



DESENTERRANDO MEMÓRIAS: A DITADURA PARAGUAIA EM “MATAR A UN MUERTO”

UNEARTHING MEMORIES: THE PARAGUAYAN DICTATORSHIP IN “MATAR A UN MUERTO”

DULCI, Tereza Maria Spyer¹

<https://orcid.org/0000-0003-3891-2577>

SILVA, Manuella Sampaio da²

<https://orcid.org/0000-0001-7982-1925>

RESUMO: Este artigo estuda a ditadura paraguaia a partir da análise do filme “Matar a un Muerto” (2019), de Hugo Giménez. Nos interessa pensar a representação audiovisual da ditadura vivida pelo Paraguai (1954-1989). Na trama, ambientada em 1978, durante as últimas partidas da Copa do Mundo na Argentina, dois homens são encarregados de enterrar clandestinamente os cadáveres torturados e mutilados pelas forças de repressão. Assim, o objetivo deste artigo é pensar nas produções audiovisuais como um lugar privilegiado de construção de memórias. Para tal, em um primeiro momento, trataremos da representação da ditadura no cinema paraguaio contemporâneo. Já em um segundo momento, indicaremos alguns marcos do stonismo. Por fim, analisaremos certos elementos da narrativa audiovisual proposta por “Matar a un Muerto”.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; ditadura; memória; Paraguai.

ABSTRACT: This article seeks to study the Paraguayan dictatorship from the analysis of the film “Matar a un Muerto” (2019), by Hugo Giménez. We are interested in thinking about the audiovisual representation of the dictatorship experienced by Paraguay (1954-1989). In the plot, set in 1978, during the last matches of the World Cup in Argentina, two men are in charge of clandestinely burying the bodies tortured and mutilated by the repressive forces. Thus, the purpose of this article is to think of audiovisual productions as a privileged place for building memories. To this end, at first, we will deal with the representation of the dictatorship in contemporary Paraguayan cinema. In a second moment, we will indicate some milestones of stonismo. Finally, we will analyze certain elements of the audiovisual narrative proposed by “Matar a un Muerto”.

KEYWORDS: cinema; dictatorship; memory; Paraguay.

1 Professora Associada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Doutorado em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Mestre em História Social e Bacharel/Licenciada em História pela mesma instituição. Pós-doutorado desenvolvido no Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe (CIALC), da Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Especialização em Epistemologias do Sul e em Estudos Afro-Latino-Americanos e Caribenhos pelo Conselho Latino-Americano de Ciências Sociais (CLACSO). E-mail: terezaspier@gmail.com.

2 Mestre pelo Programa de Mestrado em Integração Contemporânea da América Latina (PPG ICAL), da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Bacharel em Comunicação Social pela Universidade Federal do Pampa (2014). Técnica em Informática pelo Instituto Federal Farroupilha Campus Alegrete-RS (2009). Representante da Subsele Regional no Uruguai do Centro Latinoamericano de Estudos em Cultura. Agente comunicadora na Asociación Idas y Vueltas. E-mail: manuellasampaiop@gmail.com.

INTRODUÇÃO¹

Nas últimas décadas tem aumentado consideravelmente os estudos no campo da história que têm como objeto o audiovisual (BARROS, 2007), em particular pelo fato de ser uma linguagem com grande potencial de alcance em termos de público. Além disso, o cinema apresenta uma relação direta com a política (LAPSKY, 2014), principalmente no que diz respeito à memória política, pois contribui para a construção dos discursos da e sobre as memórias, isto é, para a imaginação política de nossas memórias (HUYSSSEN, 2000).

O cinema contemporâneo latino-americano, conhecido como “Novíssimo Cinema Latino-Americano”, tem produzido muitas obras relacionadas às ditaduras, em particular as do Cone Sul (ABREU, SUPPIA, FREIRE, 2018). Essas produções vêm obtendo reconhecimento nacional e internacional (TORRES, 2011). A forte presença desse assunto na cinematografia da nossa região indica que há um “interesse coletivo, público e quase institucional em resgatar e dar visibilidade a essas histórias” (MEDEIROS, 2015, p. 143).

O estudo das filmografias sobre as ditaduras nos permite compreender como nossos países têm lidado com as diferentes experiências traumáticas (SORLIN, 1992). Além disso, os filmes possibilitam uma revisão das narrativas oficiais, das versões dominantes das memórias, do que foi lembrado e esquecido e também do que foi propositalmente invisibilizado (RICOEUR, 2007). Essas narrativas versam sobre temas que dizem respeito tanto à memória coletiva, como à memória individual, são “esferas interconectadas” (SOUZA, 2008).

Nesse sentido, as produções audiovisuais são dispositivos privilegiados de construção de memórias pública e/ou coletiva (HALBWACHS, 1990). O cinema, na sua condição de produto de massa, se configura como um dos “lugares de memória” (NORA, 1993) e cumpre a função de gerar debates sociais e de inscrever versões da história no imaginário social (VELLEGIA, 2009).

Em contextos pós-traumáticos, como é o caso das ditaduras do Cone Sul, existe uma constante disputa pelas memórias que apresentam uma historicidade e se desenvolvem em múltiplas temporalidades, emergidas através de lembranças, esquecimentos e silêncios. Nesse sentido, o audiovisual pode contribuir com a dimensão ética de rememorar, isto é, um “dever de memória”, conformado pelas relações entre memória, justiça e democracia (JELIN, 2018). Para Livia Reis, “o resgate da memória em sociedades pós-ditatoriais vem carregado (...) de questões que apontam para problemas de violação de direitos humanos, justiça e responsabilidade coletiva” (REIS, 2007, p. 77).

1 As traduções do espanhol para o português neste texto são de nossa autoria.

Desse modo, nos interessa neste artigo pensar a construção de uma certa memória sobre a ditadura vivida pelo Paraguai a partir da análise do filme “Matar a un Muerto”, de Hugo Giménez, lançado em 2019. O filme é o expoente mais recente de um conjunto de produções cinematográficas paraguaias sobre o tema. Na trama, ambientada em 1978, durante as últimas partidas da Copa do Mundo na Argentina, dois homens são encarregados de enterrar clandestinamente os cadáveres torturados e mutilados pelas forças de repressão. Diariamente os protagonistas, o supervisor chamado de Pastor, (interpretado por Ever Enciso) e o ajudante Dionísio (interpretado por Aníbal Ortiz), cumprem o mesmo ritual. Sua macabra rotina consiste em receber em uma ilha localizada no “monte paraguay” os corpos na beira do rio, transportá-los para dentro da mata e sepultá-los. Essas tarefas parecem ser executadas mecanicamente, um *continuum* arrastar, cavar, enterrar e cair.

