

## As representações políticas na animação *En la selva hay mucho por hacer* (1971, 1974), uma fábula sobre a repressão no Uruguai<sup>1</sup>

Mariana Villaça<sup>2</sup>

### Das cartas ao livro (1971) e à reedição (2000)

*En la selva hay mucho por hacer*, uma fábula construída com o intuito de explicar a uma criança a importância da luta política, da organização coletiva e da solidariedade, foi escrita em condições bastante especiais. Seu autor, Maurício Gatti, a escreveu na forma de cartas ilustradas a sua filha Paula, quando estava detido, por razões políticas, no Centro de Instrucción de la Marina, em Montevidéu, em agosto de 1971. Os desenhos originais que acompanhavam o texto, escrito na forma de versos, eram de inegável qualidade, ainda que sem cores. A circulação, entre amigos e familiares, dessas cartas ilustradas, causaram grande comoção à época e motivaram sua primeira publicação, pela editora da Comunidad del Sur, em 1972<sup>3</sup>. Nessa edição os desenhos de Gatti ganharam tratamento gráfico e cores:

*Eran tiempos difíciles, en medio del proceso de la dictadura militar que intentaba uniformar la vida de todos y cada uno. Semana a semana, a manera de cartas por entregas, Mauricio enviaba textos y dibujos destinados a Paula, su hija. Desde la amistad – que nos convirtió en cómplices en el trasiego de afectos – fuimos testigos del impacto que ese mensaje acompañado iba provocando. Luego, sorprendidos por su calidad y conmovidos por el contenido, tomamos aquellos dibujos para darle color, y así convertirlo en un libro que pasó a manos de muchos<sup>4</sup>.*

Vale destacar que a gráfica que publicou a primeira edição do livro pertencia à Comunidad del Sur (que também dava nome à editora), uma comunidade alternativa, constituída fundamentalmente por anarquistas, baseada na autogestão, na propriedade comum (cooperativismo integral) e na educação libertária, existente no Uruguai desde

---

<sup>1</sup> Esse texto é um desdobramento do artigo “O cine de combate da Cinemateca del Tercer Mundo (1969-1973)” a ser publicado em Morettin, Eduardo; Kornis, Monica e Napolitano, Marcos (orgs) *História e Documentário*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, *no prelo*.

<sup>2</sup> Professora de História da América da Universidade Federal de São Paulo. Autora, entre outros trabalhos de *Cinema Cubano: revolução e política cultural* (Alameda, 2010), José Martí (Memorial da América Latina, 2008) e *Polifonia Tropical* (Humanitas, 2004).

<sup>3</sup> Além dessa localizamos uma outra edição, de 1977, em Barcelona, feita por CIDOB-TM.

<sup>4</sup> PRIETO, Rubén G. Posfácio “Para Grandes y para chicos” in GATTI, Mauricio. *En la selva hay mucho por hacer*. Montevidéu: Editorial Nordan-comunidad, 2000.

1955. Fundindo preceitos do socialismo e do anarquismo, a comunidade havia sido formada por jovens artistas vinculados a Escuela de Bellas Artes, que se estabeleceram inicialmente numa casa alugada no bairro Sur, na parte velha de Montevidéu, onde produziam cerâmicas e implantaram um gráfica que se tornaria sua principal atividade econômica<sup>5</sup>. Mesmo após terem se transferido para uma chácara no subúrbio da capital, onde passaram a se dedicar também à agricultura, a atividade gráfica, editorial, continuou a ser a principal fonte de renda da comunidade. A produção veiculada por ela (panfletos e livros) chegou a representar cerca de 40% da produção gráfica de Montevidéu, marcando o cenário cultural uruguaio dos anos sesenta e setenta. Da mesma forma que ocorreria com a Cinemateca del Tercer Mundo, produtora da animação, a gráfica e editora Comunidad del Sur foi fechada em 1973, após o golpe, e seus integrantes foram obrigados a se exilarem inicialmente no Peru e depois em Estocolmo, na Suécia (para onde foram graças ao apoio da Anistia Internacional e de um sindicato anarquista sueco).<sup>6</sup>

O empenho da Comunidad del Sur na publicação das cartas de Gatti também se relacionava à trajetória política do mesmo, também anarquista. Obtivemos, até o momento, poucas informações a respeito da biografia de Mauricio Gattí, nome em geral associado - e de certa forma, subsumido - à figura do irmão, Gerardo Gatti (1931-1976), importante dirigente sindical e líder partidário. Acreditamos, porém, que Mauricio tenha atuado no movimiento sindical e tenha sido filiado à Federación Anarquista Uruguay (FAU), fundada em 1956, de cuja direção participou seu irmão Gerardo<sup>7</sup>. A

---

<sup>5</sup> A comunidade, inspirada pela experiência de outras comunidades existentes na Espanha, se pautava pelas idéias dos seguintes teóricos anarquistas: Pierre-Joseph Proudhon, Mikhail Bakunin, Piotr Kropotkin, Max Stirner, Martin Buber, Gustavo Landauer, Luce Fabbri. Para mais informações sobre a história da Comunidad del Sur ver <http://www.ecocomunidad.org.uy/ecocom/hist1.html>. Acesso em 08/03/2011. Sobre o cenário cultural dos anos 60, ver RAMA, Angel. *La generación crítica (1939-1969)*. Montevideo: Arca, 1972.

