

O balir de Trujillo: representações de violências e descivilizações durante a ditadura dominicana no filme *O ditador* (2005)

Bruno José Yashinishi*

Universidade Estadual de Londrina
Londrina, Paraná, Brasil

Tony Honorato**

Universidade Estadual de Londrina
Londrina, Paraná, Brasil

Recebido em: 13 maio 2024

Aprovado em: 01 jul. 2024

Publicado em: 31 dez. 2024.

Resumo

Dentre as múltiplas relações entre cinema e história destaca-se a possibilidade de filmes serem tomados enquanto representações históricas. Nesse sentido, o presente artigo pretende elucidar as representações de violências perpetradas durante a ditadura na República Dominicana entre os anos de 1930 a 1961, período em que governou Rafael Leónidas Trujillo Molina, presentes no filme *O ditador* (2005), dirigido por Luis Llosa. Como em diversos países latino-americanos, o regime ditatorial dominicano instaurado por Trujillo, o “Bode”, foi caracterizado por corrupção, violações dos Direitos Humanos e violentos métodos de repressão, cometidos não só pelo Estado, como também pelo próprio ditador. Dessa forma, esse artigo vale-se de pressupostos teóricos e metodológicos referentes a

A presente pesquisa recebe financiamento da Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

* Doutorando em Educação pela Universidade Estadual de Londrina. Mestre em História, Cultura e Identidades pela Universidade Estadual de Ponta Grossa; graduado em Sociologia pela Universidade Paulista, em Filosofia pelo Claretiano Centro Universitário e História pela Universidade Estadual do Norte do Paraná. E-mail: yashinishibruno@outlook.com

 <https://orcid.org/0000-0001-5243-7616>

 <http://lattes.cnpq.br/3395747963129718>

** Professor Associado da Universidade Estadual de Londrina, Centro de Educação, Comunicação e Artes, Departamento de Educação. Doutor em Educação Escolar pela Universidade Estadual Paulista; Mestre em Educação pela Universidade Metodista de Piracicaba. E-mail: tony@uel.br

 <https://orcid.org/0000-0003-3057-1157>

 <http://lattes.cnpq.br/7101545385569249>

pesquisa historiográfica com fontes fílmicas, bem como das perspectivas sociológicas e históricas de Norbert Elias, cujos constructos são capazes de clarear questões sobre violência, poder, regimes autoritários e a relação entre processos civilizadores e descivilizadores. Portanto, as representações do “balir” de Trujillo, ecoado através do culto estabelecido em torno de sua personalidade e de seus crimes, serão investigadas e analisadas na película de Llosa, tomada como fonte e forma de representação histórica.

Palavras-chave: História e Cinema. Representações. Ditadura. Processo Descivilizador.

Trujillo's bleating: representations of violence and decivilization during the Dominican dictatorship in the movie *The Feast of the Goat* (2005)

Bruno José Yashinishi*

State University of Londrina
Londrina, Parana, Brazil

Tony Honorato**

State University of Londrina
Londrina, Parana, Brazil

Received: 13th May 2024

Approved: 01st July 2024

Published: 31st Dec. 2024

Abstract

Among the multiple relationships between cinema and history, the possibility of films being taken as historical representations stands out. In this sense, this article aims to elucidate the representations of violence perpetrated during the dictatorship in the Dominican Republic between the years 1930 and 1961, the period in which Rafael Leónidas Trujillo Molina ruled, present in the movie *The Feast of the Goat* (2005), directed by Luis Llosa. As in several Latin American countries, the Dominican dictatorial regime established by Trujillo, the "Goat", was characterized by corruption, human rights violations and

This research is financed the Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), Brazil.

* PhD candidate in Education at the State University of Londrina. MA in History, Culture and Identities from the State University of Ponta Grossa; BA in Sociology from the Paulista University, BA in Philosophy from the Claretiano University Centre and BA in History from the State University of Northern Paraná. Emai: yashinishibruno@outlook.com

 <https://orcid.org/0000-0001-5243-7616>

 <http://lattes.cnpq.br/3395747963129718>

** Associate Professor at the State University of Londrina, Education, Communication and Arts Center, Education Departmen. PhD in School Education from the Paulista State University; MA in Education from the Methodist University of Piracicaba. E-mail: tony@uel.br

 <https://orcid.org/0000-0003-3057-1157>

 <http://lattes.cnpq.br/7101545385569249>

violent methods of repression, committed not only by the State, but also by the dictator himself. In this way, this article uses theoretical and methodological assumptions regarding historiographical research with filmic sources, as well as the sociological and historical perspectives of Norbert Elias, whose set of concepts are capable of clarifying questions about violence, power, authoritarian regimes and the relationship between civilizing and decivilizing processes. Therefore, the representations of Trujillo's "bleating", echoed through the cult established around his personality and his crimes, will be investigated and analyzed in Llosa's film, taken as a source and form of historical representation.

Keywords: History and Cinema. Representations. Dictatorship. Decivilizing Process.

Introdução

Entre os anos de 1930 a 1961, a República Dominicana esteve sob uma ditadura encabeçada por Rafael Leónidas Trujillo Molina (1891-1961), caracterizada por uma miscelânea de autoritarismo, intensas repressões e violências políticas, corrupção, violações aos direitos humanos e a imposição de um culto à personalidade do ditador. O país caribenho sofreu uma das piores eras de medo e opressão da história da América Latina.

A ditadura de Trujillo inspirou o autor peruano Mario Vargas Llosa (2021) a escrever o livro intitulado *A festa do Bode*, um romance histórico que mescla aspectos ficcionais e factuais, publicado originalmente no ano 2000.¹ Por sua vez, o romance foi adaptado ao cinema em um filme homônimo de 2005, mas que no Brasil recebeu o título de *O ditador*, dirigido por Luis Llosa, cineasta peruano primo de Vargas Llosa.

Assim como o livro, o longa-metragem traz a estória da dominicana Urania Cabral (Isabella Rossellini), personagem fictícia que se refugiou nos Estados Unidos e trabalha como advogada em Nova York, que retorna ao país natal depois de 31 anos. Urania volta à República Dominicana para acertar contas com traumas de seu passado e com seu pai, Augustín Cabral (Paul Freeman), que além de ex-senador, Secretário de Estado e Ministro de Obras Públicas foi um dos homens de maior confiança e próximos do ditador Rafael Trujillo (Tomás Milián). Paralelamente, o filme faz uso de diversos *flashbacks*² para contar as estórias de outros personagens importantes, ambos homens ligados à cúpula do regime trujillista e que, por diferentes motivos, tramam a vingança contra o ditador.