Na obra, os cadáveres que carregam as marcas dos horrores da ditadura vão desaparecendo, fruto do trabalho silencioso e ensimesmado dos protagonistas. Um dia, ao se depararem com um homem ainda respirando entre a pilha de mortos, surge o principal conflito da narrativa: eles precisam matar pela primeira vez uma pessoa. A sobrevivência improvável do cativo argentino, Mario (interpretado por Jorge Román), gera um dilema moral: eles deveriam matar “o morto” ou deixá-lo vivo? Assim, os protagonistas se deparam com uma encruzilhada: de coveiros clandestinos eles passariam a ser carrascos assassinos?

Diante do exposto acima, o objetivo deste artigo é pensar nas produções audiovisuais como um lugar privilegiado de construção de memórias, em particular as memórias sobre a ditadura stronista, tendo como mote a análise do filme escolhido como objeto de estudo. Para tal, em um primeiro momento, trataremos da representação da ditadura no cinema paraguaio contemporâneo. Já em um segundo momento, indicaremos alguns marcos do stronismo. Por fim, analisaremos certos elementos da narrativa audiovisual proposta por “Matar a un Muerto”.

A DITADURA STRONISTA NO AUDIOVISUAL PARAGUAIO

A ditadura de Alfredo Stroessner (1954-1989), a mais longa da América do Sul, teve um impacto muito negativo na produção cinematográfica paraguaia pois o regime acabou com as legislações de fomento e aplicou uma forte censura. Isso teve como consequência uma quase inexistente produção cinematográfica no país durante este período. Uma rara exceção é “El pueblo” (1969), um documentário sobre religião e pobreza, obra que permaneceu censurada até o fim da ditadura, realizado por Carlos Saguier, líder do “Grupo Cine Arte Experimental”. Os únicos filmes que chegaram ao público neste período foram

aqueles patrocinados pelo governo, como “Cerro Corá”, de Guillermo Vera, um épico nacionalista sobre a Guerra da Tríplice Aliança (KING, 1994).

Vale destacar também que o “Novo Cinema Latino-Americano” e a produção político-militante, característica dos anos 60 e 70 do século XX nos demais países do Cone Sul, não surgiu ou se consolidou no Paraguai. No que diz respeito à representação cinematográfica sobre a ditadura, diferentemente de Argentina, Brasil, Chile e Uruguai, “no Paraguai observa-se uma abordagem esporádica do assunto no audiovisual apenas a partir dos anos oitenta, e um crescimento exponencial do tema no início dos anos 2000” (ZARACHO, 2021, p. 142).

Com a descoberta dos “Archivos del Terror”, em 1992, um conjunto de documentos secretos da polícia stronista reavivou o imaginário sobre a ditadura. Estes arquivos, que hoje fazem parte do “Museo de la Justicia, Centro de Documentación y Archivo para la Defensa de los Derechos Humanos”, tornaram-se uma fonte privilegiada para as vítimas, investigadores/as e artistas sobre os crimes perpetrados pelo regime (BOCCIA; GONZÁLEZ; PALAU, 2006). Para María Zaracho, estes arquivos obrigaram a “um exercício de memória visual e a uma intensificação da reflexão sobre a necessidade de justiça e reparação” (ZARACHO, 2021, p. 143).

Os textos filmicos sobre o stronismo no final do século XX realizaram, na maior parte das vezes, uma representação indireta da ditadura (ZARACHO, 2021). No período conhecido como “transição democrática” temos documentários como: “Experimento Psicológico” (1985), de Manuel Cuenca e Raimundo Armele, que versa sobre o encarceramento e a institucionalização da violência filmado no “Hospital Neuropsiquiátrico de Asunción”; “Proceso de cambio” (1988), de Edwin Britez e Manuel Cuenca, obra produzida com o apoio do “Comité de Iglesias para ayuda de Emergencias” (CIPAE), que foi censurada dois meses antes do fim da ditadura e “La noche de San Blas” (1989), de Juan Carlos Maneglia, sobre os derradeiros dias do regime em fevereiro de 1989. Já no campo da ficção temos: “Un hombre en guerra” (1991), de Sergio Toledo, sobre um médico que busca justiça para a morte de seu filho torturado e assassinado pelas forças de repressão; “Miss Ameriguá” (1993), de Luis Vera, que retrata uma pequena vila imaginária com conflitos de poder que fazem referência as alegorias stronistas e “El portón de los sueños” (1998), de Hugo Gamarra, que trata da vida do escritor exilado Augusto Roa Bastos (CUENCA, 2009; GAMARRA, 2011; ZARACHO, 2021).

Ainda que a ditadura tenha formalmente acabado em 1989, a “transição democrática” não resultou em um forte investimento estatal no setor audiovisual, tema destacado pela “Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosur”

(RECAM), o que derivou em aproximadamente 15 anos sem efetivo subsídio público, tendo os/as realizadores/as contado apenas com o apoio estatal do Ministério das Relações Exteriores e com a contribuição financeira de empresas nacionais e estrangeiras, bem como de missões diplomáticas (GAMARRA, 2011).

Nos anos 1990 voltaram a ser criados mecanismos de incentivo à produção audiovisual, mas o impacto foi pequeno comparado aos outros países da região. Importa dizer que o Paraguai foi o último país da América do Sul a contar com um instituto dedicado à cinematografia. Entre os países do Cone Sul, é o que apresenta os menores números de produção e consumo de cinema (SILVA, 2007). Entretanto, embora em condições assimétricas se comparado aos países vizinhos, no Paraguai foi se configurando um grupo composto por jovens cineastas formados/as principalmente em Cuba (“Escuela Internacional de Cine y Televisión” - EICTV), em universidades privadas e no “Instituto Profesional de Artes y Ciencias de la Comunicación” (IPAC) (GAMARRA, 2011).