<sup>6</sup> Também no exílio a atividade gráfica continuou ser marca importante dessa comunidade que, nos anos 70 e 90 editou uma revista própria: *Comunidad*. O grupo retornou ao Uruguai em 1985, e se instalou numa chácara de 13 hectares no quilômetro 16 do *Camino Maldonado*, sob o nome de *Eco-Comunidad*. Hoje se dedica ao cultivo de produtos orgânicos, vendidos na Feira do Parque Rodó, em Montevidéu, ainda que continue no ramo gráfico através da Editorial Cooperativa Nordan Comunidad. Ver reportagem datada de dezembro de 2004, e acessada em 08/03/2011, em: <http://www.ciadaescola.com.br/zoom/materia.asp?materia=199&pagina=1#materia>.

<sup>7</sup> Vale destacar que o papel dos anarquistas na história dos movimentos de esquerda e dos sindicatos operários no Uruguai foi muito relevante no século XX, com particularidades que o difere do existente nos países vizinhos.

FAU, bem como o principal movimento de esquerda uruguaio, os Tupamaros<sup>8</sup>, sofreu forte influência das idéias de Che Guevara após a Revolução Cubana, e muitos de seus membros passaram a defender a luta armada, articulada ao movimento operário e aos grupos guerrilheiros<sup>9</sup>. A partir de 1968 a FAU passou à ilegalidade, mas já se encontrava cindida em várias facções, e uma delas era a ROE - Resistencia Obrero Estudiantil (1968), da qual participaram os irmãos Gatti, militância que provavelmente está relacionada à causa da prisão de Mauricio, no Centro de Instrucción de la Marina, em 1971, ocasião em que escreve as cartas à filha.

Com o início do regime civil-militar no Uruguai, em junho de 1973, dezenas de militantes de esquerda, como os irmãos Gatti e suas respectivas famílias, se mudaram para a Argentina. Lá, passaram a se rearticular politicamente e novas organizações acabaram surgindo. A ROE e a OPR 33, facções que emergiram da FAU, foram os embriões da fundação do Partido por la Victoria del Pueblo (PVP), constituído em 1975, em Buenos Aires. Gerardo Gatti e León Duarte se tornaram os líderes desse partido, de cuja direção Mauricio também fez parte. Entretanto, 18 meses após essa fundação, toda a direção do partido já havia “desaparecido” por ação da repressão argentina, em colaboração com o serviço de inteligência uruguaio, no âmbito do Plano Condor. Única exceção, nesse grupo que formava a direção, foi Mauricio Gatti, que conseguiu escapar a tempo e se exilar na Espanha.<sup>10</sup>

Mauricio exilou-se na Europa em 1976 e lá viveu até 1984, quando regressou ao Uruguai. Sua história a partir de 1971 foi permeada de tragédias familiares vinculadas à repressão política, como a tortura e o desaparecimento de seu irmão, em 1976, de sua

---

<sup>8</sup> O Movimento de Libertação Nacional - Tupamaros (MLN-T), surgiu em 1963, sob a liderança do sindicalista socialista Raúl Sendic (preso em 1970) como uma espécie de braço armado do Partido Socialista. A partir de agosto de 1965, a organização assumiu independência política e um discurso pautado pelo nacionalismo, pelo marxismo e pelas idéias de Che Guevara (como o foquismo). Os Tupamaros foram desarticulados em 1972 e praticamente dizimados após o início do regime militar uruguaio, que se estendeu de 1973 a 1985. ARTEAGA, Juan José. *Breve Historia Contemporánea del Uruguay*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 261-316.

<sup>9</sup> Além dos Tupamaros, nesse período havia o Movimiento Revolucionario Oriental, o Movimiento de Izquierda Revolucionaria, as Fuerzas Armadas Revolucionárias (FARO) e a Organización Popular Revolucionaria 33 Orientales (OPR 33), dentre outras organizações.

<sup>10</sup> Os principais nomes deste partido, hoje considerados vítimas do Plano Condor, foram: Gerardo Gatti, León Duarte, Gustavo Inzaurrealde, Alberto Mechoso, Elena Quinteros e Jorge Zaffaroni. O partido sobreviveu, a duras penas, no exílio, e nos anos oitenta passou a integrar a Frente Amplio. Disponível em: [www.pvp.org.uy](http://www.pvp.org.uy). Acesso em 08/03/2011. Ver também: MECHOSO, Juan C. “Acción directa anarquista. Una historia de la FAU”, Tomo I. Montevideo: Editorial Recortes, 2002.

sobrinha Adriana Gatti Casal (filha de Gerardo) e seu cunhado, Ricardo Carpintero, em 1978, e, principalmente o sequestro de seu filho recém-nascido, em 1976, que comentaremos logo adiante. Essas tragédias familiares acabaram conferindo grande peso simbólico à fábula infantil que havia escrito, e certamente pesaram na decisão editorial pela republicação do livro, no ano 2000.

