário que apresentava um país em uma guerra civil devida, supostamente, ao controle de parte do país pelo Exército Revolucionário do Povo ⁸ (PALÁCIOS, 2009).

O golpe militar seria definido, na perspectiva da representação geopolítica hegemônica, como uma “revolução ou uma “contrarrevolução preventiva” (MARINI, 1965). Os governos provisórios ocupados por representantes das Forças Armadas foram imediatamente reconhecidos pelos EUA, os direitos civis foram suspensos, partidos políticos, o Congresso Nacional, sindicatos e várias outras organizações civis foram fechados, líderes de trabalhadores e de políticos de esquerda foram presos, torturados e assassinados⁹, a comunicação foi censurada, livros foram apreendidos e queimados. A notícia publicada após a posse do general Jorge Rafael Videla, tornado presidente na Argentina em 1976, dá o tom do que ocorria nestes países.

Se comunica a la población que la Junta de Comandantes Generales ha resuelto que sea reprimido con la pena de reclusión por tiempo indeterminado el que por cualquier medio difundiere, divulgare o propagare comunicados o imágenes provenientes o atribuidas a asociaciones ilícitas o personas o grupos notoriamente dedicados a actividades subversivas o al terrorismo. (...) con el propósito de perturbar, perjudicar o desprestigiar las actividades de las Fuerzas Armadas, de Seguridad o Policiales. (Diario La Prensa, 1976)

A forte repressão após o golpe e mesmo o crescimento econômico, como no caso do Brasil, não foram suficientes para cessar a atuação de grupos opositores ao regime militar. No lugar dos partidos de

⁷Golpes militares se sucederam na América Latina neste período: Guatemala e Paraguai, em 1954; Peru, em 1968; Uruguai, em 1973; República Dominicana, em 1978; Nicarágua, em 1979; e Bolívia, em 1982.

⁸Registros indicam, contudo, que, além de o poder das forças armadas ter sido ampliado, sob a liderança do ministro conhecido como “o Bruxo”, o ERP se encontrava praticamente extinto e grupos paramilitares agiam contra integrantes do partido comunista, caso da Aliança Anticomunista associada ao ministro José López Rega (PALÁCIOS, 2009).

⁹Estudos produzidos por organismos nacionais e internacionais calculam que durante a ditadura argentina mais de trinta mil civis foram assassinados e quinhentos bebês, filhos de mulheres desaparecidas, foram sequestrados.

esquerda retirados à força do debate político emergiram movimentos revolucionários armados como o MR8, no Brasil, cuja história foi retratada no livro de Fernando Gabeira (1979) e no filme de homônimo *O Que É Isso, Companheiro?*.

Esboçava-se uma antigeopolítica, identificada em movimentos que se tornariam símbolo da resistência nesse período. No Brasil, destacam-se as reações populares ao desaparecimento do deputado Rubens Paiva, que havia defendido em uma rádio a legalidade do presidente Goulart e denunciado o golpe militar como uma farsa. No Chile, as manifestações contra o assassinato dos jovens Rodrigo de Negri e Carmen Quintana¹⁰, queimados vivos pelos militares que os acusaram de carregar explosivos numa manifestação. Começava ali a se desenhar uma geopolítica de resistência às representações hegemônicas, a qual pode ser identificada em filmes, em publicações de jornais e revistas, letras de músicas e outros meios que traduziam a insatisfação de parcela da população. “(...) a sociedade fora silenciada pela força e pelo medo da repressão, mas resistira” (REIS FILHO, 2014, p. 8).

Entre o final das décadas de 1970 e 1980, parte expressiva da população nesses países, incluindo grupos que haviam apoiado o golpe, passaram a lutar pela redemocratização, pelo respeito aos direitos humanos e justiça social e pelo reconhecimento e a reparação das violações cometidas durante o Estado de exceção, forçando os governos a organizar um processo de transição para a democracia. Os filmes selecionados para análise, representativos do Cinema do Terceiro Mundo, foram produzidos nesse contexto de transição, reunindo elementos que nos permitem reconhecer uma antigeopolítica. Nessa época, nesses países, apesar de certo arrefecimento nas ações repressivas, os militares ainda permaneciam no poder e mantinha-se a censura aos meios de comunicação. Por isso, o esforço dos diretores dos filmes em construir uma narrativa que mascarasse os bastidores das ditaduras civil-militares, disfarçando certas informações que poderiam colocar o filme e seus produtores em risco. A partir de 1968, e durante toda a década de 1970, sufocado pela censura, o cinema nacional será obrigado a recorrer à metáfora como única forma de tentar dizer o que não era permitido” (PINTO, 2005, p. 16).