O ditador se enquadra em uma das categorias dos ditos “filmes de história”, sendo um filme histórico. Como se verá adiante nesse texto, um filme dessa categoria é aquele com uma temática diretamente ligada a fatos históricos, ainda que se trate de uma ficção, portanto, esse tipo de obra cinematográfica é um meio de representações sociais e históricas. Nesse sentido, o presente artigo objetiva elucidar as representações de diversos tipos de violência perpetradas durante a ditadura dominicana, não só pelo Estado, mas também pelo próprio

1 Título original em espanhol: *La fiesta del Chivo*. Nesse romance, Vargas Llosa retrata a crueldade de Rafael Trujillo e de seu regime ditatorial a partir da dramática estória de Urania Cabral, que retorna a São Domingo 31 anos após ter sido violentada sexualmente pelo próprio ditador, com o consentimento de seu pai, o senador Agustín, um dos nomes mais importantes do governo Trujillo. A estrutura do romance conta com capítulos que se alternam entre memórias de Urania, dos envolvidos no atentado contra Trujillo e do próprio, chamado pelo depreciativo apelido “*El Chivo*” (“O Bode”), como referenciado no próprio título da obra.

2 No cinema a técnica do *flashback* tem o propósito de fornecer ao espectador informações sobre antecedentes importantes na composição da trama. É um dos elementos mais utilizados por cineastas para representar memórias de personagens ou fatos ocorridos antes daqueles apresentados na narrativa (Cf. Van Sijll, 2017).

ditador. Para tanto, esse texto se estrutura em três tópicos.

No primeiro, serão discutidas algumas questões referentes à relação entre história e cinema, como o tratamento de um filme enquanto objeto, fonte e representação da história, e apontamentos sobre o método adequado a esse tipo de documento. No segundo, serão apresentadas, ainda que brevemente, algumas considerações sobre a história da ditadura de Rafael Trujillo na República Dominicana não somente pelo viés historiográfico, mas também por um enfoque sociológico fundamentado, principalmente, em conceitos e perspectivas do teórico Norbert Elias (1994; 1997; 2001; 2007; 2008), que elucidam questões sobre violência, poder, regimes autoritários e a relação entre processos civilizadores e descivilizadores. Por fim, no terceiro tópico serão analisadas na película de Llosa, tomada como fonte e meio de representação histórica, as representações do “balir” de Trujillo, o “Bode”, ecoado através do culto estabelecido em torno de sua personalidade e de seus crimes.

O cinema como representação histórica

As gerações de historiadores ligadas à Escola dos *Annales* (1929) abriram caminhos para novos métodos, objetos, fontes e abordagens no campo da história. Com a expansão conceitual de documento histórico, as possíveis relações entre história e cinema começaram a fulgurar a partir dos anos 1960 e 1970, tendo origem nos trabalhos de Marc Ferro (2010), que incorporou o cinema como um novo objeto nos domínios da chamada Nova História.

Desde então, o campo foi se consolidando ao longo dos anos e permitindo que outros autores apontassem diversas formas de interação entre filmes e história. Por exemplo, o sociólogo Pierre Sorlin (1985), que sob as abordagens da sociologia histórica e história do cinema defende o uso de filmes enquanto documentos nos estudos de história social. O autor argumenta que, no caso de um filme com fundamentação e ambientação históricas, não só o conteúdo da trama deve ser investigado pelos historiadores, como também as maneiras com que a obra operacionaliza elementos da linguagem cinematográfica para a construção das imagens:

La enorme mayoría de los filmes proyectados en las salas se funda sobre una historia; sin embargo, la historia no es más que un aspecto del filme; sin descuidar la anécdota, que ofrece un punto de partida, hemos de interesarnos ante todo por la construcción, la puesta en acción del material fílmico. En este material, la imagen ocupa un lugar enorme (Sorlin, 1985, p. 169).

Outro exemplo relevante para se pensar na relação entre cinema e história é o historiador canadense Robert Rosenstone (2010), que tece considerações sobre a visão cinematográfica da história, assim como considera que os filmes são capazes de promover versões alternativas ao conhecimento histórico, não restrita aos documentos escritos como

concebe a historiografia tradicional. Portanto, sobre os diversos tipos e gêneros das produções cinematográficas, Rosenstone (2010, p. 17) afirma que: “Deixá-los fora da equação quando pensamos o sentido do passado significa nos condenar a ignorar a maneira como um segmento enorme da população passou a entender os acontecimentos e as pessoas que constituem a história”.

Com a influência destes, bem como de outros autores, as possibilidades de relacionar história e cinema tornaram-se múltiplas, tais como as apresentadas por Barros (2012): filmes tomados como fontes históricas, o cinema como agente da história, o filme como tecnologia de apoio para a pesquisa histórica, o cinema como linguagem e modo de imaginação aplicáveis à história, filmes como instrumentos para o ensino de História e o cinema como representação histórica. No tocante a esta última possibilidade, os filmes podem ser tratados como meios de representações sociais e históricas: “Por meio de um filme, representa-se algo, seja uma realidade percebida e interpretada, seja um mundo imaginário livremente criado pelos autores de um filme” (Barros, 2012, p. 56).

Segundo Alves (2017, p. 77), o cinema permite ao historiador refletir sobre a realidade social: “Reflexão não apenas sobre a realidade per se, mas também sobre as versões e perspectivas diferentes e subjetivas sobre o real, estabelecidas por autores fílmicos e reconfiguradas, interpretativamente pelos espectadores das suas obras”. Dessa forma, são as representações sobre diferentes aspectos e visões sobre a realidade presentes nas películas que motivam o trabalho do historiador com as fontes cinematográficas. Entretanto, há de se considerar a polissemia do conceito “representação” nos estudos culturais e históricos. Ao investigar as representações históricas em filmes, Yashinishi (2024, p. 161) afirma que

a representação não deve ser confundida com “reapresentação” ou com “reconstrução” da história no audiovisual”. Portanto, um filme histórico (com fundamentação ou ambientação histórica) não é um retrato fiel da realidade em que se baseia tampouco uma “reapresentação” de fatos, personagens ou processos históricos.

É, pois, uma representação, entendida por Roger Chartier (2002) como uma construção social por meio de práticas culturais, que são variáveis conforme o contexto temporal e espacial, bem como determinadas por interesses e repletas de tensões entre as concepções da realidade social. Embora Chartier não tenha se referido de forma direta às representações cinematográficas pode-se inferir que estas são geradas a partir de práticas culturais institucionalizadas (estúdios, produtoras, distribuidoras, indústria cinematográfica) e não institucionalizadas (roteiros, direção, montagem, mixagem de som, etc.) presentes na tessitura de um filme histórico.