No mesmo ano da morte do irmão, 1976, o filho recém-nascido de Mauricio Gatti, registrado como Simón Antonio Riquelo foi sequestrado junto com a mãe da criança, Sara Méndez, por militares na Argentina, onde se encontravam, sob identidade falsa. Mauricio, que não estava na casa no momento dessa captura, conseguiu fugir e se exilou na Europa, como mencionamos. Já Sara Méndez, após ter sido torturada na Argentina, transferida ao Uruguai (ao Penãl de Punta Reales) onde permaneceu oito anos detida, conseguiu a liberdade, em maio de 1981. A história da procura desse filho, por parte dos familiares de Sara, e depois por ela e Mauricio, tornou-se um caso muito conhecido na imprensa e na história dos movimentos e comissões dedicados à identificação de desaparecidos, e às campanhas em prol da “verdade e justiça” na Argentina e no Uruguai.

Em 1984 Mauricio Gatti retornou ao Uruguai e retomou, por um breve período, seu relacionamento com Sara Mendez. Depois de separados, continuaram juntos na busca pelo filho que resultou, primeiramente, na suposta identificação de Simón como um rapaz uruguaio chamado Gerardo Vásquez. Este, no entanto, se opôs a fazer o exame para a comprovação genética durante mais de dez anos, atitude que teve significativa repercussão na imprensa e nos movimentos que envolvidos no caso. Em 1991, Mauricio Gatti faleceu de ataque cardíaco, antes da decisão, pelo rapaz, de efetuar o exame, em 2000, cujo resultado deu negativo. Não obstante, Sara Méndez retomou a busca do filho, que terminou finalmente em 2002, com a identificação deste na Argentina<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Simón, nascido em 22/06/1976, foi levado e separado da mãe, em 13/07/1976. A foto do bebê circulou durante anos nas listas de desaparecidos e em campanhas realizadas pelas Madres de La Plaza de Mayo e outras entidades de luta pelos direitos humanos, no Uruguai e na Argentina. O filho, que havia sido adotado e registrado como Aníbal Parodi, foi finalmente localizado em 19/03/2002, na Argentina, e sua identidade pode ser comprovada pois Gatti havia deixado amostras de DNA num banco de sangue na Argentina, em 1985. Sobre os desaparecidos no Uruguai, ver “Proyecto desaparecidos. Por la memoria, la Verdad y la Justicia” : <http://www.desaparecidos.org/main.html>

No mesmo ano em que o caso “Simón- Gerardo Vásquez” teve seu desfecho, a Comunidad del Sur, agora associada à editora Nordan ( Nordan – Comunidad) decidiu republicar a fábula de Mauricio Gatti, em sua homenagem. Essa atitude também se situa em uma tendência visível nesse período, que alguns autores denominaram *dever de memoria*, e que traduziria a obrigação moral de evitar o esquecimento das atrocidades cometidas durante a ditadura.<sup>12</sup> Essa segunda edição, de 2000, atualmente esgotada, foi a única que conseguimos obter, e por acreditarmos que conserve fidelidade à edição de 1971, como indicam os comentários de Ruben Prieto (o mesmo editor de 1971) no posfácio do livro, nossa análise do relato publicado está baseada nessa versão. Fazemos uma sinopse da história narrada por Gatti.

As cartas que Gatti enviava periodicamente à filha, Paula, narravam, em versinhos rimados, a história de um grupo de animais que vivia na selva e que, de repente, é surpreendido por um caçador mau que os aprisiona e os leva, de barco, a um zoológico, na cidade. Nesse zoo-prisão os bichos passam a viver isolados, muito infelizes e vítimas de maus tratos, até que um dia todos se rebelam gritando muito, de forma que os ecos de seus gritos chegam aos demais animais da selva<sup>13</sup>. A partir desse momento, uma grande fuga começa a ser arquitetada com a colaboração de alguns amigos: determinados animais vem diretamente da selva para auxiliá-los, um guarda camarada decide desobedecer as ordens e abrir as jaulas e uma garotinha que frequentemente os visitava aos domingos, guia os animais em sua fuga. Graças a essa ajuda e à organização de todos, os animais escapam do zoo e são conduzidos, pela menina, ao porto da cidade, onde embarcam de volta para a selva. Ao chegarem em casa, decidem fazer modificações para que caçador nenhum os surpreendesse novamente. Assim, constroem armadilhas, na forma de poços, para se protegerem dos caçadores.

---

<sup>12</sup> Sobre o “dever de memória”, ver LVOVICH, Daniel e BISQUERT, Jaquelina. *La cambiante memoria de la dictadura: discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática*. Los Polvorines/Buenos Aires: Universidade Nacional de Sarmiento / Biblioteca nacional, 2008. Cap. 4: “El boom de la memoria (1995-2003)”. Em 2002 o caso Simón também mereceu uma publicação dessa editora: AMORÍN, Carlos. *Sara y Simón, historia de un reencuentro*. Montevideo: Nordan Comunidad / Brecha, 2002.

<sup>13</sup> Alguns elementos desse enredo, e a moral da história que recai sobre a importância da união, fazem recordar a fábula *Os músicos de Bremen*, dos Irmãos Grimm, datada do início do século XIX, baseada em um conto popular alemão.

## Metáforas políticas na narrativa

No relato escrito, temos a descrição de uma selva “ideal”, utópica, onde há bichos que se ajudam mutuamente: os animais que precisam trabalhar deixam seus filhotes com amigos, o elefante junta lenha para todos, os pássaros ajudam outros a fazerem ninhos, o tigre caça para o coletivo e a coruja vigia a selva. Como numa sociedade anarquista (ou socialista), cada um usa sua especialidade para o bem comum. Essa idealização lembra a máxima "*cada um de acordo com suas capacidades, a cada um de acordo com suas necessidades*" encampada pelo anarco-comunismo, tendência abraçada por Mauricio Gatti.