Missing, produzido em Hollywood, rodado no México e dirigido por Costa-Gravas, um cineasta francês (de origem grega) representante do chamado cinema político, foi o caso mais extremo, já que o general Augusto Pinochet ainda se mantinha no poder. As filmagens de *A História*

¹⁰Versão negada por um militar em 2015 em declaração para a Comissão de Verdade e Reconciliação do Chile.

Oficial, dirigido e escrito por Luis Puenzo, foram iniciadas em 1983, mas mantidas em segredo até 1985, período de transição para o regime democrático na Argentina. *Pra Frente, Brasil*, dirigido por Roberto Farias, foi proibido pela censura no mesmo dia em que era recebido com euforia no Festival de Gramado de 1982. Segundo parecer da Divisão de Censura da Polícia Federal, “a obra provocava incitamento contra o regime, a ordem pública, as autoridades e seus agentes”¹¹. A censura a seu filme foi, para o diretor, uma prova de que a ditadura ainda não tinha terminado (FARIAS, 2005). Após oito meses retido para avaliação, o filme foi liberado sob a condição de incluir um prólogo, escrito por Roberto Farias

Esse filme se passa durante o mês de junho de 1970, num dos momentos mais difíceis da vida brasileira. Nessa época, os índices de crescimento apontavam um desempenho extraordinário no setor econômico. No político, no entanto, o governo empenhava-se na luta contra o extremismo armado. De um lado, a subversão da extrema esquerda, de outro, a repressão clandestina. Sequestros, mortes, excessos. Momentos de dor e aflição. Hoje uma página virada na história de um país que não pode perder a perspectiva do futuro. *Pra Frente, Brasil* é um libelo contra a violência. (prólogo do filme *Pra Frente, Brasil*)

Na análise desses filmes, buscou-se atentar para os principais aspectos que diferenciam o imaginário geopolítico hegemônico, segundo o qual os EUA são apresentados como o defensor da democracia e das liberdades ameaçadas por movimentos de esquerda revolucionários, do imaginário geopolítico de resistência, o qual se apoiava em representações que revelavam um cotidiano social marcado por enorme violência policial e desvelam os reais interesses dos EUA nesses países.

Os três filmes têm como protagonistas pessoas sem envolvimento com grupos que lutavam contra a ditadura civil-militar nesses países. A fala de Jofre, personagem principal de *Pra Frente, Brasil*, confundido com um militante da esquerda, sequestrado, torturado e morto, é representativa dessa condição.

Com que direito? Com que direito, meu Deus? O que é que eu estou fazendo aqui? Eu sempre fui neutro, apolítico. Nunca fiz nada, nunca fiz nada contra ninguém. Eu não sou dos que são contra. Eu sou um homem comum, eu trabalho, tenho emprego, documentos, tenho mulher, tenho filhos, pago imposto. Ninguém tem o direito de fazer isso comigo. Logo comigo...? (cena do filme *Pra Frente, Brasil*)

De modo semelhante, o filme *Missing* apresenta um jovem jornalista norte-americano atraído pelas possibilidades vislumbradas com o governo de Salvador Allende no Chile – “estavam tentando fazer algo novo

aqui” (personagem do filme). Retratando uma história real, o filme conta a luta da família de Charles Horman para desvendar seu sequestro e assassinato durante o regime militar chileno instaurado por Augusto Pinochet. No filme argentino, *A História Oficial*, a atenção se volta para os conflitos vividos pela personagem Alicia Marnet de Ibáñez durante os primeiros momentos da abertura política no país. Apesar de afirmar que “a história é a memória dos povos”, a professora reproduz o discurso oficial, da história dos vencedores. Alicia recusa-se a aceitar posições questionadoras de alguns alunos influenciados pelo pensamento de intelectuais de esquerda como Mariano Moreno (intelectual e líder político do movimento de independência da Argentina) e a admitir a falta de informações sobre o processo de adoção da filha Gaby. A professora começará a despertar para o que de fato ocorria no país com as manifestações nas ruas de Buenos Aires e, principalmente, com as revelações da amiga Anna, que retornara de um exílio forçado pela perseguição militar ao marido, militante da esquerda argentina.