Além disso, a eleição de Fernando Lugo, em 2008, resultou no surgimento de um importante *corpus* fílmico de reflexão sobre o stronismo, co-produzido e veiculado em grande medida na “TV Pública Paraguay” (posteriormente conhecida como “Paraguay TV”), inaugurada em 2011. Vale lembrar que Lugo foi o primeiro presidente a se desculpar publicamente pelos crimes cometidos durante a ditadura de Stroessner. O golpe parlamentar de 2012, que o destituiu do poder, ainda que seja uma questão controversa, “conduziu a uma produção cinematográfica onde, desde o presente, existe uma evocação tácita ou explícita de um passado recente marcado por abuso de poder, injustiça e autoritarismo” (ZARACHO, 2021, p.146).

A situação da indústria audiovisual paraguaia parece ter de fato se transformado apenas com a fundação do Instituto Nacional de Audiovisual Paraguai (INAP), em 2018, e do Conselho Nacional do Audiovisual (CNA), de 2019. Tanto o INAP quanto o CNA foram criados no bojo do êxito de produções audiovisuais paraguaias recentes, como o filme “Las Herederas” (2018), de Marcelo Martinessi, que obteve prêmios importantes em festivais internacionais.

Os textos fílmicos sobre o stronismo das duas primeiras décadas do século XXI realizaram, ao contrário do período anterior, uma representação direta e explícita da ditadura. “Matar a un Muerto” é a obra expoente mais recente do conjunto de produções cinematográficas paraguaias sobre o tema. Entre elas, destacamos na década de 2000: “Entrevista a un clandestino” (2006), de Miguel Agüero, sobre a perseguição sofrida pelo escritor Félix de Guaranía nas ditaduras de Higinio Morínigo e de Stroessner; “Vestigios de

un sueño” (2006) de Erich Fisher e “Escuelitas campesinas” (2010), de Emilio Sanabria, ambas sobre a resistência no campo da educação; “El invierno de Gunter” (2008) e “El azúcar del naranjo” (2010), de Galia Giménez Guimpelevich, baseados, respectivamente, no romance homônimo do escritor Juan Manuel Marcos e no livro da própria cineasta, no qual ela destaca sua experiência como mulher, artista e exilada (ZARACHO, 2021).

Já na década de 2010, temos: “Cuchillo de Palo” (2010), de Renate Costa, “Reinas” (2012) e “El caso 108” (2014), de Jorge Bareiro, que tratam da perseguição que viveram os homossexuais; “Desalmidonar los Párpados” (2012), de Dea Pompa e “Esperanza”, de Enrique Carvallido e Sylvie Moreaux (2013), sobre a comunidade cultural do período, rendendo homenagem aos/às artistas; “Diario Guaraní” (2016), de Marcelo Martinessi, sobre o antropólogo exilado Bartolomeu Meliá; “20 años del Cadete Amarilla” (2012), de Sonia Amarilla, trata a morte de jovens no exército; “Memoria Desmemoriada” (2015), Dominique Dubos, sobre as vivências da comunidade artística e intelectual do período; “Paraguay, droga y banana” (2016), de Juan Manuel Salinas, sobre os pactos de silêncio perpetrados pelas elites no período de transição; “Arete Guazú” (2012), de Dea Pompa e “Damiana Kryygi” (2015), tratam da resistência indígena; “Calle de Silencio” (2017), de José Elizeche, sobre a escravidão sexual de crianças e adolescentes; “Jejuí”, de Nancy García (2017), trata da repressão que viveram os camponeses; “De Auzwicht a Hoenau”, de Desiree Esquivel (2018), sobre os vínculos entre nazismo e ditadura stronista e “Fecha Feliz” (2017) obra ainda não lançada comercialmente, de Sofía Paoli, trata da experiência de maternidade de militantes aprisionadas (ZARACHO, 2021).

Assim, entre 2000 e 2020 temos um *boom* de filmes cujos eixos temáticos se centram nos assuntos vinculados às memórias dos/as militantes e das vítimas, bem como de “comunidades indígenas e camponesas, dissidentes sexuais, exilados e comunidade cultural em resistência” (ZARACHO, 2021, p. 155). Além disso, compõe o *corpus* fílmico desse período perspectivas inovadoras dentro do campo audiovisual paraguaio, isto é, obras que tratam as memórias da infância, dos movimentos estudantis, das elites e dos cidadãos comuns e as produções que interseccionam militância, maternidade e gênero, assuntos já muito trabalhados nas cinematografias dos demais países do Cone Sul (ZARACHO, 2021).

Provavelmente as obras mais reconhecidas no plano nacional e internacional sobre a ditadura stronista foram realizadas pela cineasta Paz Encina: a trilogia de curtas metragens intitulada “Tristezas de la lucha” (2014) - “Familiar”, “Arribo” e “Tristezas de la lucha” - bem como o longa “Ejercicios de memoria” (2016). “Familiar” é um filme feito a partir de um arquivo de som de uma denúncia sobre um líder das “Ligas Agrárias”, irmão de Apolônia

Flores, acusada de participar de um atentado armado. “Arribo” também é baseado em um arquivo de som sobre o interrogatório realizado pelo chefe da brigada policial do aeroporto de Assunção ao líder opositor Benigno Perrotta, exilado na Argentina, em viagem de volta ao Paraguai. Já o curta que fecha a trilogia e que lhe dá o título “Tristezas de la lucha”, é uma ficção baseada em uma gravação de um ato massivo do regime de Stroessner contraposto à leitura de um fragmento de um relato autobiográfico do escritor Rafael Barrett. Por fim, o filme “Ejercicios de memoria” centra-se na história de Augustín Goiburú, o oponente político mais importante da ditadura, que desapareceu em 1976 na Argentina, onde estava exilado. Trinta e cinco anos depois, seus três filhos, Rogelio, Rolando e Jazmin, voltam ao local onde Goiburú foi visto pela última vez, em um exercício de memória familiar mesclado com a história do Paraguai (BRANCO, 2016).

Vale ressaltar que a trilogia é fruto do trabalho de pesquisa que a cineasta realizou nos “Archivos del Terror”. Com estas obras Encina procurou tratar da memória histórica coletiva e individual sobre a ditadura mediada pelos arquivos sonoros e fotográficos fabricados pelo sistema de controle, isto é, a história registrada pelos próprios repressores (BRANCO, 2016). O trabalho da realizadora com este material a coloca na categoria de “artista de arquivo”, uma grande tendência da arte atual (RUSSO, 2017), nos marcos da “arte cívica” ou do “ativismo” (RAPOSO, 2015).