Interessante notar que selva e cidade são mundos bem distantes e separados pelo mar, cujas características, em nossa opinião, ecoam referências e acontecimentos políticos impactantes para as esquerdas latino-americanas. A alusão à “selva” nos parece ter relação com o Vietnã, sugestão que se confirma ao final do relato, quando os bichos decidem cavar poços para emboscar os caçadores (estratégia usada pelos vietnamitas contra o exército norte-americano). Também vem da selva a ajuda necessária para que os animais consigam se libertar, configurando longe do meio urbano o locus ideal de gestação e amadurecimento dos projetos de luta armada, perspectiva que vai ao encontro do guevarismo (ou foquismo). Ainda que a esquerda uruguaia, na prática, tenha adaptado a teoria do foquismo a uma concepção de guerrilha urbana, uma vez que o Uruguai não possui nem selva, nem montanha, no relato de Gatti prevalece o modelo utópico. Também poderíamos interpretar como uma possível alusão à história da revolução cubana, particularmente o episódio do *Granma*, a existência, no relato, de um barco, que leva os animais aprisionados de volta para casa, assim como o famoso iate trouxera os revolucionários exilados no México de volta a Cuba, antes da Revolução.

Nessa selva imaginária, povoada por espécies algo exóticas a esse meio, como elefantes, focas e tartarugas<sup>14</sup>, nem todos trabalham como deveriam, e isso é ruim para a comunidade pois não faltaria nada a ninguém se todos trabalhassem. Esse problema é a motivação de uma assembléia organizada pelos que trabalham, para resolver a questão:

---

<sup>14</sup> A menção a esses bichos pode estar relacionada simplesmente às referências que faziam parte do repertório da filha, para quem as cartas se destinavam.

*Los animales que trabajan/ Y que se dieron cuenta que/ En la selva hay cosas que arreglar / Se juntan alrededor de un fueguito /Y se ponen a conversar.*

Durante a assembléia, ainda que houvesse um animal encarregado da vigilância – a coruja – um caçador se aproxima e arma diversas armadilhas. Os animais são capturados, vítimas dessa ardilosa ação e, por que não, de uma “falha humana” (uma vez que a coruja não cumpre bem sua função). Os bichos padecem devido à ação de um sujeito ameaçador que vem de fora, bem armado e com vestes militarizadas. Novamente, as ações do imperialismo norte-americano parecem compor essa construção.

Depois de serem aprisionados num lugar que é inóspito “*porque los barrotes lo separan / de su trabajo y de su hogar*”, são vítimas da difamação do caçador, que espalha a todos que os animais são brutos, que ninguém deve se aproximar deles, numa clara alusão à propaganda ideológica contra os “subversivos”, ao perigo vermelho, no contexto da Doutrina de Segurança Nacional. O texto esclarece que os animais se enfureciam sim, mas apenas quando eram empurrados, maltratados, e que sentiam falta de seus filhotes, enfim, eram “humanos”. Em outra passagem referente ao zoológico há uma alusão aos maus tratos na prisão e à tortura, no momento em que o caçador resolve exercer sua prepotência ao obrigar um passarinho a comer uma minhoca, servida em meio a sopa. A reação é imediata e coletiva: todos dizem “não” e gritam tanto a ponto de se fazerem escutar na selva. Esse trecho nos parece uma clara recriação do primeiro episódio de *O Encouraçado Potemkin*, de Eisenstein (no qual os marinheiros são obrigados a comer carne podre, cheia de vermes, e se recusam, dando início à rebelião, cuja notícia se espalha rapidamente).

O espírito da solidariedade política internacional que marcara a disposição das esquerdas latino-americanas nesse período - que difundiam, em seus discursos apoio a Cuba, ao Viena, aos países africanos em luta pela descolonização, no espírito da Tricontinental (1966) e da Olas (1967) - transparece na passagem seguinte. Vários atos de solidariedade se desencadeiam após a chegada de uma carta, trazida ao zoo por uma pomba que não é branca, e sim negra de bico vermelho, como convinha a uma pomba anarquista “militante”. A mensagem que a pomba trás no bico é a melhor possível e renova as esperanças dos bichos, alimentando a força da resistência: a carta conta que a

prisão dos animais havia desencadeado uma grande mudança na selva: por cada animal preso, muitos outros haviam começado a trabalhar. Além disso, haviam desenvolvido uma estratégia contra os caçadores: o disfarce. Os bichos haviam começado a jogar com as cartas do inimigo e se disfarçavam de caçadores para enganá-los, procedimento que lembra os assaltos realizados pelos Tupamaros, em que frequentemente se disfarçavam de policiais<sup>15</sup>.