Invadiram e destruíram meu apartamento, colocaram um pulôver na minha cabeça, me deram uma coronhada. Acordei nua, pendurada com a cabeça num balde, me deram choques. Em 36 dias, perdi 12 quilos. Não fui violentada porque o guarda que me prendeu disse “vou guardar você para mim... quando ando nas ruas, tenho medo de ouvir sua voz. (cena do filme *A História Oficial*)

A antigeopolítica que se desenha nesses três filmes dá destaque à alienação de grande parte da sociedade civil para quem a violência e as arbitrariedades do regime militar eram “exageros” dos movimentos de esquerda. Eles representam uma parcela da população cuja visão da realidade de seus países era marcadamente conservadora e nacionalista. “...grande parcela da população brasileira, manteve-se, quase sempre, inerte e distanciada da política nacional” (NAPOLITANO, 2014, p. 10). Jofre e seus familiares, o pai de Charles e Alicia representam a classe média que viveu os tempos da ditadura e, até que fossem afetados diretamente por ela, agiam como se não houvesse repressão, censura e, mesmo, uma guerrilha antigolpe. Alicia, em *A História Oficial*, chega a questionar se seria verdadeira a lista de desaparecidos.

Se uma parte da população se mantinha alienada, outra apoiava abertamente o regime militar, a exemplo do empresariado urbano, dos grandes proprietários rurais e de grupos conservadores da Igreja Católica, como apresentado no filme *Missing* na cena em que convidados de uma festa de gala aplaudem a passagem de carros militares. Contando com o apoio de uma parte

¹¹ *Jornal do Brasil*, 6 de abril de 1982. Disponível em: <www.jblog.com.br/hojenahistoria.php?itemid=7896>. Acessado em: 30/6/2011.

da população e a omissão de outra parte, o poder dos militares ampliou-se rapidamente nesses países. A violência, institucionalizada ou não, atingiu os que se envolveram em organizações e ações contra os governos militares e também os cidadãos ditos "apolíticos", como os personagens dos filmes analisados. Qualquer suspeita de oposição aos governos militares era tratada como uma prática comunista, inimiga da democracia defendida pelos EUA. Em *Missing*, o personagem Charles é preso sob a alegação de escrever artigos para um jornal "de esquerda", mas sua atividade residia "na tradução de notícias de 'baluartes do comunismo' como o *New York Post* e o *Wall Street Journal*" (esposa de Charles no filme).

A repressão não foi, contudo, como revelado nesses filmes, o único meio de imposição do imaginário geopolítico dominante. Eventos que mobilizavam a população em torno de um objetivo comum, de cunho nacionalista, eram vistos com bons olhos pelos governantes. A vitória da seleção argentina na Copa de 1978 e a invasão das ilhas Malvinas (Falklands, sob controle da Inglaterra)¹², em 1982, foram considerados trunfos políticos do governo de Leopoldo Fortunato Galtieri. No Brasil, o governo de Ernesto Garrastazu Médici fez enorme esforço, através de sua Assessoria Especial de Relações Públicas¹³, de estabelecer o vínculo entre o futebol e a política, transformando o presidente no torcedor número um da nação e vincular as vitórias da seleção à imagem de Brasil-Potência (AGOSTINO, 2002).

Em *Pra Frente, Brasil*, misturam-se cenas da tortura de Jofre e da busca de sua mulher e de seu irmão por notícias com imagens das comemorações da Copa de 1970, reforçando a ideia de que as conquistas da seleção brasileira colaboraram para a alienação de parte da sociedade brasileira.

O título do filme é uma menção direta ao hino oficial do governo Médici, em que se embalou a campanha vitoriosa da seleção brasileira na Copa do Mundo de 1970. Inclusive, o cartaz do filme traz uma ironia crítica à expressão "Pra Frente, Brasil" ao escrever "Brasil" ao contrário, de trás para frente, e com as letras em posição invertida (...) (PEREIRA, 2014, p. 32)

Ao longo das histórias contadas nesses três filmes, percebe-se como a realidade do país começa a se revelar para os cidadãos comuns: protestos por notícias dos desaparecidos; manifestações contra a repressão policial etc. Se, de um lado, esses personagens são um retrato de parcela da população que, ao ignorar a realidade do país, construíram suas representações apoiadas no discurso

hegemônico, representam, também, na medida em que vão tomando ciência da realidade, a possibilidade de construção de imaginários geopolíticos que incorporem outras representações.