Além das práticas culturais, Chartier (*Idem*) confere igual importância às apropriações. Nesse sentido, as representações históricas nos filmes são originadas das apropriações de narrativas históricas de seus realizadores que se valem das diferentes práticas envolvidas na

midiatização dessas narrativas. Foi o que constatou Rosenstone (2010) ao defender a possibilidade de cineastas serem considerados historiadores, ao passo que o cinema é uma forma alternativa de se articular o passado. A esse respeito, Mônica Kornis (2008, p. 56) salienta que:

Perceber que as narrativas audiovisuais de reconstituição histórica não são retratos da história, nem são explicativas de que os fatos e/ou momentos históricos “aconteceram assim”, significa reconhecer a presença de um conjunto de mediações processadas por uma linguagem, desenvolvida por um determinado ponto de vista dado historicamente.

Quanto ao método de trabalho com as fontes fílmicas, não há uma fórmula rígida ou de procedimentos ortodoxos. No entanto, existem algumas sugestões benquistas tanto no campo da história quanto no do cinema. Por exemplo, na historiografia, Marcos Napolitano (2010, p. 236) afirma que a questão principal é: “perceber as fontes audiovisuais e musicais em suas estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade, a partir de seus códigos internos”. Dessa forma, o autor aponta a necessidade de analisar essas fontes através de duas decodificações devidamente articuladas: uma de natureza técnico-estética e outra de natureza representacional.³ No caso do cinema, Jullier e Marie (2009) descrevem três tipos de análise fílmica: no nível do plano, da sequência e do filme inteiro.⁴ No nível do filme, um dispositivo interessante para a análise e interpretação da obra é o “jogo com o espectador”, isto é, recursos narrativos que permitem melhor contemplação da obra, tais como a participação (ou identificação), a transgressão, a cumplicidade e a vertigem. Como se verá adiante, as duas decodificações serão empregadas para a análise do filme *O ditador*, bem como a estratégia narrativa da participação a fim de compreender as representações sobre as violências durante o regime ditatorial que durou mais de três décadas encabeçado por Trujillo na República Dominicana.

Nos últimos anos alguns trabalhos investigaram representações sobre os regimes ditatoriais na América Latina em obras cinematográficas. Aqui serão citados dois exemplos. Ao considerar o cinema de Hollywood como representação de um imaginário geopolítico hegemônico, Rajane Rodrigues (2018) aponta que algumas produções cinematográficas

3 A decodificação técnico-estética possibilita a compreensão dos elementos “externos” ao filme, isto é, elementos técnicos, produção, direção, roteiro, tipos de planos e sequências, montagem, reprodução, etc. Já a decodificação representacional permite compreender os elementos “internos”, tais como a narrativa, o conteúdo da trama, suas representações, ou seja, os elementos visíveis na tela para os espectadores (Cf. Napolitano, 2010).

4 O plano é entendido como uma parte do filme situada entre dois pontos de corte. A sequência é um conjunto de planos combinados para compor uma unidade. O filme inteiro é, pois, a combinação de sequências (Cf. Jullier; Marie, 2009).

latino-americanas apresentam uma antigeopolítica em suas representações, sobretudo, por retratarem períodos ditatoriais. A autora analisa três filmes: *Pra frente, Brasil* (1982), de Roberto Farias, sobre a ditadura militar no Brasil; *Desaparecido* (*Missing*, 1982), de Costa-Gavras, sobre a ditadura de Pinochet no Chile; e *A história oficial* (*La historia oficial*, 1985), de Luiz Puenzo, sobre a ditadura argentina. Por meio das análises, Rodrigues apresenta como as representações veiculadas por essas obras revelam elementos de resistência aos governos autoritários desses três países.

Em um livro intitulado *Golpe de vista: Cinema e ditadura militar na América do Sul*, organizado por Abreu, Suppia e Freire (2018), foram reunidas diversas análises que abordam como o cinema foi usado tanto como ferramenta de propaganda pelos regimes ditatoriais quanto como meio de resistência e denúncia. A primeira parte da obra elucida aspectos estéticos do cinema latino-americano, destacando movimentos como o Cinema Novo brasileiro e documentários políticos argentinos, por exemplo, e entendendo como algumas obras contestavam as narrativas oficiais de governos ditatoriais. Na segunda parte são apresentados estudos de casos específicos, tais como filmes de Chris Marker e Glauber Rocha, além de movimentos cinematográficos de resistência, como no caso chileno sob a ditadura de Augusto Pinochet (1915-2006).

A respeito da violência nas telas do cinema, Pozza (2016, p. 126) afirma que: “O primeiro ponto, a ser considerado como critério avaliativo, é a intencionalidade, ou seja, o objetivo do autor da imagem ou obra audiovisual em sua representação da violência”. O autor toma como referência a explícita cena de estupro no filme *Irreversível* (*Irréversible*, 2002), de Gaspar Noé, (onde a personagem interpretada por Monica Bellucci é violentada ao passar por um túnel durante a noite) e esclarece que essa sequência visa, “provocar no espectador uma reação contrária, ou que lhe cause repúdio, pode ser vista como benéfica dentro do contexto da obra em que se insere” (Pozza, 2016, p. 126). Do mesmo modo, as cenas de violência em *O ditador*, que, de certa forma, são mais sugestivas do que explícitas, também objetivam despertar a perplexidade e reprovação dos espectadores a fim de repudiarem as ações de Trujillo e de seu regime ditatorial. Antes, porém, de analisá-las é necessário compreender alguns aspectos do contexto histórico desse período tão sombrio da América Latina.

A ditadura na República Dominicana (1930-1961): violências e descivilização

Jayme Brenner aponta que, geralmente, as ditaduras militares em países outrora classificados como de “Terceiro Mundo”, como os latino-americanos, emergiram:

quando as classes dominantes demonstram sua impotência em fazer frente às novas necessidades de desenvolvimento capitalista, quando o regime anterior passa a bloquear esse desenvolvimento, sempre orientado pela ponta do

sistema: os países do Primeiro Mundo. As forças armadas aparecem então como um verdadeiro partido político, capaz de agir rapidamente e assumir o espaço que, nos países desenvolvidos, pertence à burguesia [...] A vitória das ditaduras reflete ainda a incapacidade da sociedade civil, os movimentos populares, sindicatos, etc., criarem alternativas tanto para o antigo regime em crise quanto para os novos gorilas (Brenner, 1994, p. 55).

De fato, estes elementos compuseram o contexto social, político e econômico que favoreceu o estabelecimento de um regime ditatorial na República Dominicana que perdurou mais de trinta anos, porém, há outros mais. Durante a era Trujillo diversos tipos de violência foram perpetrados, tanto pelo Estado quanto pelo próprio ditador. Assassinatos, perseguições, torturas, prisões arbitrárias, censura à liberdade de imprensa e expressão, conspirações, estupros e humilhações públicas eram práticas comuns que percorriam os horizontes da vida social na ditadura dominicana. Para Boudon e Bourricard (2001, p. 606), a violência envolve a sociedade por todos os lados, sendo “seu limite inferior, o marco além do qual os indivíduos não constituem mais uma autêntica comunidade”. Diante de tal colocação é possível evocar algumas considerações de Norbert Elias sobre poder, autoritarismo e violência, valendo-se de conceitos como figurações, interdependências, processos civilizadores e descivilizadores.