Aliás, Encina é uma grande referência para a nova geração de cineastas paraguaios/as, como afirma o realizador de “Matar a un Muerto”, Hugo Giménez (CINELATINO, 2021). Nesse momento de efervescência do audiovisual paraguaio, em termos de equipe, parece haver, inclusive, uma intersecção entre as gerações. Jovens técnicos/as (produtores/as, fotógrafos/as, editores/as, etc.) têm trabalhado com diretores/as de carreira como Encina, e experientes técnicos/as vêm trabalhando com os/as novos/as diretores/as, como Giménez, ou seja, há uma parceria entre a velha e a nova geração (SABATÉ, 2021).

Além de dirigir “Matar a un Muerto”, Giménez realizou o documentário “Fuera de Campo” (2013), que retrata as vítimas do massacre em Curuguaty e o golpe institucional contra Lugo e o curta “Jagua Hu” (2019), sobre um lobisomem que quer se matar e para tal contrata dois pistoleiros para o serviço (CINELATINO, 2021).

Dentre as obras destacadas acima, “Matar a un Muerto” foi a que mais obteve êxito nacional e internacional. Muito bem recebido pelo público e pela crítica, o filme foi vangloriado não só por retratar de forma muito contundente e inovadora a ditadura stronista, mas também por articular na construção narrativa elementos importantes e muitas vezes subalternizados pelo audiovisual da nossa região, como é o caso dos idiomas dos povos

originários. Nesse longa, não é o espanhol que se destaca, mas o guarani. Grande parte dos diálogos, inclusive aqueles de profunda tensão, são em guarani. E esses diálogos são intercalados também por muitos silêncios.

O tema dos silêncios é, aliás, um grande diferencial do filme segundo a crítica. Isso se evidencia nas cenas que destacam o cotidiano sórdido e a pressão constante em que os protagonistas estão imersos (BRODERSEN, 2019). Além disso, a abordagem espacial reverbera a sensação de confinamento daqueles homens solitários naquele território inóspito. Finalmente, a crítica também ressaltou o roteiro de Giménez, em especial por tratar de homens comuns, carrascos involuntários que fizeram parte do efeito colateral da ditadura stronista (COLMAN, 2020).

ALGUNS MARCOS DO STRONISMO

A violência do sistema político paraguaio tem uma longa história. Este país viveu nos séculos XX e XXI quatro golpes, três deles militares (1947, 1954, 1989) e um parlamentar (2012). Para Julien Delemenne, “a lógica política dos golpes de Estado se repete para além da transição de governos e regimes” (DEMELENNE, 2021, p. 14), sendo o Partido Colorado o elo entre os golpes, uma vez que a classe política colorada não mediu esforços para se manter no poder.

Nesse sentido, o golpe de 1954, que poderia ser mais um dentro do contexto de profunda instabilidade política no país, mostrou ser uma manobra com sólida articulação que perdurou por 35 anos, gestada entre militares e dirigentes do Partido Colorado (YEGROS, 2010). Este se encontrava dividido em dois setores. De um lado, “democráticos” que defendiam uma ordem constitucional com a participação dos demais grupos políticos e, de outro, os “guiones rojos”, espécie de grupo paramilitar que defendia o coloradismo como representação única dentro do ordenamento político, excluindo qualquer oposição (BOURSCHEID, 2017). Assim, diferentemente de outros países da região, a ditadura stronista nasce mais vinculada às divergências internas no partido que historicamente comandou o país, do que a uma interrupção de processos democráticos em curso (RIQUELME, 1992).

A longevidade do regime de Stroessner sustentou-se em diversas medidas implementadas pelo ditador e seus apoiadores. O uso da ideologia nacionalista (NICKSON, 2010), o emprego de uma política clientelista e o controle quase total dos meios de comunicação (YORE, 1992), uma modernização da economia combinada com a exaltação dos valores tradicionais (SOLER, 2014), altos níveis de corrupção, elementos de culto a sua personalidade, a incorporação das premissas da Doutrina de Segurança Nacional (DSN)

(RIQUELME, 1992) e a criação de uma forte cultura do medo via terrorismo de Estado (CVJ, 2008), foram alguns dos fatores que permitiram a sua longa duração.

Também diferentemente das demais ditaduras do século XX na região, o regime stronista, baseado numa aliança militar-colorada, não realizou um processo de transição ou abertura, nem mesmo diminuiu a repressão empregada no combate aos seus opositores em seu período de decadência. Nas palavras de Fatima Yore (1992), a violência “não cessou nem diminuiu, tornou-se mais sutil e seletiva, apelando cada vez mais aos alegados processos judiciais para a perseguição política e social massiva, bem como às individuais” (YORE, 1992, p. 184).

As três décadas de stronismo deixaram profundas marcas na sociedade paraguaia. Os números apresentados pela “Comisión de Verdad y Justicia” (CVJ), através de seu “Informe Final” publicado em 2008, indicam a proporção das violações de Direitos Humanos cometidas durante o período. O regime realizou uma média de 626 prisões arbitrárias por ano, o que corresponde proporcionalmente a quase duas detenções por dia durante mais de três décadas. Com relação aos castigos e torturas, estima-se que ao menos 18.772 pessoas tenham sido torturadas, correspondendo proporcionalmente a uma de cada 133 pessoas que sofreram algum tipo de violação. No que se refere ao número de pessoas exiladas, há um grande sub-registro, visto que a saída do país aconteceu de forma constante durante todo o período, ainda que os principais picos tenham se dado em anos específicos, resultado da queda de movimentos de resistência armada. A Comissão aponta, ainda, que cerca de 20.000 tenham deixado o país por motivos políticos durante os anos de ditadura (CVJ, 2008). E autores como Maria Antonia Sánchez e Luis Roniger (2010) indicam em 400 mil o número de exilados somente em direção à Argentina, incluindo nesta estimativa exilados por motivos políticos e econômicos.

Também segundo a CVJ, existiram três períodos distintos ao longo do regime stronista. O primeiro ficou categorizado como período de “instauração e consolidação” da ditadura e vai de 1954 a 1966. Já o segundo foi chamado de período de “apogeu e cooptação”, compreendendo os anos de 1967 a 1981. E o terceiro e último foi apontado como período de “decadência”, entre 1982 a 1989, caracterizado pela crise e fim do regime (CVJ, 2008).

O ano em que se desenvolve a trama de “Matar a un Muerto”, não por acaso, coincide com esse período de apogeu apontado pela CVJ, marcado por duros episódios de violência e queda de movimentos de resistência à ditadura. Entre os principais eventos deste período e, especificamente do ano de 1978, podemos localizar a queda definitiva da “Organización

Político Militar” ou “Organización Primero de Marzo” (OPM), que já havia sido descoberta em 1976 e em 1978 termina de ser desmantelada (BOCCIA, 1997).