Outro elemento central do imaginário antigeopolítico identificado nesses filmes é a censura, fundamental para garantir a perpetuação e a imposição do imaginário dominante. Mais evidente no cotidiano da população, a censura é explicitada em algumas cenas, como em *Pra Frente, Brasil*.

- Marta (esposa de Jofre): Tenho comprado os jornais todo os dias. Como é que duas pessoas morrem e os jornais não falam nada?
- Amiga: Às vezes é a própria polícia que não deixa.
- Marta: E eles podem fazer isso?
- Miguel (irmão de Jofre): Censura... a Marta pensa que nós estamos na Suíça. (cena do filme *Pra Frente, Brasil*)

Por isso, a afirmação de uma antigeopolítica dependia da capacidade dos grupos organizados para contornar os limites postos pela censura. O diretor de *Pra Frente, Brasil* evitou associar a prisão e a tortura do personagem principal a grupos militares, mas, ao mesmo tempo, deixava pistas de sua participação ou conivência com a repressão. No carro dos torturadores de Jofre pode-se identificar o adesivo "Brasil: ame-o ou deixe-o", à época comumente encontrado nas viaturas de polícia.

Outro aspecto quanto ao confronto entre uma geopolítica hegemônica e uma antigeopolítica na América Latina nesse período diz respeito às representações do papel das Forças Armadas, as quais eram apresentadas no discurso oficial como "tutores da Nação, guardiões da ordem e da civilização cristã face ao perigo comunista" (REIS FILHO, 2010, p. 181). Visão contraditória àquela identificada nas cenas dos filmes passadas nos Estádios Nacionais de Buenos Aires e de Santiago do Chile, onde sindicalistas, políticos da oposição, estudantes, professores e outros eram torturados, assassinados e tinham seus corpos desaparecidos¹⁴ sob os auspícios das forças militares, como na história real de Charles Horman retratada em *Missing*.

O financiamento privado e a participação direta e indireta de representantes políticos e militares dos Estados Unidos nos golpes e governos militares desses países são, também, apresentados nesses filmes numa clara intenção de contrapor uma antigeopolítica ao imaginário geopolítico hegemônico¹⁵.

¹²A invasão das Malvinas, com a derrota das tropas argentinas e a morte de mais de seiscentos soldados, acabou por ampliar o clima de instabilidade política, colaborando para a derrocada do regime militar.

¹³A AERP era um órgão do governo federal responsável por produzir e difundir materiais que enaltecessem as conquistas do Brasil. Produziu canções que fizeram parte da cartilha de colégios e eram cantadas pelos alunos.

¹⁴A "desaparición" foi "a fórmula mais sinistra de 'guerra suja'" utilizada pelos militares argentinos: convertidos em números, os corpos eram lançados de helicópteros no rio da Prata. Alguns eram emparelhados, enterrados em paredes com o objetivo de esconder os corpos.

¹⁵Marini (1965) trata, em seu estudo, da presença de representantes norte-americanos em organismos como o Instituto Brasileiro de Ação Democrática e da vinculação das Forças Armadas brasileiras à estratégia do Pentágono.

Numa das cenas de *Pra Frente, Brasil* vê-se um cidadão dos EUA orientando um torturador e um empresário sobre procedimentos para tortura de presos políticos. No Brasil, a Comissão da Verdade¹⁶ revelou as estreitas relações entre empresários e a embaixada dos EUA, como no caso Boilesen¹⁷ que também inspirou o filme.