Vejamos a distribuição das funções e a organização coletiva, nessa ação de fuga:

*Todos ayudan en el trabajo / y hasta la tortuga de lento andar / si ve el cazador una campana hará sonar. / En la puerta está parada una foca de cazador disfrazada. / La foca vino de la selva para ayudar / para que ninguno de los animales / en el zoológico se tuviera que quedar.*

Interessante notar que o termo “trabalho” aparece nesse trecho e várias vezes no relato, e serve tanto para designar as ações levadas a cabo em proveito do bem-estar comum, como para diferenciar aqueles que são conscientes politicamente (os “animais que trabalham” são os que se dão conta dos problemas da selva e que decidem fazer uma assembléia) bem como para nomear uma ação importante (a fuga do zoo ou o ato de cavar poços). À rede de solidariedade constituída por animais vindos da selva, descrita nesse trecho, se soma o tratador do zoológico, que é representado com roupas civis e não acredita na versão espalhada pelo caçador, desobedecendo corajosamente seu superior ao abrir o cadeado da jaula. Também há a menina freqüentadora do zoo, que atende ao pedido dos animais de servir-lhes de guia até o porto da cidade.

No relato, vemos a preocupação do autor em diferenciar o caçador (mau) de seu subordinado, o funcionário do zoo (bom). Essa diferença reside na atitude solidária do tratador e na sua caracterização com roupas civis, diferentes das usadas pelo caçador. A personagem da menina, por sua vez, além de funcionar, na narrativa, como uma forma de promover a identificação empática da leitora com a história, assume, como representação, a esperança nas gerações futuras, nos “homens novos” que poderão concretizar a utopia da sociedade revolucionária (um “lugar comum” no discurso das esquerdas). Essa sugestão se confirma na representação das crianças que surgem, *en*

---

<sup>15</sup>PADRÓS, Enrique Serra. “Como el Uruguay no hay...Terror de Estado e Segurança Nacional. Uruguai (1968-1985): do Pachecato .à ditadura civil-militar”. Tese em História, Porto Alegre, UFRGS, 2005, p.288

*passent*, em meio a fuga, acenando amigavelmente aos bichos que rumam ao porto, de dentro de um tróleibus, seguindo seu caminho.

No trajeto de barco, de volta para casa, os animais decidem um “trabajito” que será necessário realizarem ao chegarem: fazer poços contra os caçadores, pois, “*com todo lo que tienen que hacer / con los hijitos que tienen que cuidar / ahora a los animales / nadie de la selva los podrá sacar*”. A menção a esse tipo de estratégia nos conduz à perspectiva da necessidade da guerrilha travada no próprio território a ser defendido. Além disso, como já afirmamos, cavar poços como principal meio de se proteger do inimigo, parodiando suas estratégias e até mesmo suas vestimentas (uma vez que os animais se disfarçam de caçadores para confundi-los), nos parece confirmar a alusão à guerra do Vietnã.

O patriotismo, ou a alusão dos bichos à determinação de permanecerem no seu território – do qual ninguém os poderá tirar – faz eco não apenas ao nacionalismo “exemplar” nos casos de Cuba e Vietnã, mas à própria história uruguaia, país cujo território foi por muito tempo ameaçado pelos projetos integracionistas de seus vizinhos “gigantes”, Argentina e Brasil. Uma histórica sensação de “fragilidade”, agravada pela dúvida acerca da viabilidade do país (política e econômica) no âmbito do imaginário coletivo, teria contribuído, segundo alguns autores, para que o sentimento de insegurança fosse combatido por meio da construção de um forte imaginário nacionalista, fundamentado na idéia de “orientalidad”, que se tornaria componente fundamental da identidade uruguaia<sup>16</sup>.

### **Do livro à tela**

A animação homônima *En la selva hay mucho por hacer* (Walter Tournier/Alfredo Echaniz/Gabriel Peluffo, 1973-74, 17’)<sup>17</sup>, foi a última produção vinculada à Cinemateca del Tercer Mundo e a respeito dessa entidade cabe fazermos

---

<sup>16</sup> CAETANO, Gerraro. “Identidad nacional e imaginário colectivo em Uruguay. La síntesis perdurable del Centenario”. In ACHUGAR, Hugo et al. *Identidad uruguaya: mito, crisis o afirmación?* Montevideo, Trilce, 1992, pp. 75-96.

<sup>17</sup> Encontramos informações variadas a respeito da autoria desta animação: em alguns casos, atribuída ao “Grupo Experimental de Cine”. Na maioria das vezes, entretanto, atribuída nominalmente aos realizadores que citamos: Walter Tournier, com participação de Gabriel Peluffo e Alfredo Echaniz. A produção da animação é atribuída a Walter Achugar. Ver: <http://www.cinelatinoamericano.org/ficha.aspx?cod=1808>. Acesso em 15/07/2010.

alguns esclarecimentos. Apesar da denominação “cinemateca”, a C3M, sigla pela qual ficou conhecida em seu breve período de existência (1969-1973), foi um coletivo, uma espécie de “grande cineclube” em Montevideu, com inegáveis ambições de constituir um pólo inovador de produção cinematográfica, e um grande acervo de filmes considerados “de combate” ou seja, conforme o significado dessa expressão na época, voltados à conscientização políticas das massas sobre a necessidade de uma revolução, bem como às lutas contra o avanço do autoritarismo, do capitalismo e do imperialismo na América Latina).<sup>18</sup>

Os três realizadores da animação integravam esse coletivo que, no total, possuía 17 pessoas anteriormente ligadas ao *Cineclube de Marcha* e a outros cineclubes da cidade (como o *Cine Arte del SODRE*). O núcleo principal da Cinemateca del Tercer Mundo era conformado por Mario Handler, Mario Jacob, Walter Achugar, Hugo Alfaro, Eduardo Terra, José Wainer, Ugo Ulive e Walter Tournier (realizador da animação), grupo que aspirava romper o quadro nacional marcado por uma inegável apatia, em termos de produção fílmica, além de difundir filmes de caráter crítico e militante que de alguma forma traduzissem a “problemática terceiro-mundista”. A maioria de seus membros apoiava, primeiramente, os Tupamaros e logo se engajou no apoio à coalizão de esquerda denominada Frente Amplio<sup>19</sup>.