A OPM foi o último movimento organizado de resistência à ditadura do qual se tem registros no Paraguai. Nasceu em 1971, a partir da iniciativa de estudantes paraguaios exilados no Chile, onde acompanhavam de perto a experiência do governo socialista de Salvador Allende. Ao retornarem ao Paraguai após a queda de Allende, começam a planificação da luta armada através da formação de quadros instruídos pelo “ERP-Montoneros” da Argentina. Neste momento, vinculam-se também com integrantes das “Ligas Agrarias Cristianas” (LAC), movimento camponês formado no início da década de 1960 (BOCCIA, 1997).

A queda da OPM se deu de forma inesperada e rápida em decorrência da importância dos materiais encontrados junto ao primeiro integrante descoberto, o estudante Carlos Brañas Gadea, fato que desencadeou uma onda repressiva. O recrudescimento da violência logo após a sua queda durou meses, inicialmente atingindo diretamente os principais quadros da organização e, imediatamente depois, atingindo militantes das LAC, na trágica “Pascua Dolorosa”, em 1976, considerado um dos eventos de maior repressão de todo o período stronista. A “Pascua Dolorosa”, que ficou conhecida desta maneira por ser um episódio ocorrido na semana santa, iniciou em San Juan Bautista (Misiones), alastrando-se posteriormente por outros lugares e levando à prisão centenas de camponeses/as (BOCCIA, 1997).

As consequências da queda deste primeiro grupo da OPM e da repressão às LAC seguiram aparecendo no formato de prisões, desaparecimentos e mortes até o final de 1978. Em janeiro deste ano a polícia stronista descobriu dois membros que trabalhavam na reorganização da OPM, a saber: Rodolfo Udrízar Villamayor, preso e torturado, e Jorge Zavala Esquivel, executado pela polícia. Os integrantes que puderam escapar dos dois episódios tiveram que deixar o país e buscar o exílio. Ali teve fim a última tentativa de luta armada no país. Para impedir novos levantamentos e qualquer possibilidade de resistência armada, o regime stronista seguiu cometendo inúmeras violações de direitos humanos, entre elas dezenas de execuções. Nesse sentido, é importante destacar que a CVJ caracteriza como massiva e brutal a resposta dada pelo regime ao descobrimento da OPM (CVJ, 2008).

DESENTERRANDO MEMÓRIAS

É no contexto de grande repressão destacado acima que localizamos a história de “Matar a un Muerto”. Os personagens vivem uma situação de isolamento absoluto e parecem

não ter outro contato com a realidade externa, salvo pelos limitados informes realizados pelo comando central para anunciar que novos “pacotes” haviam sido despachados na beira do rio. Os “pacotes” são mulheres e homens de diferentes idades – algo que podemos notar nas cenas em primeiro e médio plano que mostram os rostos e corpos já pálidos – vítimas da brutal repressão que ocorria naquele momento, e por vários anos seguidos no país.

Nas oportunidades de comunicação com o comando central, Dionísio busca saber os resultados das partidas jogadas no mundial de futebol. A disposição em perguntar ao superior e a expressão alegre, quase infantil, do personagem ao receber uma notícia sobre o andamento da disputa, demonstra que essa informação externa era o que rompia com o dia a dia, com o “normal”, e não o fato de enterrar cadáveres de forma serial. Evidencia, assim, a naturalidade com a qual se construía um cotidiano em meio à barbárie. A tarefa de enterrar os cadáveres dos/as opositores/as ao regime se transforma em algo tão frequente e ineludível que passa a ser assimilado como mais uma tarefa da cotidianidade.

Desse modo, “Matar a un Muerto” põe em xeque os mecanismos de naturalização do horror e estabelece uma relação com o conceito de “banalidade do mal”, elaborado por Hannah Arendt (ARENDR, 2014), fonte de inspiração de Giménez para a realização do filme (LA NACIÓN, 2020). Este consiste na ideia de que o mal não é um ato que se perpetua de maneira consciente, como uma manifestação ativa do ódio ou crueldade, mas se incorpora nas estruturas sociais tornando-se parte das regras de comportamento e convivência. Tais condutas são reproduzidas pelos integrantes de um grupo sem que sejam refletidas sobre sua origem ou sobre suas consequências, tendo como premissa que estas provêm de um ordenamento superior ou natural, dotando-as, portanto, de certa obrigatoriedade ou naturalidade e ignorando o seu papel de reprodução (ARENDR, 2014).

Assim, o encontro com o “morto-vivo” Mario faz com que os protagonistas caminhem no sentido de abandonar a banalidade para dar lugar a humanidade (COLMAN, 2020), pois eles são “Algozes e ao mesmo tempo vítimas, testemunhas diretas e executores finais do terror institucionalizado” (BRODERSEN, 2019). Nas palavras do diretor: “a exploração da dificuldade de matar um homem desperta a consciência dos dois protagonistas (...) fazendo com que a banalidade do mal que está por trás das ações dos dois homens gere comportamentos cegamente dramáticos” (LA NACIÓN, 2020).

O filme também trata da forma como os governos ditatoriais utilizaram membros das comunidades locais como mão de obra para esconder suas atrocidades. Os protagonistas claramente fazem parte de grupos sociais historicamente oprimidos no Paraguai, personagens que vivem nas margens da sociedade. Deste modo, “Matar a un Muerto” destaca como

esses coveiros são perversamente explorados pela estrutura de repressão do Estado.

Nesse sentido, as perguntas centrais do filme são: existe humanidade em pessoas que colaboram com a ditadura? Essas pessoas tinham de fato conhecimento em nome do quê e porquê enterravam cadáveres? Aqueles que “apenas” cumpriam ordens tinham uma escolha? Essas pessoas podiam passar por crises de consciência/dilemas morais? É possível ser ao mesmo tempo vítima e cúmplice? Qual a responsabilidade individual dos que trabalharam, mesmo que por necessidade, para manter operantes as dinâmicas da brutalidade? A obra não responde a todos esses questionamentos, há muitas camadas de ambiguidades e o filme se preocupa mais em enunciar as perguntas, mas deixa claro que os protagonistas, assim como o “morto” do título, são igualmente prisioneiros e vivem confinados a céu aberto.