Existia um senhor chamado Fidel Castro, que estava no poder em Cuba. E no Brasil, no início dos anos 1960, existia muita confusão política. E tínhamos medo de que essas confusões se espalhassem e virassem uma coisa contagiosa. Formou-se um grupo de empresários para poder, então, estruturar uma reação à implantação da república socialista do seu Jango Goulart. (...) O desejo do empresariado era defender os seus interesses, que estavam sendo arriscados se houvesse uma cubanização do Brasil. Eles viam grande risco aos seus negócios nisso. (Depoimento do coronel Tarcísio Nunes Ferreira para o filme, in SANTANA, 2014, p. 235)

O envolvimento dos EUA no golpe militar também é retratado nos filmes analisados, aparecendo como questão central da trama de *Missing*, identificada a partir de várias cenas, como na proximidade do escritório do Milgroup (organização de militares dos EUA) ao Serviço Secreto Chileno, na movimentação do exército e de engenheiros navais dos EUA em Viña del Mar nos dias que antecederam o golpe militar e na informação de um policial chileno sobre a presença de oficiais norte-americanos no Ministério. Nesse filme é explicitada ainda a convergência de interesses militares, políticos e econômicos dos EUA: "Esta embaixada se compromete a proteger os interesses americanos. Nossos Interesses. Há mais de três mil empresas americanas atuando aqui e estes são os interesses dos EUA" (embaixador dos EUA em *Missing*).

O papel de outros países nos governos ditatoriais na América Latina compõe o arranjo antigeopolítico revelado nesses filmes. Em *Missing* aparecem referências à Operação Condor¹⁸ e à participação de militares brasileiros nas detenções no Estádio Nacional de Santiago. Alguns estudos demonstram que o regime militar instalado no Brasil serviu como vitrine do discurso hegemônico, cumprindo importante papel na geopolítica dos EUA para a América Latina¹⁹. A instalação de regimes ditatoriais na América Latina coincidiu, se assim se pode dizer, com o momento de maior recrudescimento da política externa norte-americana face ao avanço dos

ideais socialistas no mundo.

Foi somente após o final dos anos 1970, sob efeito da guerra do Vietnã e das crises do petróleo, que vozes contrárias aos governos militares e à hegemonia dos EUA na América Latina emergiram. Na música, no teatro, na literatura e no cinema as contranarrativas puderam revelar a existência de representações que opunham uma geopolítica de resistência ou uma antigeopolítica à geopolítica hegemônica vigente. Esse foi o contexto para a emergência de manifestações políticas e para outras iniciativas, como aquelas apresentadas nos filmes, as quais completam o imaginário antigeopolítico. Em *A História Oficial* pode-se destacar o papel de personagens, como o sogro de Alícia, um anarquista que desconfia do filho – "todo o país afundou, somente os filhos da puta, ladrões, cúmplices e o meu filho mais velho foram para cima" –, o professor de literatura, que se preocupa com um aluno "com ideias avançadas" – "sei bem onde vivo e a paixão daquele tonto pode custar bem mais do que chateações" –, e os jovens alunos que, influenciados pelas ideias de Mariano Moreno, questionam a visão da professora.

Porque, não tendo liberdade de pensamento, continuarão respeitando os absurdos consagrados por nossos pais e legitimados pelo tempo e pelo costume. (...) Se se opõem restrições ao discurso, o espírito e a matéria vegetarão. O erro, a mentira, o fanatismo e a ignorância dividirão os povos e causarão para sempre sua degradação, sua ruína e sua miséria. (texto lido pelos alunos, publicado na Gazeta de Buenos Ayres de 12 de julho de 1810)

O imaginário de resistência é também apresentado nas cenas em que aparecem as Mães da Praça de Maio²⁰, uma das mais contundentes formas de reação ao regime ditatorial na Argentina, cuja história irá se cruzar com a da personagem Alícia em sua busca pela origem da filha adotiva.

Además del secuestro de adultos, hubo un plan sistemático de apropiación de niños. Los niños robados o que las madres parían en los centros de detención fueron inscriptos como hijos propios por muchos miembros de la represión, vendidos o abandonados en institutos. Durante la dictadura, los militares consideraban que los hijos de los desaparecidos debían perder su identidad. Por eso los hacían desaparecer y los entregaban a familias de militares. (Ministério da Educação da Argentina, 2015)

A resistência oferecida por algumas organizações guerrilheiras é também lembrada nesses filmes, como a referência, em *Pra Frente, Brasil*, ao sequestro e assassinato do industrial dinamarquês Henning Boilesen

¹⁶A Comissão Nacional da Verdade, órgão temporário criado pelo governo federal, em 2011, teve como objetivo investigar as violações dos direitos humanos ocorridas durante a ditadura militar.