Contando com algumas colaborações individuais, doações de cineclubes e cinematecas, a C3M reuniu, em curto espaço de tempo, diversos filmes latino-americanos de difícil acesso, promoveu mostras, exposições pontuais e conseguiu produzir, parcial ou integralmente, quatro documentários (sendo três curtas e um média-metragem), além da animação que é o foco desse trabalho<sup>20</sup>. Além disso, publicou a

---

<sup>18</sup> TAL, Tzvi. “Cine y revolución en la Suiza de América. La Cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo”. *Cinemais*, Rio de Janeiro: Aeroplano, núm. 36, out-dez 2003, p. 168.

<sup>19</sup> Coalizão formada em 1970 e regulamentada em março de 1971, em função das eleições presidenciais deste ano, como alternativa aos tradicionais partidos Colorado e Nacional (Blanco) Formada por diversas organizações de esquerda como o Partido Socialista, o Partido Demócrata Cristiano, a Unión Popular, a Frente Izquierda de Liberación (Fidel), e o Movimento 26 de Marzo (uma das facções ou “colunas” dos Tupamaros, criada para ser a face institucional do movimento e promover negociações políticas), a Frente concorreu, em 1971, com seu líder, Liber Sergeni como candidato, obtendo cerca de 18% dos votos, cifra significativa no Uruguai e que atestava a crise do tradicional bipartidarismo. ARTEAGA, Juan José. *Breve Historia Contemporánea del Uruguay*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 290-295.

<sup>20</sup> Em geral, são atribuídas cinco produções à Cinemateca: *Elecciones* (Mario Handler/Ugo Ulive, 1967, 36’), *Me gustan los estudiantes* (M. Handler, 1968, 6’), *Líber Arce - Liberarse* (M. Handler/Mario

revista *Cine del Tercer Mundo* que teve apenas dois números (um em 1969, outro em 1970, ambos com cerca de cem páginas cada um), com textos referenciais sobre o *nuevo cine latinoamericano*, o que lhe conferiu considerável visibilidade no meio cinematográfico latino-americano.

Como mencionamos anteriormente, a Cinemateca teve suas atividades paralizadas pela repressão militar, que apreendeu seus materiais e equipamentos em 1973, mas a animação pôde ser terminada precariamente, na clandestinidade. Consta que Walter Tounier, o director da equipe, “para superar la falta de recursos, echó mano de papel recortado y de todo tipo de material que, aunque rudimentario, le resultara fácil de adquirir, como cartón, madera, látex, alambre, etc.”<sup>21</sup> Usando a técnica *stop motion*, o resultado foi uma bela animação, vencedora de prêmios internacionais<sup>22</sup>.

### **Aspectos estéticos e algumas diferenças entre o livro e a animação**

As ilustrações presentes no livro publicado indicam um sofisticado tratamento de cores recebidos pelos desenhos de Gatti. Por ter sido publicado por uma editora composta de estudantes da Escuela de Bellas Artes, acreditamos que a escolha de texturas, formas, e cores presentes nas ilustrações estejam diretamente relacionadas à formação política (anarquista) e artística desses jovens.

Podemos supor que as ilustrações feitas originalmente por Gatti eram realizadas com caneta (pois as muitas voltinhas na forma de um “e” em letra cursiva (e), que preenchem as figuras, são um possível indício desse uso). Em suas ilustrações, vemos a

---

Jacob, 1969, 10’), *La bandera que levantamos* (M. Jacob/Eduardo Terra, 1971, 14’), bem como o desenho animado já mencionado. No entanto, cabe alertar que três produções comumente associadas à Cinemateca foram, na verdade, realizadas antes de sua abertura oficial, em 1969. No caso de *Elecciones*, por exemplo, o início do documentário confere créditos ao ICUR, Instituto Cinematográfico de la Universidad de la República. Ainda assim, pelo fato de terem sido veiculadas pela Cinemateca e realizadas por seus integrantes, a memória construída a respeito dessa instituição vincula tais produções a ela.

<sup>21</sup> Disponível em <http://www.taringa.net/posts/animaciones/8316222/Walter-Tournier---Animador-uruguayo.html>. Acesso em 08/03/2011.