A figura de Mario, o “Kurepi” (palavra do guarani utilizada para denominar pessoas provenientes da Argentina), também localiza o espectador nas dinâmicas de repressão empregadas naquele momento no marco da Operação Condor, uma vez que os movimentos de resistência armada no Paraguai contaram, como mencionado anteriormente, com o apoio de integrantes de movimentos de resistência dos países vizinhos, e especialmente de movimentos argentinos.

A década de 1970 foi o palco de casos emblemáticos de entregas de presos políticos aos seus países de origem, mas também de assassinatos de muitos destes em solo estrangeiro via internacionalização do medo mediante práticas repressivas (CVJ, 2008). No personagem de Mário podemos ver um retrato destas dinâmicas: um sujeito proveniente de outro país da região, preso e quase executado pela polícia do país vizinho.

O filme também dialoga de maneira particular com vários elementos da cultura do medo, que foi um dos pilares de manutenção do regime stronista. Os anos de ditadura provocaram uma reformulação das relações sociais, visto que o comportamento dos indivíduos era permeado pela presença do medo, a ponto de criar um estado de desconfiança e alerta contínuo na cidadania (IGNOTO, 2018).

Um dos instrumentos jurídicos mais utilizados para controlar a população foi o estado de sítio. Renovado a cada três meses, permitia que qualquer cidadão pudesse ser preso sem uma ordem judicial e passou de uma medida excepcional, para transformar-se em algo “normal e permanente contradizendo a pregação do governo de que as pessoas viviam em paz, ordem e segurança em toda a República” (CVJ, 2008, p.21).

Esse estado de temor, vivido como uma experiência cotidiana durante o período stronista, se deveu ao modo operativo da ditadura, que dentro do seu sistema de repressão

empregava as Forças Armadas no desempenho do papel coercitivo, prevenindo ações de dissidências e executando a punição frente a qualquer desvio da ordem. O estabelecimento da repressão preventiva e da violência exemplar (BOCCIA; RIVAROLA 2013), agregados à violência punitiva (CÉSPEDES; PAREDES, 2004), propiciaram a criação desta cultura do medo que marcaria a sociedade paraguaia por várias gerações, permanecendo como trauma coletivo inclusive no pós-ditadura.

Em “Matar a un Muerto” os elementos preventivos podem ser observados em cenas como a do encontro entre Pastor e o técnico militar (interpretado por Silvio Rodas). Ou ainda nas cenas do contato entre os superiores que se comunicam através do rádio com os protagonistas. A tensão estabelecida na comunicação entre os personagens, o tom hierárquico de fala, a voz que aparece de forma impositiva, através de um ordenamento ou aviso, e com a qual eles se reportam com temor e cautela, retratam uma comunicação onde não há espaço para o questionamento. São cenas que nos fornecem elementos importantes para conectar simbolicamente com a realidade vivida durante a ditadura. Nas palavras de Victor Faverin: “é na comunicação com os despachantes de corpos que Giménez deixa claro que o supervisor e o auxiliar, tanto como o ‘morto’ do título, são também prisioneiros, forçados a trabalhar para, quem sabe, um dia sair dali com vida e algum dinheiro” (FAVERIN, 2020).

Já no que diz respeito aos elementos punitivos, entendemos que a exposição dos corpos e o manejo deles, carrega em si a mensagem da violência punitiva. Especificamente a morte, presente durante toda a trama, pode ser associada a esta cultura, afinal de contas, se tratava, naquele contexto, da consequência final da desobediência ou “desvio” das condutas previstas e permitidas pelo regime stronista. Segundo Marcelo Ignoto, “a cultura do medo transfigurou o sujeito social reconfigurando-o, despojando-o de sua essência coletiva, exaltando-o em sua individualidade e rompendo os laços de solidariedade típicos até então” (IGNOTO, 2005, p. 20).

Como dito anteriormente, foram vários os elementos que permitiram a sustentação do regime, e não somente o aparato da força. Uma das preocupações do ditador foi dar uma aparência de legitimidade ao governo, conseguida através da realização do ritual eleitoral a cada cinco anos e do controle dos meios de comunicação. O jornal “Pátria” e a “ZP1 Rádio Nacional do Paraguai”, talvez sejam os exemplos máximos da propaganda oficial do regime.

Desde dezembro de 1954, por determinação da Administração Nacional de Telecomunicações (ANTELCO) todas as rádios do país foram obrigadas a interromper sua programação três vezes ao dia, conectando-se à cadeia nacional para transmitir o espaço

informativo produzido pela rádio estatal para os anúncios do governo. Às 12h:30, às 19h:30 e a às 20h, grande parte dos paraguaios recebiam uma dose de propagandas e ataques à oposição. A última interrupção diária era destinada ao programa “La voz del coloradismo”, espaço de 30 minutos dedicado a criticar e ameaçar os opositores, fossem estes jornalistas, possíveis anunciantes ou a própria cidadania (CVJ, 2008).

Essa rotina de propagandas e comunicação aparece em “Matar a un Muerto” através da entrada da cadeia nacional, interrompendo a música que tocava no rádio sintonizado de Dionísio. O informe inicia com o slogan do governo “por um Paraguai grande, próspero e feliz” em tom cerimonioso, e segue com o anúncio do locutor informando que Stroessner havia inaugurado naquele dia “importantes obras para a nação” (MATAR A UN MUERTO, 2019).

Vale destacar que na busca por legitimidade, Stroessner levou adiante um governo que tinha um forte culto a sua personalidade. Ainda que este tenha sido um dos componentes de legitimação, e não o único, foi um dos pontos que encontramos presentes no filme de maneira bastante clara, quase didática. Na cena em questão, temos vários elementos que remetem à essa busca, fosse através do culto à sua personalidade, do discurso de modernização da economia, ou ainda pela exaltação dos valores tradicionais, já que ao final do anúncio o locutor informa que “a temperatura não superaria os 28 graus e que o entardecer se prestava para estar em família”, discurso que é contrastado com o movimento da câmera em direção ao piso onde jaz um cadáver em fase de decomposição rodeado por moscas (MATAR A UN MUERTO, 2019).