¹⁷O envolvimento de Boilesen no financiamento do golpe é retratado no documentário *Cidadão Boilesen*, de 2009.

¹⁸Aliança entre os governos militares da Bolívia, Argentina, Brasil, Chile, Paraguai e Uruguai, estabelecida em 1975, destinada a vigiar, sequestrar, torturar, assassinar e fazer desaparecer os opositores dos regimes militares.

¹⁹Aspecto retratado em outros filmes, como *Chove Sobre Santiago*, de 1976.

²⁰Diariamente um grupo crescente de mulheres se reunia em frente ao Palácio do Governo para pedir notícias de seus filhos e netos desaparecidos. Algumas participantes acabariam sendo sequestradas e mortas.

organizado, em 1971, por militantes do Movimento Revolucionário Tiradentes e da Ação Libertadora Nacional. Contudo, deve-se destacar o limitado apoio popular à luta de grupos, armados ou não, como retratado em *Pra Frente, Brasil* na indagação do irmão de Jofre sobre se seria "certo lutar contra uma ditadura para cair na posse de outra" (referência às ações da esquerda revolucionária).

Apesar dos claros sinais da construção de um imaginário de resistência, preponderava a versão oficial da história, registrada e difundida. Em grande parte, a antigeopolítica que se desenhava tinha de recorrer à memória de quem viveu a ditadura, recordações militantes, registros de organizações de familiares de mortos e desaparecidos, peças de teatro e filmes. Tratava-se de tentativas da esquerda de construir uma narrativa própria (MARTINS FILHO, 2002) ou uma contranarrativa (JAMESON, 1992), versões aceitas pelo cidadão comum na medida em que perdia a confiança nos governantes.

Nos três filmes, as informações desconstruídas sobre o paradeiro de Jofre e de Charles e sobre a adoção da filha de Alcília vão abalando a crença dos personagens e de seus familiares nas instituições políticas e no regime militar, transformando-os em protagonistas da construção de um imaginário antigeopolítico. "Em que texto se baseia... essa versão sobre a morte de Moreno", perguntou a personagem Alcília ao aluno numa cena inicial do filme. Para a mesma personagem, ao final, as informações conseguidas com pessoas comuns, como uma mãe da Praça de Maio, são suficientes: "Alguns vizinhos viram quando os levavam... destroçaram tudo... não restou nada. Estas quatro fotos deles somente... e nossa memória".

As histórias contadas nesses três filmes encerram um imaginário antigeopolítico que seria confirmado, ao menos parcialmente, com o fim dos regimes militares nesses países. Muitas das histórias que serviram como referência para os filmes não foram, até hoje, reconhecidas oficialmente.

Considerações finais

Numa tentativa de dar uma contribuição ao debate sobre a relação geopolítica e o cinema, procuramos identificar em filmes que retratam as ditaduras civil-militares na América Latina elementos que marcam o imaginário antigeopolítico construído naquele momento histórico. Filmes produzidos por Hollywood apresentam uma América Latina homogênea e uníssona, desejosa de seguir o modelo de vida estadunidense, identificada

com as representações de mundo construídas a partir do imaginário hegemônico e que deixa de lado a diversidade social e os desenhos políticos que se manifestam em geopolíticas de resistência.

Os filmes aqui analisados, integrantes do chamado Cinema do Terceiro Mundo, se apoiam numa visão crítica que revela ao espectador imagens de uma América Latina marcada por movimentos de resistência ao domínio imposto na região por grupos conservadores da sociedade civil e representações político-militares dos EUA. Seus diretores procuraram chamar a atenção do público para as características tornadas invisíveis pelas representações hegemônicas, revelando as profundas desigualdades sociais e as lutas pela emancipação política e social que emergiam em alguns países. Através desses filmes, apresenta-se um imaginário antigeopolítico, por vezes oposto àquele difundido por Hollywood, contribuindo para consolidar uma identidade e uma narrativa próprias da América Latina que nos permitem, numa perspectiva crítica, reconhecer os elementos que integram as antigeopolíticas ou o imaginário geopolítico da resistência no contexto da Guerra Fria.