<sup>22</sup> Ganhou o primeiro prêmio na categoria animação no XIX Festival Internacional de Cine Documentales y Cortometrajes, Bilbao, España, 1977. Participou do Festival de Moscou, em 1978, e ganhou o prêmio “La edad de Oro” da Unión Nacional de Pioneros José Martí, no I Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, em Havana, 1979. A exibição da animação, em Havana, em 1976, foi acompanhada de um cartaz assinado pelo renomado artista cubano Eduardo Muñoz Bachs, no qual vemos a cabeça de um elefante por entre as grades de uma cela, cuja tromba termina em um punho cerrado.

clara opção pelas formas geométricas (os passarinhos são quadrados, representando o corpo, acompanhados por alongados triângulos que representam seus bicos; a pele do tigre, o casco da tartaruga, as árvores e a cidade são todos compostos por formas geométricas). Tais formas ganharam cores bem vivas no livro, cujas páginas também são coloridas (fundo todo roxo, vermelho, preto, verde, amarelo, etc.). Ao abrirmos o livro, a contracapa e a primeira página são, respectivamente, preta e vermelha, sem nenhum texto ou ilustração. Não por acaso, o preto e o vermelho aparecem nas figuras emblemáticas do relato: a pomba que traz as boas novas (que é preta de bico vermelho), o pássaro que resiste à ordem de comer a minhoca (da cor da pomba), o vestido da menina quando ela se torna a guia dos animais, e até o barco quando leva os ex-prisioneiros de volta à selva .

Esse destaque ao vermelho e ao preto também aparece na animação: no início do filme, o céu é todo vermelho (na selva), assim como o fundo sobre o qual a pomba negra voa até o zoo. Este, por sua vez, é sempre retratado com cores quentes: ora, vermelho, ora violeta, que contrastam com as grades negras das jaulas. O barco (cuja forma lembra o Yellow Submarine, dos Beatles) também é vermelho, na passagem em que os bichos pensam no retorno.

Tanto na animação como no livro, vemos a presença do construtivismo e da estética da pintura modernista do pós-guerra nos desenhos. Algumas possíveis referências ao estilo de certos pintores podem ser identificadas: no livro, o pontilhismo que vemos em algumas figuras, e o casario que representa a cidade, por exemplo, numa sequência que alterna formas geométricas em tons contrastantes (vermelho e branco), lembram o estilo de Paul Klee (1879-1940). O caminho que os animais fazem até o porto, guiado pela menina, é ladeado por retângulos e triângulos encaixados como num quebra cabeça, com cores e tracejados que nos parece fazer referência direta ao construtivismo do artista uruguaio Joaquín Torres García (1879-1949)<sup>23</sup>.

Na animação, seguindo essa tendência construtivista, ganha destaque a disposição e a forma geométrica das jaulas do zoo: os animais são representados no

---

<sup>23</sup> Obras como “Arte Universal” (1943) apresentam os elementos estilísticos do chamado “universalismo constructivo” de Torres García, marcado, dentre outras características, pela representação gráfica e esquemática da realidade. Ver: <http://www.torresgarcia.org.uy>. Acesso em 10/03/2011.

interior de uma espécie de labirinto geométrico, onde são por vezes encurralados por engrenagens, representadas por volumes igualmente geométricos, que os pressionam, diminuindo o espaço útil<sup>24</sup>. Há um nítido contraste de cores e estilos entre a selva e o zoológico: a selva é muito colorida, o fundo constituído por árvores, folhagens, pássaros, lembra uma densa aquarela, em estilo impressionista. Nessa composição, as formas não são nítidas e as próprias cores, dentre as quais há muitos tons pústeis, se misturam. Com a chegada do caçador a selva adquire tonalidades sombrias e as formas perdem ainda mais a nitidez. Já o zoo é representado de forma *clean* e completamente geometrizada, por meio da qual as jaulas e grades, ganham destaque e contrastam com o fundo chapado, com suas cores quentes, algo psicodélicas. Dos animais vemos apenas as cabeças, por entre as grades.

Podemos notar que na animação a alusão à tortura é mais direta, graças à cenografia e aos movimentos criados: a sequência em que os bichos são empurrados por engrenagens (também representada por volumes que incidem verticalmente, ou como grandes tridentes que os ameaçam) provoca uma sensação de angústia bem maior que a passagem correspondente no texto escrito.

No livro, os rostos dos animais são bastante simples, estilizados. Apenas os olhos são desenhados, na maioria das vezes, exceção feita ao caçador, que porta um grosso bigode, no formato de uma boca zangada, que lhe confere um ar de malvado. A menina é sempre retratada de costas, apenas se vêem suas tranças loiras. Ainda que haja uma menina de frente na capa do livro, esta quase não tem expressão: no rosto vemos apenas seus olhos, representados como dois círculos brancos, de tamanho desigual (e sem a “pupila”, na forma de uma bolinha negra ao centro, que figura nos olhos dos animais).

Já na animação os personagens ganham movimento de olhos, quase sempre arregalados, que lhes confere maior expressividade. O caçador, inteiramente branco e preto, e com ornamentações geométricas (semelhante a *www*) em sua vestimenta, tem tamanho grande e rosto mais expressivo que os animais. A menina, na animação, é

---

<sup>24</sup> A presença, na equipe que realizou a animação, de um arquiteto – Gabriel Peluffo – pode ter contribuído para a ênfase nas representação gráfica e geometrizada que mencionamos.

vista de frente e ostenta um leve sorriso, apresentando, entretanto, uma expressão tristonha ao se despedir dos animais, no porto.