Em primeiro lugar, a sociologia figuracional⁵ desenvolvida por Elias (2008) não concebe o indivíduo e a sociedade de forma isolada, antagônica ou sem conexões, mas antes enfatiza as interconexões e interdependências entre eles. Do mesmo modo, não se pode compreender um fenômeno social sem antes entender suas conexões com outros fenômenos e com o contexto histórico em que se insere. Compreender o processo social do regime ditatorial de Trujillo não se limita, evidentemente, ao indivíduo que exerceu o poder de forma totalitária e violenta, mas ao contexto histórico, social e político, não só da República Dominicana, mas da América Latina e da geopolítica como um todo.

Antes da era Trujillo, pelo menos desde os conturbados processos de independência na primeira metade do século XIX, o país sofreu uma série de conflitos internos, intervenções estrangeiras (sobretudo, haitiana e estadunidense), golpes de Estado, insurreições e guerras

5 Para Norbert Elias, as sociedades são formadas por teias de interdependência, onde os indivíduos e a configuração social estão em constante mudança e reconfiguração ao longo do tempo. Dessa maneira, o termo "figuracional" refere-se a essas relações dinâmicas que se formam e se transformam em resposta às pressões sociais, culturais e econômicas.

civis.⁶ Após a retirada das tropas estadunidenses do território dominicano em 1924, o país viveu relativa estabilidade econômica e social sob o governo de Horácio Vásquez. Porém, os efeitos da Crise de 1929 trouxeram graves problemas para a economia e política nacional dominicana, “*pues Vásquez quien pretendía reelegirse, abrió de par en par las puertas de la corrupción en la administración pública y en el ejército*” (Pichardo, 2008, p. 247). Em fevereiro de 1930, através de uma conspiração orquestrada por Rafael Estrella Ureña (Departamento de Justiça e Instrução Pública) e o general Rafael Trujillo (Chefe das Forças Armadas), o governo Vásquez foi deposto. Ureña tornou-se presidente temporariamente até as eleições daquele ano, onde Trujillo foi eleito (tendo Ureña como vice) em um pleito marcado por fraudes e intimidações, mas que foi reconhecido legalmente pelos Estados Unidos.

Na obra *A sociedade de corte*, Elias (2001) tece reflexões sobre as figurações e interdependências no interior dos processos sociais que permitiram a grande concentração de poder no monarca absolutista Luís XIV. O “Rei Sol” usufruía enorme poder e influência sob a sociedade cortesã francesa não meramente por seus atributos pessoais, mas antes pela estruturação de redes de interdependência no microcosmo em que viveu, marcado por regras de etiqueta, cerimoniais, códigos de conduta, entre outras estratégias que levavam ao equilíbrio de tensões e davam condições à dominação do rei. Isso provoca a pensar que as figurações sociais da República Dominicana durante os anos da ditadura trujillista favoreceram o exercício do poder totalitário e o aparelhamento do Estado por parte de Trujillo. Por exemplo, Rivera (2021) considera que Trujillo foi um típico representante do paradigma de ditadores formados sob a influência dos Estados Unidos e que tiveram a América Latina como terreno fértil para seus horrores. Além disso, “El poder absoluto de Trujillo Molina en la República Dominicana lo llevó a perder el sentido de las proporciones” (*Ibidem*, p. 122).

Rafael Trujillo governou a República Dominicana de 1930 a 1961 em uma ditadura virulenta e totalitária. Logo que assumiu o poder tratou de colocar todos os outros partidos políticos na ilegalidade, se promoveu ao cargo de generalíssimo, combateu violentamente qualquer grupo ou pessoa que se opusesse ao seu governo, promoveu nepotismos e um excêntrico culto exaltado à sua personalidade sob o lema “*Dios y Trujillo!*”. Conforme Velásquez Rivera (2021, p. 65):

6 Até o início do século XIX, o atual território dominicano pertencia ao lado leste da Ilha Hispaniola, sendo o lado oeste o Haiti. Em 1821, a República Dominicana conseguiu a independência da Espanha, mas foi ocupada semanas depois pelo Haiti. Em 1824, um movimento independentista conseguiu a emancipação do domínio haitiano, porém, diversos problemas internos levaram o país a ser reconquistado pelos espanhóis, em 1861. Somente em 1865 é que a República Dominicana recupera a independência. Todavia, no início do século XX, com a instabilidade política e econômica, o país sofreu uma intensa intervenção dos Estados Unidos (de 1916 a 1924), onde foi declarada a lei marcial e as questões financeiras estiveram sob o controle total dos estadunidenses (Cf. Pichardo, 2008; Velásquez Rivera, 2021).

Una vez en él, amparado en el ejército, dispuso de las riquezas del Estado, arrebató las posesiones de sus adversarios y tonsuró la voluntad popular. Los organismos de control ya de por sí carcomidos por la corrupción y la molice se convirtieron en figuras decorativas y en los entes encargados de avalar el proceder el dictador Trujillo Molina quien, embriagado por la vanidad, por acción y coacción logró que los distintos estamentos sociales, económicos, políticos y religiosos aparte de reconocerle como el nuevo gobernante, le homenajearan y demostraran sumisión, práctica recurrente en lo sucesivo. Utilizó el poder para granjearse todo tipo de favores sexuales.

Em pouco tempo, Trujillo e sua família tomaram posse de cerca de 70% das terras cultivadas na República Dominicana. “Para 1932 el dictador tenía ya varias haciendas con más de 50 mil tareas de tierra. Lo que significa que en apenas dos años y algunos meses como gobernante, Trujillo se había convertido en un potentado” (Pichardo, 2008, p. 255). Ao longo dos anos, sua ditadura foi se tornando cada vez mais brutal e implacável contra adversários políticos ou mesmo contra pessoas com quem tivesse desapeço pessoal. Em contrapartida, aqueles que se tornaram seus asseclas eram amplamente beneficiados. Os aparelhos do Estado passaram a funcionar de acordo com a vontade do ditador. Velásquez Rivera (2021) aponta que Trujillo se espelhava na ditadura espanhola de Francisco Franco.

Em 1937, Trujillo ordenou um genocídio contra haitianos que viviam na República Dominicana, matando mais de 20 mil pessoas. Além disso, a ditadura dominicana perseguiu, prendeu, torturou e matou dezenas de milhares de pessoas ligadas (ou supostamente ligadas) ao comunismo. O anticomunismo foi um dos fatores que levaram, num primeiro momento, os Estados Unidos e a Igreja Católica apoiarem o governo de Trujillo. No entanto, esse apoio foi se esfurelando no decorrer dos anos, muito por conta dos escândalos sexuais envolvendo o chefe do Estado e as evidentes brutalidades cometidas pelo regime (*Idem*). Dentre tantos crimes, um dos mais violentos e que levou ao comprometimento da imagem de Trujillo diante do cenário internacional foi o assassinato das Irmãs Mirabal e do motorista De la Cruz, em 1960.⁷ Este caso comoveu entidades internacionais e impulsionou as tramoias que levaram ao assassinato do ditador.