Os anos 1980 na América Latina viram o abrandamento gradativo da truculência dos regimes militares, mas ainda não se podia falar plenamente de democracia. Apesar de já circularem algumas publicações críticas à ditadura civil-militar nesses países, os filmes alcançavam um público muito mais amplo, tendo desempenhado um importantíssimo papel. Os filmes *Pra Frente, Brasil*, *Missing* e *A História Oficial* são representativos desse momento histórico e da antigeopolítica que se desenhava na América Latina. Lançados num momento em que os gritos pela redemocratização na América Latina já podiam ser ouvidos, colaboraram para a ampliar a pressão popular e internacional pelo fim dos regimes militares.

Referências

- AGGIO, A. (2008) O Chile de Allende: entre a derrota e o fracasso. In: FICO, C. et al. (org.). *Ditadura e Democracia na América Latina: balanço histórico e perspectivas*. Rio de Janeiro: FGV Editora, p. 77-94.
- AGOSTINO, G. (2002) *Vencer ou morrer: futebol, geopolítica e identidade*. Rio de Janeiro: Faperj/Mauad.
- BARBOSA, J. L. (2000) A arte de representar como reconhecimento do mundo: o espaço geográfico, o cinema e o imaginário social. *Geographia*, vol. 2, n. 3, p. 69-88.
- BRANCO, C. (2006) Os papéis sociais do futebol brasileiro revelados pela música popular (1915-1990). In: SILVA, F. C. T.; SANTOS, R. P. (orgs.). *Memória social dos esportes. Futebol e política: a construção de uma identidade nacional*. Rio de Janeiro: FAPERJ/Mauad, p. 187-228.
- CRAMPTON, A.; POWER, M. (2005) Frames of Reference on the Geopolitical Stage: Saving Private Ryan and the Second World War/Second Gulf War Intertext. *Geopolitics*. Elsevier Publishers, vol. 10, issue.2, p. 244-264.
- DELL'AGNESE, E. (2005) The US-Mexico Border in American Movies: a political geography perspective. *Geopolitics*. Elsevier Publishers, vol. 10, issue.2, p. 204-221.
- DIXON, D.; ZONN, L. (2005) Confronting the Geopolitical Aesthetic: Fredric Jameson, The Perfume Nightmare and the Perilous Place of Third Cinema. *Geopolitics*. Elsevier Publishers, vol. 10, issue.2, p. 290-315.
- FARIAS, R. (2005) Embrasil, Pra Frente, Brasil! E algumas questões. In: SIMIS, A. (org.). *Cinema e televisão durante a ditadura militar: depoimentos e reflexões*. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, p. 11-25.
- GABEIRA, F. (1979) *O que é isso, companheiro?* São Paulo: Companhia das Letras.
- GERTZ, N.; KHLEIFI, G. (2005) Palestinian "Roadblock Movies". *Geopolitics*. Elsevier Publishers, vol. 10, issue.2, p. 316-334.
- JAMESON, F. (1992) *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*. Bloomington: Indiana University Press.
- JEFFORDS, S. (1993) *Hard Bodies: Hollywood masculinity in the Regan Era*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- LIMA, I. G. de (2013) A Geografia e o Resgate da Antigeopolítica. *Espaço Aberto*, PPGG/UFRJ, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 2, p. 149-167.
- MARINI, R. M. (1965) Contradicciones y conflictos en el Brasil contemporâneo. *Foro Internacional*, vol. 5, n. 4, abr/jun., p. 511-546.
- MARTINS FILHO, J. R. (2002) A guerra da memória: a ditadura militar nos depoimentos de militantes e militares. *Varia História*, n. 28, dez., p. 178-201.
- NAPOLITANO, M. (2014) *1964: história do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto.
- Ó TUATHAIL, G. (1996) *Critical Geopolitics: The Politics of Writing Global Space*. London: Routledge.
- Ó TUATHAIL, G.; DALBY, S. (1998) *Re-thinking Geopolitics*. London: Routledge.
- PADRÓS, H. S. (2008) Repressão e violência: segurança nacional e terror de Estado nas ditaduras latino-americanas. In: FICO, C. et al. (org.). *Ditadura e Democracia na América Latina: balanço histórico e perspectivas*. Rio de Janeiro: FGV Editora, p. 143-178.
- PALACIOS, A. (2009) *Ditadura argentina, a mais sanguinária da América do Sul, foi fracasso militar e econômico*. O Estadão. 24 Março 2009. Disponível em: <<http://internacional.estadao.com.br/blogs/ariel-palacios/ditadura-argentina-a-mais-sanguinaria-da/>>. Acessado em: 12/11/2015.
- PEREIRA, W. P. (2014) O cinema político na ditadura militar brasileira: as representações dos "anos de chumbo" no filme Pra Frente, Brasil (1982). *Revista Maracanan*, Rio de Janeiro, n. 11, dez., p. 24-40.
- PINTO, L. E. S. (2005) *Cinema brasileiro e censura durante a ditadura militar*. Disponível em: <<http://www.memoria-cinebr.com.br/>>. Acessado em: 3/6/2015.
- POWER, M.; CRAMPTON, A. (2005) Reel Geopolitics: cinematographing political space. *Geopolitics*. Elsevier Publish-