Diferentemente do livro, no qual o tratador dos animais é representado com roupas civis e de forma menos ameaçadora que o caçador, na animação este e os funcionários do zoo (mais de um, nessa versão, e nitidamente caracterizados como guardas, e não como tratadores) se parecem muito em termos de caracterização. A diferença principal reside na grande chave pendurada no casaco militar, que os funcionários portam, e em suas expressões: enquanto o caçador tem cara de mau, os funcionários do zoo, de olhos estrábicos, parecem estúpidos, alienados. A semelhança desses tipos indica que, na versão fílmica, não houve a mesma preocupação em diferenciá-los ideologicamente: os guardas seguem as ordens do seu superior e se parecem com ele.

Outra diferença, dessa vez na própria narrativa, é a transferência, na animação, da ação executada pelo tratador, no livro, para a personagem da menina : é ela, e não um funcionário do zoo, que abre o cadeado das jaulas. Essa diferença nos leva a supor que, com o aumento do número de prisões e desaparecimentos, bem como a difusão das notícias sobre tortura, entre 1971 (ano do relato) e 1974 (ano da conclusão da animação) mudam as opiniões acerca da responsabilidade de todos os partícipes na máquina repressiva, e a tolerância em relação aos subordinados, diminui.

A rebelião dos animais ganha intensidade na animação: o fundo se torna verde, e os animais não apenas gritam, como jogam objetos para cima. O som dos tambores, na trilha sonora, complementam o clima da sublevação. Fundamental frisar o papel da música em toda a duração da animação. Os versos de Gatti ganham uma melodia simples, entoada por uma voz masculina, mas conta com um arranjo instrumental bem elaborado, sinfônico, que explora os momentos de tensão através do uso da percussão. A melodia só é interrompida no momento em que o conteúdo da carta trazida pela pomba negra é revelado. Isso ocorre por meio de uma voz feminina, que agora toma o lugar do narrador-cantor, e assume o papel de leitora da carta, declamando os versos maternalmente.

O final do relato também ganha mais intensidade na animação: os versos finais são cantados repetidas vezes, constituindo, com o arranjo musical e a interpretação exortativa, um clima apoteótico. A diferença entre o final do livro e do filme também se expressa na cena da animação em que vemos, várias vezes, o caçador caindo no poço cavado pelos animais (desfecho que não existe no relato escrito).

De alguma forma, e ênfase nesse final redentor parece compensar não apenas o acirramento da repressão às esquerdas (e o esfacelamento das organizações), como o trágico fim do projeto no qual estavam envolvidos aqueles realizadores, uma vez que a Cinemateca del Tercer Mundo já não existia desde 1973. A conclusão – clandestina e quase artesanal – daquela animação representava, inegavelmente, uma ação de resistência dos cineastas.

O Uruguai ficou conhecido, nos anos oitenta, como o “país da gigantesca prisão”, pois se estima que entre 1973 e 1985, cerca de 3.500 a 5000 pessoas foram mantidas encarceradas por razões políticas<sup>25</sup>. Nesse sentido, as cartas, os relatos memorialísticos e as criações ficcionais provenientes dessa experiência, ajudam a recompor essa experiência trágica coletiva e constituem documentos importantes para que o historiador desvende e compreenda as representações políticas e a própria construção da memória coletiva desse período<sup>26</sup>. O livro e a animação são obras distintas, embasadas pela mesma fonte, e que devido às naturezas de suas linguagens, às diferentes formas de participação de certos criadores e mediadores no processo, e aos momentos em que foram realizados, nos permitem analisar, como tentamos mostrar, as variáveis e as próprias transformações nas representações que povoaram as interpretações da ditadura, ao longo de sua institucionalização.

---

<sup>25</sup> ALLIER MONTAÑO, Eugenia. “Sara y Simón o la reconstrucción del pasado: el problema de la verdad en la escritura de la historia del tiempo presente”. *Cuicuilco*, enero-abril 2004, vol. 11, núm. 30, Mexico (D.F.), ENAH.

<sup>26</sup> Para uma abordagem das relações entre “história” e “memória”, a partir da experiência argentina, pode ser vista na Introdução e no Cap. 4 de LVOVICH, D. e BISQUERT, J. Op. Cit.

## Referências Bibliográficas

ACHUGAR, Hugo et al. *Identidad uruguaya: mito, crisis o afirmación?* Montevideo, Trilce, 1992

ALLIER MONTAÑO, Eugenia. “Sara y Simón o la reconstrucción del pasado: el problema de la verdad en la escritura de la historia del tiempo presente”. *Cuicuilco*, enero-abril 2004, vol. 11, núm. 30, Mexico (D.F.), ENAH.

ARTEAGA, Juan José. *Breve Historia Contemporánea del Uruguay*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

“Comunidad del Sur: cuarenta años de vida”. *Boletín Americanista*, núm. 46, Barcelona, 1996.

GATTI, Mauricio. *En La selva hay mucho por hacer*. Montevideo: Editorial Nordan-comunidad, 2000. (1ª Ed: Comunidad del Sur, 1972)

JACOB, L. “C3M: una experiencia singular”. Digit. Montevideu: Cinemateca Uruguay, 1997.

PADRÓS, Enrique Serra. *Como el Uruguay no hay...Terror de Estado e Segurança Nacional. Uruguai (1968-1985): do Pachecato .à ditadura civil-militar*. Tese em História, Porto Alegre, UFRGS, 2005.

TAL, Tzvi. “Cine y revolución en la Suiza de América. La Cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo”. *Cinemas*, Rio de Janeiro: Aeroplano, num. 36, out-dez 2003, pp. 143-183.