Com relação à tirania e as diversas formas de violência praticadas durante a ditadura dominicana, uma chave de leitura pode ancorar-se nos conceitos de civilização e descivilização presentes no repertório eliasiano. Em sua obra mais conhecida, *O processo civilizador*, Norbert

7 As irmãs Patria, María Teresa e Minerva Mirabal, conhecidas como “*Las Mariposas*” foram algumas das mais importantes figuras contra o regime de Trujillo. As irmãs reuniram um grupo de jovens dissidentes para formar o Movimento Revolucionário 14 de Junho. No dia 25 de novembro de 1960, as três, juntamente com o motorista Rufino De la Cruz, foram vítimas de um atentado fatal a mando de Trujillo. Os assassinos tentaram forjar um acidente de carro, mas logo os fatos vieram à tona.

Elias (1994) discorre sobre o desenvolvimento gradual dos comportamentos, que ocorre em longo prazo e através de um processo de civilização das práticas sociais, dos costumes, das normas de civilidade e na crescente complexidade das interações entre os indivíduos e a sociedade. Portanto, as transformações que ocorrem nas personalidades individuais e aquelas que se efetuam nas sociedades são pensadas em uma relação de correspondência mútua:

Pode-se dizer com absoluta certeza que a relação entre o que é denominado conceitualmente de "indivíduo" e de "sociedade" permanecerá incompreensível enquanto esses conceitos forem usados como se representassem dois corpos separados, e mesmo corpos habitualmente em repouso, que só entram em contato um com o outro depois, por assim dizer (Elias, 1994, p. 221).

O processo civilizador mescla mecanismos de coação externa com de autorregulação interna. Nesse sentido, as instâncias individuais de autocoação têm mais chances de se consolidarem quando as coações externas, que representam ameaças de violência, forem menores: "quanto mais alto o nível permanente de periculosidade, tanto mais baixo o nível permanente de civilização" (Elias, 2002, p. 22). No livro *Os alemães*, Elias (1997, p. 161)⁸ descreve que a civilização a qual se refere nunca está completada e é constantemente ameaçada, "por conflitos tanto sociais quanto pessoais, que são atributos normais da vida humana em comunidade- os próprios conflitos que as instituições pacificadas estão interessadas em dominar".

No caso de regimes totalitários, como a ditadura trujillista, a elevação do perigo e a dilatação da diminuição de sua previsibilidade a curto prazo são sinais do reverso civilizatório, de descivilização, pelo qual aqueles que centralizam o poder dificultam o controle dos acontecimentos individuais e sociais, além de produzirem instrumentos coercitivos externos capazes de disseminar padrões de comportamentos para as mudanças de *habitus* desejados, utilizando da violência física e simbólica. Conforme apontam Boudon e Bourricaud (2001, p. 609):

O totalitarismo constitui a forma mais complexa de violência exercida pela sociedade contra seus membros; essa violência é exercida por dirigentes que procuram legitimar seu uso pela necessidade de construir ou reconstruir a unidade do corpo político. Para conseguir isso, o totalitarismo põe em ação uma

8 Nesta obra, Norbert Elias (1997) analisa a história e a cultura alemã com ênfase na formação do *habitus* e da identidade nacional ao longo dos séculos. Ao tratar de temas como o desenvolvimento do processo civilizatório, as mudanças em longo prazo nas relações sociais e na identidade nacional alemã, o autor examina a psicogênese e sociogênese do povo alemão desde as influências medievais até os eventos que levaram à eclosão da Segunda Guerra Mundial, principalmente a ascensão do nazismo e o Holocausto.

gama de meios dos quais o mais característico é a violência contra o foro íntimo dos cidadãos comuns. Essa violência pode ter um objetivo mínimo: impedir a expressão de certas preferências (verbais e não-verbais). Pode também ter um objetivo mais ambicioso: os dirigentes totalitários se propõem a tornar as consciências individuais o mais semelhantes possível e, de qualquer maneira, absolutamente receptivas às instruções do “grande Irmão”.

Para Stephen Mennell (2001), o processo civilizador na perspectiva de Elias não é linear, mas complexo e multifacetado, avançando em determinados aspectos e retrocedendo em outros. Em circunstâncias de colapso social, como guerras, revoluções, golpes de Estado e instauração de regimes ditatoriais ocorrem processos de descivilização, pela qual as coerções sociais (externas) são largamente ampliadas em direção ao medo e as emoções são descontroladas de acordo com o sentimento de periculosidade muitas vezes proporcionado intencionalmente pelos agentes e instrumentos do Estado que centraliza o poder e a balança de forças fica brutalmente desigual.

Na noite de 30 de maio de 1961, Rafael Trujillo foi pego em uma emboscada arquitetada por alguns de seus próprios aliados e financiada pela CIA enquanto passava de carro em uma estrada deserta próxima à capital dominicana. O ditador foi executado a tiros, assim como o chofer e segurança pessoal que o acompanhava. Sua morte causou comoção nacional, tanto de tristeza e luto por parte dos trujillistas, quanto de euforia e alívio por parte de seus opositores. Foi o fim de uma ditadura que por mais de três décadas dizimou cerca de 50 mil pessoas.⁹

Os ecos do balir: representações de violências e *descivilizações em O ditador* (2005)

José D`Assunção Barros (2012) usa o termo “filmes de história” (no sentido amplo) para distinguir três categorias de obras cinematográficas que lhe são adjacentes: os “filmes históricos”, que representam eventos, processos ou personagens históricos conhecidos, ainda que de forma romanceada; os “filmes de ambientação histórica”, que possuem enredos criados livremente, mas sobre contextos históricos bem estabelecidos; e os “documentários históricos”, aqueles que visam representar com maior fidedignidade possível os eventos históricos, embora também sejam dependentes das perspectivas de seus realizadores.

9 Após a morte de Rafael Trujillo, seu filho Ramfis assumiu o poder interinamente. A maioria dos envolvidos no assassinato do ditador e, inclusive seus familiares, foram presos, torturados ou mortos poucos meses depois. Pressionado pela comunidade internacional e sob ameaça de uma revolução popular, Ramfis renunciou à presidência em menos de um ano e se exilou na Espanha.