Por fim, embora “Matar a un Muerto” não seja um filme de terror no que tange as convenções cinematográficas, não há nada mais assustador do que a própria ideia da qual parte a obra: a descoberta de um “morto que está vivo”. Um elemento que ajuda a compor essa atmosfera de terror é a figura onipresente do cão raivoso que gera pânico nos protagonistas. Este animal, chamado por Pastor de “Negro”, é perigoso exatamente porque desenterra os cadáveres. Embora tentem colocar cal na terra para evitar isso, o cão “está em algum lugar ou em toda parte” (COLMAN, 2020). Para Sergio Colman, o filme “entrelaça o realismo extremo com a alegoria, corporificada pelos sons de uma criatura selvagem que espreita constantemente a dupla” (COLMAN, 2020).

Nesse sentido, o que “Matar a un Muerto” faz, assim como a alegoria do cão, é desenterrar as memórias da ditadura paraguaia, pois “a obra parece representar também aquela memória popular, marginal, quase subterrânea que resiste e se agarra à vida apesar de tudo” (LA NACIÓN, 2020). Nas palavras do diretor:

Eu estava interessado em mostrar o horror pela vida cotidiana naquele universo muito específico, naquele limbo, como eu o chamo. (...) Estudando o cotidiano daqueles coveiros, o horror por aquele cotidiano da periferia, daquele último elo e apreciando o conflito diante do diferente, tudo se ligava. (...) O filme está absolutamente situado no tempo e no lugar e ainda assim ressoa além do contexto. É uma grande fábula que sempre fará referência ao presente e no Paraguai hoje temos como presidente (Mario Abdo Benítez) o filho de um dos representantes do ditador Stroessner (TÉLAM, 2019).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo tratamos de como a produção audiovisual recente paraguaia tem representado a ditadura stronista a partir da análise do filme “Matar a un Muerto”. Em um contexto regional marcado por “negacionismos” e “reversionismos históricos”, cujas reinterpretações da história se dão com base em retóricas conservadoras, no marco da chamada “onda revisionista das ditaduras” (CHARLEAUX, 2018), acreditamos que as cinematografias do Cone Sul têm contribuído muito para disputar as memórias individuais e coletivas.

Isso se dá especialmente no contexto das “guerras híbridas”, guerras não convencionais que visam substituir via operações indiretas e golpes não militares os governos democraticamente eleitos (KORYBKO, 2015), bem como no marco das “guerras culturais”, conceito manipulado pelas direitas políticas para se referirem aos avanços das pautas progressistas (SANTOS, 2021).

Assim, filmes como “Matar a un Muerto” disputam os espaços de construção das memórias no contexto “neostonista”, marcado por uma violência perene, com a permanência na cena política de pessoas vinculadas intrinsecamente ao stronismo, provando que o passado autoritário está inevitavelmente presente. Isto é, o filme nos obriga a desenterrar e encarar a memória do passado recente.

Estas questões foram pontos chave para Giménez desenvolver “Matar a un Muerto”, uma vez que para este realizador as produções audiovisuais são importantes porque tratam desse passado não superado, colocando-o em pauta, promovendo este exercício de memória tão incômodo para tantos, haja visto que o Paraguai ainda não viveu um processo de investigação e julgamento dos crimes cometidos durante a ditadura. Para ele, embora com o governo Lugo tenha se iniciado um processo de escuta das vítimas do terrorismo de Estado, este foi interrompido a partir do golpe de 2012. Daí a grande necessidade de trabalhos de resgate da memória, que, nas palavras do diretor, se tornam “perigoso para um sistema que deseja que o *status quo* sempre se mantenha” (CINELATINO, 2021).

REFERÊNCIAS

- ABREU, Nuno; SUPPIA, Alfredo; FREIRE, Marcius (org.). *Golpe de vista: cinema e ditadura militar na América do Sul*. São Paulo: Alameda, 2018.
- ARENDR, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- BARROS, José. Cinema e história – as funções do cinema como agente, fonte e representação da história. *Ler História*, 52, 2007. Disponível em: <http://journals.openedition.org/lerhistoria/2547>. Acesso em: 23/04/2020.
- BOCCIA, Alfredo; GONZÁLEZ, Myrian; PALAU, Rosa. *Es mi informe: los archivos secretos de la policía de Stroessner*. Asunción: Centro de Documentación y Estudios, 2006.
- BOCCIA, Alfredo; RIVAROLA, Milda. *Historia general del Paraguay: Tomo III: el Paraguay liberal y el Paraguay contemporáneo*. Asunción: Fausto Ediciones, 2013.
- BOCCIA, Alfredo. *La década inconclusa: historia real de La OPM*. Asunción: El Lector, 1997.
- BOURSCHEID, Ivan. La ideología colorada: el papel de los intelectuales para la permanencia del liderazgo del bloque hegemónico paraguayo. *Revista mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, vol. LXIII, núm. 232, pp. 181-218, 2018. Disponível em: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-19182018000100181. Acesso em: 23/08/2021.
- BRANCO, Cristina. Tejiendo memoria a través del cine, una entrevista a Paz Encina. *Imagofagia*, n. 11, 2016. Disponível em: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/731>. Acesso em: 02/08/2021.
- BRODERSEN, Diego. Juego de encierros al aire libre. *Página 12*, 2019. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/216579-juego-de-encierros-al-aire-libre>. Acesso em: 08/08/2021.
- CÉSPEDES, Roberto; PAREDES, Roberto. La Resistencia armada al stronismo: panorama general. *Revista Novapolis*, Edição No.08, 2004. Disponível em: <http://novapolis.pygloabal.com/pdf/novapolis8.pdf>. Acesso em: 23/08/2021.
- CINELATINO. Matar a un Muerto - Debate com o diretor Hugo Giménez e convidadas. *Cineclubes Cinelatino*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RkzX0HnpLFA>. Acesso em: 28/07/2021.
- COLMAN, Sergio. “Matar a un muerto”: el terror fuera de campo. *El Nacional*, 2020. Disponível em: <https://www.elnacional.com.py/cultura/2020/11/01/matar-a-un-muerto-el-terror-fuera-de-campo/>. Acesso em: 31/07/2021.
- COMISIÓN DE VERDAD Y JUSTICIA (CVJ). *Informe Final*. Anivehaguãoiko. Algunos casos paradigmáticos. Tomo VII, Asunción: 2008.
- CUENCA, Manuel. Historia del Audiovisual en el Paraguay. Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosur (RECAM), 2009. Disponível em: https://www.recam.org/files/documents/historia_de_cine_paraguayo.doc.pdf. Acesso em: 07/09/2021.
- DEMELENNE, Julien. Una interpretación de la historia política contemporánea del Paraguay a partir de la lectura de los golpes de Estado (1947-2012). In: SILVA, Paulo Renato; SOLER, Lorena (Org.). *Stronismo: nuevas lupas*. Foz do Iguaçu: EDUNILA, 2021.
- ERLL, Astrid. *Memoria colectiva y culturas del recuerdo: estudio introductorio*. Bogotá:

Editora Universidad de Los Andes, 2012.