ers. vol. 10, issue.2, p. 193-203.

PRYSTHON, A. (2009) Do Terceiro Cinema ao Cinema Periférico: estéticas contemporâneas da cultura mundial. *Revista Periferia: educação, cultura e comunicação*, vol. 1, n. 1, p. 79-89. PPGCEC/FEBEF: Rio de Janeiro.

RAMOS, J. da C. (2015) Luz e trevas no coração de África: o cinema-simulacro da Companhia de Diamantes de Angola. In: AZEVEDO, Ana. F. de; RAMIREZ, R. C.; OLIVEIRA Jr., W. M. de (orgs.). *Intervalo(s) entre Geografias e Cinemas*. Braga: UMDGEO/Universidade do Minho, p. 156.

REIS FILHO, D. A. (2010) Ditadura, anistia e reconciliação. *Est. Hist.*, Rio de Janeiro, vol. 23, n. 45, jan./jun., p. 171-186.

_____. (2014) *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988*. Rio de Janeiro: Zahar.

RODRIGUES, R. C. A. (2016) Le cinéma latino-américain et la construction de l'Imaginaire de résistance. *L'Espace Politique*. Paris, n. 28.

ROUTLEDGE, P. (1999) Survival and Resistance. In: CLOCKE, P., GRANG, P.; GOODWIN, M. (eds.) *Introducing Human Geographies*. London: Hodder Arnold. 2. ed., p. 211-224.

SANTANA, F. (2014) Cidadão Boilesen. *Revista Perseu*. Fundação Perseu Abramo, São Paulo. Especial Cinquentenário do Golpe: ano 8, p. 233-239.

SCHARF, I. (2005) Staging the Border: National Identity and the Critical Geopolitics of West German Film. *Geopolitics*. Elsevier Publishers. vol. 10, issue.2, p. 378-397.

SHARP, J. P. (1999) Critical Geopolitics. In: CLOCKE, P.; GRANG, P.; GOODWIN, M. (eds.) *Introducing Human Geographies*. London: Hodder Arnold. 2. ed., p. 353-364.

SHOHAT, E.; STAM, R. (2006) *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify.

TEIXEIRA, C. G. P. (2014) Uma política para o continente: reinterpretando a Doutrina Monroe. *Revista Brasileira de Política Internacional*, vol. 57, n. 2. Brasília. Jul./dez.

Sites visitados

Comissão Nacional da Verdade. Disponível em: <<http://www.cnv.gov.br/index.php/outros-destaques/574-conheca-e-acesse-o-relatorio-final-da-cnv>>. Acessado em: 19/7/2015.

Diario La Prensa de 24/3/1976. Disponível em: <<http://www.me.gov.ar/efeme/24demarzo/dictadura.html#algunas>>. Acessado em: 30/10/2015.

Memória da Censura no Cinema Brasileiro. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Acessado em: 12 de agosto de 2015.

Memórias da Ditadura. Disponível em: <<http://memoriasdadtadura.org.br/panorama-da-resistencia/>> Acessado em: 20/8/2015.

Ministério da Educação da Argentina. 2015. Dia Nacional de la Memoria por la Verdad e la Justicia. Disponível em: <<http://www.me.gov.ar/efeme/24demarzo/dictadura.html#algunas>>. Acessado em: 7/10/2015.

Ministério da Educação da Argentina, 2015. Diario "Página 12", 10 de diciembre de 1995. Disponível em: <<http://www.me.gov.ar/efeme/24demarzo/dictadura.html#algunas>>. Acessado em: 7/10/2015.