O filme de Luis Llosa se enquadra na categoria de filmes históricos, entretanto, pode-se elencar algumas “subcategorias” dentro dessa classificação: as obras de “reconstrução” histórica, cinebiografias, ficções históricas e adaptações literárias com fundo histórico.¹⁰ É nesta última, portanto, que *O ditador* melhor se encaixa, já que se trata de uma adaptação do romance *A festa do Bode*, de Vargas Llosa.¹¹ Como mencionado na introdução desse artigo, o filme tem como eixo central a estória da advogada Urania Cabral, que por mais de 30 anos refugiou-se nos Estados Unidos e então decide voltar a Santo Domingo para enfrentar um terrível trauma de sua adolescência, principalmente com relação a seu pai Agustín Cabral, outrora um homem de grande prestígio no governo Trujillo. Como a narrativa do filme não é linear, pois vai e volta no tempo através do uso de *flashbacks* e traz estórias paralelas à de Urania, embora todas relacionadas diretamente a Rafael Trujillo e a ditadura dominicana, então se optou por descrever e depois analisar não a ordem ou cronologia em que as sequências aparecem na película, mas no nível do filme através do recurso da participação (ou identificação), que permite uma catarse do espectador com as personagens, já que o foco desse artigo é analisar as representações de violências no filme.

Começando por Urania, a protagonista. Como já mencionado, a advogada retorna a República Dominicana em 1991, após mais de trinta anos refugiada nos Estados Unidos. Na ocasião de seu retorno, seu pai Agustín, que sofreu um derrame e já não pode andar e falar, está fazendo aniversário, mas não é este o motivo que leva Urania a reencontrá-lo. Acontece que na era Trujillo, Agustín era um dos membros mais poderosos e fiéis ao governo. Todos os assuntos passavam por ele. Não havia segredo entre Rafael Trujillo e Agustín. Na época, Urania tinha apenas 14 anos de idade (interpretada pela atriz Stephanie Leonidas) e era uma adolescente meiga, ingênua e o maior amor de seu pai, que a mimava de todos os modos. Certo dia, “Uranita” (como era chamada carinhosamente) se encontrou pessoalmente com Trujillo. O ditador se encantou com a beleza e fragilidade da menina e a convidou para um baile no palácio do governo. Agustín relutou no começo, por saber bem sobre o caráter devasso do generalíssimo, mas acabou cedendo aos pedidos da filha.

Passados alguns meses, os jornais na TV anunciavam a morte das Irmãs Mirabal. Agustín foi até Trujillo dizendo que o governo deveria se manifestar sobre o assunto para não sofrer (ainda mais) retaliações internacionais, inclusive sugerindo que Rafael renunciasse. Esse foi o estopim para que a relação entre o senador e o ditador se esfarelasse. No dia seguinte, os periódicos locais anunciavam que Agustín estava mergulhado em um grande esquema de corrupção. Desesperado, o então Secretário de Estado e Ministro de Obras Públicas tentou

10 Recentemente também fulgura uma “subcategoria” importante de filmes históricos a serem investigados pelos historiadores: as adaptações de histórias em quadrinhos (HQs) com fundo histórico.

11 Discutir a questão da transposição literária histórica para o cinema seria também muito interessante, mas não caberia neste artigo, portanto, a abordagem será sobre o próprio filme, não desconsiderando a importância da adaptação cinematográfica.

falar com Trujillo de todos os modos, mas foi ignorado e perdeu todos os privilégios que desfrutava no governo. Sem saber o que fazer e temendo o que poderia ocorrer com ele e sua família, Agustín foi visitado por um embaixador que lhe propôs uma única saída para resolver sua crise: oferecer Uranita para Trujillo. A proposta abalou Agustín profundamente, mas depois de tanto pensar e medir as consequências da recusa decidiu aceitar a abjeta sugestão. Então, numa noite, Uranita foi avisada pelo pai que iria se encontrar com o generalíssimo, mas sem que ele a acompanhasse.

A jovem se vestiu com seus melhores trajes, fez uso de perfumes e maquiagens, imaginando que o encontro seria como no baile de outrora, e foi levada pelo embaixador. Porém, ao chegar a um casebre escuro e luxuoso, Uranita percebeu que estava a sós com Trujillo, que emergiu de uma poltrona escura ao canto da sala e logo foi jogando conversas libidinosas contra a menina. Ao tomar ciência do que realmente estava acontecendo, Urania pensou em fugir ou gritar, mas o medo e a intimidação do Bode tornaram-na ainda mais vulnerável. Rafael levou a menina para o quarto, trancou a porta, trocou sua farda por um roupão de banho e despiu Uranita de forma ultrajante, a tal ponto que a jovem apenas chorava e tremia, sem poder reagir de qualquer maneira. Trujillo a deitou na cama e tentou penetrá-la violentamente, mas não conseguiu. O Bode não se conformou com a repentina impotência sexual e para não permitir que a menina saísse virgem do local a violentou com a mão, deixando-a sozinha na cama chorando entre os lençóis ensopados de sangue.

Estava selada novamente a relação entre Agustín, apelidado de “Cabeça de Ovo” e o Bode, mas a relação com a filha nunca mais foi a mesma. Urania jamais perdoou o pai e, depois do estupro, procurou abrigo em um convento de freiras, onde recebeu cuidados e depois de alguns dias foi enviada para os Estados Unidos para estudar. 31 anos depois, a advogada retorna para acertar contas com seu passado, revelando toda essa história a suas tias e primas, que juntamente com o pai debilitado “comemoram” o aniversário de 80 anos de Agustín.

Valendo-se do arcabouço teórico eliasiano, Tatiane Landini (2005) em sua tese de doutorado analisou de forma processual a violência sexual contra menores de idade no século XX através de estudos comparativos entre o Brasil e a Irlanda. Conforme a autora, a pedofilia tornou-se um dos crimes mais nefastos na sociedade contemporânea, refletindo desequilíbrios entre poder e dominação e os complexos padrões de comportamento social. Ainda que Elias não tenha abordado especificamente este tema, é possível inferir que na estruturação social, a criança é posicionada enquanto subordinada e vulnerável. Em situações de *descivilizatórias*, como no caso da ditadura trujillista, essa dinâmica de poder pode criar contextos favoráveis aos abusos sexuais contra menores, pois indivíduos que usufruem poder e autoridade de forma tirânica como o ditador dominicano podem explorar e violentar os mais frágeis de várias maneiras, inclusive de forma sexual. Evidentemente, Landini (2005) não está justificando esses exemplos de crimes abjetos, mas apontando que sua persistência em sociedades contemporâneas demonstram falhas significativas no processo de civilização. Além disso, como demonstrado na estória de Urania, a vergonha e o tabu envolvendo esse tipo de crime leva muitas vezes à sua ocultação, o que dificulta a responsabilização dos abusadores e

a própria proteção das vítimas.