FEVERIN, Victor. Matar a un muerto. Carrascos prisioneiros. *Vertentes do Cinema*, 2020. Disponível em: <https://vertentesdocinema.com/matar-a-un-muerto/>. Acesso em: 25/08/2021.

GAMARRA, Hugo. Historia del cine paraguayo. In: *Diccionario del Cine Iberoamericano*. España, Portugal y América; SGAE: Tomo Tomo 6 (553-560), 2011.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HUYSEN, Andreas. Passados presentes: mídia, política, amnésia. In: *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

IGNOTO, Marcelo. La cultura del miedo. Algunas reflexiones acerca del terror de Estado en la memoria colectiva. X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario, 2005.

JELIN, Elizabeth. *La lucha por el pasado: cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2018.

KING, John. *El carrito mágico: Una historia del cine latinoamericano*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1994.

KORYBKO, Andrew. *Guerras Híbridas: das revoluções coloridas aos golpes*. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

LA NACIÓN. La película paraguaya “Matar a un muerto” llega a las salas de nuestro país. *La Nación*, 2020. Disponível em: <https://www.lanacion.com.py/espectaculo/2020/03/02/la-pelicula-paraguaya-matar-a-un-muerto-llega-a-las-salas-de-nuestro-pais/>. Acesso em: 24/08/2021.

LAPSKY, Igor. Arte x Política: um debate sobre o cinema sul-americano e conservadorismo no tempo presente (2017-2019). *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, 20(28), 313-337, 2020. Disponível em: <https://revista.anphlac.org.br/anphlac/article/view/3849>. Acesso em: 04/06/2021.

MATARA UN MUERTO. Direção e Roteiro: Hugo Giménez. Fotografia: Hugo Colace. Edição: Andrea Gandolfo. Distribuição: Cinetren Duração: 1h27. País: Paraguai, França, Argentina. Ano: 2019. Elenco: Ever Enciso, Aníbal Ortiz, Silvio Rodas e Jorge Román.

MEDEIROS, Rosângela. Memórias da ditadura nos Cinemas Latino-Americanos Contemporâneos. *Guavira Letras*, Três Lagoas/MS, n. 20, jan./jun. 2015. Disponível em: <http://websensors.net.br/seer/index.php/guavira/article/view/386>. Acesso em: 04/06/2020.

NICKSON, Andrew. El régimen de Stroessner (1954-1989). In: TELESCA, Ignacio (Org.). *Historia del Paraguay*. Assunção: Taurus, 2010.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n.10, p.7-28, dez.1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>. Acesso em: 23/06/2020.

RAPOSO, Paulo. “Artivismo”: articulando dissidências, criando insurgências. *Cadernos de Arte e Antropologia*, Vol. 4, No 2, 2015. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cadernosaa/909>. Acesso em: 28/06/2020.

REIS, Livia. Testemunho como Construção da Memória. *Cadernos de Letras da UFF*, nº 33, p. 77-86, 2007. Disponível em <https://revistas.unilasalle.edu.br/index.php/Mouseion/article/>

[view/5177](#). Acesso em: 07/01/2021.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: UNICAMP, 2007.

RIQUELME, Marcial. *Stronismo, Golpe Militar y Apertura Tutelada*. Asunción: CDE, 1992.

RUSSO, Eduardo. Paz Encina: el gesto de recordar. *Arkadin*, n° 6, agosto, 2017. Disponível em: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/63042>. Acesso em: 27/07/2021.

SABATÉ, Gabriela. Gabriela Sabaté, productora de ‘Matar un muerto’. *Latam Cinema*, 2021. Disponível em: <https://www.latamcinema.com/entrevistas/gabriela-sabate-productora-de-matar-un-muerto/>. Acesso em: 21/08/2021.

SÁNCHEZ, Maria; RONIGER, Luis. El destierro paraguayo: aspectos transnacionales y generacionales. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas*, Vol 52, n° 208, 2010. Disponível em: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/rmcyps/article/view/25938>. Acesso em: 19/08/2021.

SANTOS, Frederico. O que se entende por retórica da Guerra Cultural. *Domínios de Linguagem*. Uberlândia, v. 15, n. 1, p. 180 – 227, jan. – mar. 2021.

SILVA, Denise. *Vizinhos Distantes: circulação cinematográfica no Mercosul*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

SOLER, Lorena. *Paraguay, la larga invención del golpe*. El Stronismo y el orden político paraguayo. Montevideo: CEFIR, 2014.

SORLIN, Pierre. *Sociología del cine: apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

SOUZA, Maria Luiza. Cinema e memória da ditadura. *Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 11, n. 1, jan./jun. de 2008. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/fcs/article/view/4472>. Acesso em: 24/03/2020.

TÉLAM. “Matar a un muerto” llega desde Paraguay e inicia un ciclo en el Malba. *Télam*, 2019. Disponível em: <https://www.telam.com.ar/notas/201909/390600-matar-a-un-muerto-cine-paraguay-malba.html>. Acesso em: 04/08/2021.

TORRES, Alfredo. *Héroes Menores—neorrealismo cotidiano y cine latinoamericano contemporáneo de entre siglos*. Quito: Universidad de Cuenca, 2011.

VELLEGGIA, Susana. *La máquina de la mirada*. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano. Buenos Aires: Altamira, 2009.

YEGROS, Ricardo. Guerra internacional y enfrentamientos políticos (1920-1954). In: TELESKA, Ignacio (coord). *Historia del Paraguay*. Asunción, Editora Taurus – Santillana, 2010.

YORE, Fatima. *La dominación Stronista: orígenes y consolidación, seguridad nacional y represión*. Asunción: Editora Base, 1992.

ZARACHO, María. Cultura y Stronismo: memorias de la dictadura en una década del audiovisual paraguayo (2006-2016). In: SILVA, Paulo Renato; SOLER, Lorena (Org.). *Stronismo: nuevas lupas*. Foz do Iguaçu: EDUNILA, 2021.

Recebido em 14/09/2021

Aprovado em 07/10/2021