A segunda estória é dos irmãos Tavito (José Guillermo Cortines) e Antonio de la Maza (David Zayas). Logo nas primeiras sequências, o filme mostra o escritor Jesus Galíndez (Gary Piquer) palestrando em uma conferência nos Estados Unidos, na qual denuncia a corrupção e as atrocidades do governo dominicano. Galíndez participou ativamente do regime durante anos, mas o abandonou e se refugiou em solo estadunidense para se dedicar a palestras e livros contra a ditadura de Trujillo. Após a palestra, durante a noite em seu hotel, Galíndez é sequestrado, anestesiado e amarrado por dois homens que o levam até a República Dominicana, quando é colocado de joelhos diante do ditador. Trujillo acusa o escritor de traição e imediatamente ordena para que um de seus asseclas o executem com um tiro na cabeça. Como sempre, o governo encoberta o caso com informações inverídicas. No entanto, dias depois, Trujillo é informado que Jesus Galíndez havia conseguido a cidadania norte-americana, portanto, era um cidadão estadunidense. Preocupado com a repercussão internacional da morte do escritor e as consequências nas já desgastadas relações diplomáticas com os Estados Unidos, o ditador ordena eliminar todos os vestígios do crime, inclusive os seus próprios subordinados que estiveram envolvidos.

É aí que entram os irmãos de la Maza, ambos trabalham para o governo. Tavito foi o piloto do avião que levou Galíndez até o Bode. Seu irmão Antonio, ao suspeitar que Trujillo pretenda dar fim a todas as pistas do assassinato do escritor, busca socorro em Agustín para que interceda a seu favor diante do generalíssimo. Agustín, no entanto, nega o apoio. Dias depois, Tavito é encontrado morto enforcado no portão de sua casa. O governo alega suicídio. Antonio é chamado por Trujillo para uma conversa a fim de que o ditador tenha certeza de que seu subordinado não tem nenhuma suspeita sobre o envolvimento do governo na morte de seu irmão. Trujillo, inclusive, oferece um alto valor de propina a Antonio. Este, por sua vez, sai do gabinete presidencial cabisbaixo, mas com um plano de vingança em mente.

Apesar de fictício, o caso de Tavito representa como a violência cometida pelo Estado em regimes ditatoriais pode ser compreendida no amplo contexto das relações de poder no processo civilizatório. Sendo a civilização um processo contínuo e inacabado, marcado por tensionamentos mais diversos, Elias (2002, p. 30) diz que:

Dentre os impulsos principais dos processos sociais encontram-se as tensões e conflitos ligados à monopolização por um grupo (ou eventualmente também por dois grupos rivais) de meios de satisfação de necessidades sociais, portanto, meios de poder, de outros grupos. Exemplos são a monopolização dos meios de produção, dos meios de orientação, dos meios de organização e dos meios de violência física.

Ancorado em pressupostos weberianos, Elias (*Idem*) entende o processo de monopolização da violência através do Estado de forma legítima. Entretanto, como o autor não vê o Estado enquanto uma entidade desagregada da sociedade e dos indivíduos, a

violência cometida por agentes detentores do poder reflete as figurações existentes em locais e temporalidades específicos. Na República Dominicana trujillista, a coerção física, o controle ideológico e as práticas de violências físicas e simbólicas sustentaram e compuseram as figurações descivilizatórias que consolidaram o poder da ditadura. Isso levou a um ciclo de coerções externas *autoritárias*, pelo qual a violência desmedida das forças do Estado era justificada em nome da ordem social e segurança nacional. Nesse sentido, os assassinatos de Galíndez (representando um inimigo do Estado) e de Tavito (representando um inimigo em potencial) são exemplos de como processos civilizadores e *descivilizadores* podem coexistir no interior de uma sociedade em que o sistema dominante aponta numa direção onde os níveis de periculosidade e inseguranças se conectam com o controle das emoções e impulsos. Quanto mais debilitada for essa conexão, maiores as ameaças aos níveis de solidariedade e integração sociais (*Idem*; Mennell, 2010).

Outras duas histórias serão descritas aqui conjuntamente por um aspecto em comum: a intromissão de Trujillo na vida privada e no foro íntimo dos personagens. A primeira é a do almirante Juan José Viñas (Steven Bauer), um dos mais renomados membros do governo. Viñas era casado com uma linda mulher, Magnolia (Catherine Bliss), com quem Trujillo mantinha um caso. Além da satisfação sexual, Trujillo usava Magnolia para obter informações confidenciais de seu marido, já que suspeitava que o almirante pudesse secretamente ser um desafeto do regime. De fato, Viñas estava preocupado com uma possível intervenção dos Estados Unidos e com a eclosão de uma guerra civil devido aos crimes da ditadura dominicana. O Bode descobre isso arquitetando uma ligação telefônica de Magnolia ao marido. No dia seguinte, em uma confraternização com a alta patente dos oficiais, onde Viñas está presente, Trujillo brinda a todos se vangloriando de fazer sexo com as mulheres mais bonitas do país. Então, na frente de todos, o Bode diz que a melhor companhia que teve na cama foi Magnolia, a esposa do almirante. Ridicularizado, Viñas sai em silêncio.

A outra história é de Amadito (Juan Diego Botto), um jovem oficial da segurança particular de Trujillo. Amadito é apaixonado pela noiva Luisa (Sharlene Tualé), com quem pretendia se casar em breve. Entretanto, Luisa é irmã de René (Frank Perozo), um estudante com ideal revolucionário e simpatizante do Movimento 14 de Junho. Trujillo chama Amadito até seu gabinete e diz ao rapaz que não pode se casar com Luisa, pois, para manter sua profissão no governo não poderia ter um cunhado comunista. Entristecido, mas optando pelo cargo, já que era um exímio trujillista, Amadito rompe o relacionamento com a noiva. Dias depois, Amadito é convocado para uma missão: assassinar um homem preso pela polícia. Essa seria a segunda demonstração de sua lealdade ao Bode. O jovem oficial aceita a missão. Em uma noite chuvosa vai até o local onde o indivíduo está encapuzado e contido por policiais e lhe dispara um tiro na cabeça. Quando os oficiais retiram o capuz do assassinado, Amadito percebe que se tratava de René. Em choque, Amadito corre para a casa dos pais de Luisa buscando se redimir pela barbaridade que cometera e tramando uma forma de vingança contra Trujillo.

Tanto Viñas quanto Amadito foram vítimas de vexames públicos e sublimação forçada

de questões de foro íntimo. Em *O Processo civilizador*, Elias (1994) aponta para as transformações graduais das formas de coação externas, como prisões, torturas e outras penalidades para as formas de autocoerção a autocontrole dos próprios indivíduos. Os ocorridos com as personagens demonstram exemplos de retrocesso civilizacional, pois as formas com que Trujillo exerceu controle sobre seus subordinados representa a violência descivilizacional. Elias (2002, p. 23) explica que:

Dentre os elementos comuns a todos os processos de civilização, assim como a todos os processos de descivilização, destaca-se sua direção [...]. Em estágios iniciais de desenvolvimento, portanto (por exemplo) em estágios representados por tribos e outras unidades de subsistência pré-estatais, as instâncias de autocoação são habitualmente mais permeáveis às pulsões, inconstantes, débeis, lábeis e menos autônomas. Elas necessitam de apoio e reforço constantes por meio de coações exteriores.

Ao decorrer do filme, essas estórias e personagens vão se interlaçando. O clímax ocorre quando Antonio de la Maza, Juan José Viñas, Amadito, o pai de René e outros rebeldes se unem para conspirar contra Trujillo. Com o apoio de agentes secretos da CIA que lhes fornecem armamentos, os desafetos do Bode vão até uma estrada deserta na noite de 30 de maio de 1961. Escondido em um carro, o grupo espera a passagem de Trujillo pelo local e o intercepta executando impiedosamente o ditador e o chofer que o acompanhava.

Conclusão

Nesse artigo, o filme *O ditador* (2005) foi tratado como fonte e meio de representação histórica para elucidar as violências e processos *descivilizadores* perpetrados durante a ditadura de Rafael Trujillo na República Dominicana entre os anos 1930 a 1961. Valendo-se principalmente dos constructos da sociologia figuracional e da teoria dos processos civilizadores desenvolvidos por Norbert Elias e interlocutores, foi possível constatar que a película de Luis Llosa apresenta aspectos das violências físicas em níveis de assassinatos, torturas e estupro contra vulnerável, e simbólicas, em níveis de coação, constrangimento público, perseguição ideológica e controle emocional.

No filme, Trujillo é representado como um monstro, um ser desprezível que se valeu das figurações sociais de seu tempo e espaço para exercer a violência outorgando sua justificativa às coações externas através do aparelhamento do Estado e do poder. Nesse sentido, o Bode representa uma lógica reversa ao processo civilizatório, sua ditadura fulgura como um surto *descivilizatório* que submeteu o povo dominicano a uma era de terror e de condições que deram suporte a um regime totalitário cruel, repressivo e de inumanidades estruturais. A ocorrência de surtos *descivilizatórios* implica a existência de comportamentos

sociais e práticas estatais violentas devido, paradoxalmente, a uma menor afetividade e desenvolvimento dos controles estatais ao longo do processo histórico, que, por outro lado, quanto menor for o reconhecimento social do controle estatal como mecanismo de distribuição de forças (o que não é sinônimo de igualdade) maior será a chance de centralização de poder por aqueles defensores do regimes ditatórias pelos quais a violência é instrumento de controle empreendido desigualmente pelo próprio estado e seus agentes repressores.

Portanto, os ecos do “balir” de Trujillo presentes no filme foram representados através das diversas narrativas dos personagens, tendo como fio condutor a estória de Urania. O ditador, portanto, permite uma “leitura histórica do filme e uma leitura cinematográfica da História” (Ferro, 2010, p. 21) através das representações sobre a ditadura dominicana, um dos períodos mais sombrios da história latino-americana.

As representações fílmicas das ditaduras na América Latina podem influenciar significativamente as percepções e comportamentos dos espectadores. Filmes que retratam as atrocidades e resistências durante esses regimes podem conscientizar o público sobre injustiças históricas, promover a empatia e estimular o engajamento político. Ao expor narrativas alternativas às versões oficiais, esses filmes podem desafiar estereótipos e preconceitos, encorajando uma reavaliação crítica da história e inspirando ações contra a opressão e a injustiça social. Além disso, podem fortalecer a memória coletiva e a identidade cultural dos povos latino-americanos.

Referências

Obras Audiovisuais

O Ditador. Direção: Luis Llosa. Produção: Andrés Vicente Gómez. República Dominicana; Espanha; Reino Unido: New Star, 2005. 1 DVD (125 min.).

Bibliografia

ABREU, Nuno Cesar; SUPPIA, Alfredo; FREIRE, Marcius (Orgs.). *Golpe de vista: cinema e ditadura militar na América do Sul*. São Paulo: Alameda, 2018.

ALVES, Pedro. Cinema e História: perspectivas e caminhos. In: ALVES, Luís Alberto Marques; PEREIRA, Gaspar Martins (Orgs.). *Cruzar histórias: I Oficinas luso-brasileiras*. Porto: CITCEM, 2017.

BARROS, José D’Assunção. Cinema e História: entre expressões e representações. In: NÓVOA, Jorge;

BARROS, José D`Assunção (Orgs.). *Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

BOUDON, R.; BOURRICARD, F. *Dicionário crítico de Sociologia*. São Paulo: Ática, 2001.

BRENNER, Jayme. *Regimes políticos: uma viagem*. São Paulo: Scipione, 1994.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 2002.

ELIAS, Norbert. *Introdução à Sociologia*. Lisboa: Ed. 70, 2008.

ELIAS, Norbert. Conceitos sociológicos fundamentais. In: NEIBURG, Federico; WAIZBORT, Leopoldo (Orgs.). *Norbert Elias, Escritos & ensaios*. Vol. 1: Estado, processo, opinião pública. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ELIAS, Norbert. *A Sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

ELIAS, Norbert. *Os alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Vol. 1: uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz & Terra, 2010.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: SENAC, 2009.

KORNIS, Mônica Almeida. *Cinema, televisão e História*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LANDINI, Tatiana. *Horror, honra e direitos: violência sexual contra crianças e adolescentes no século XX*. 2005. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2010.

PICHARDO, Franklin Franco. *Historia económica y financeira de la República Dominicana 1844-1962*. Santo Domingo: Sociedad Editorial Dominicana, 2008.

POZZA, Gustavo L. A violência no cinema. In: MODENA, Maura Regina (Org.). *Conceitos e formas de violência*. Caxias do Sul: EdUSC, 2016.

RODRIGUES, Rajane Cristina de Araújo. O cinema do Terceiro Mundo sob o olhar da antigeopolítica: ditadura e resistência na América Latina. *GEOgraphia*, v. 20, n. 42, p. 89-100, 23 maio 2018.

ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz & Terra, 2010.

SORLIN, Pierre. *Sociología del cine: la apertura para la historia del mañana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

VAN SIJLL, Jennifer. *Narrativa cinematográfica: contando histórias com imagens em movimento*. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

VARGAS LLOSA, Mario. *A festa do bode*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

VELÁSQUEZ RIVERA, Edgar. *Historia comparada de la transición a la democracia en República Dominicana y Haití*. Bogotá: Ántropos, 2021.

YASHINISHI, Bruno José. Cinema e ensino de história: representações históricas na mise en scène. *Missões: Revista de Ciências Humanas e Sociais*, v. 9, n. 2, p. 159–172, 2024.