

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CAMPUS DE AQUIDAUANA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CULTURAIS (PPGCult)

PRISCILA ROBERTA ALVES LEMOS

**O ETERNO AMANHECER:
INTERDISCIPLINARIDADE E ESTUDOS CULTURAIS NAS DISPUTAS PELAS
LINGUAGENS, MEMÓRIA E RESISTÊNCIA DO FILME *ROJO AMANECER*
(MÉXICO)**

PRISCILA ROBERTA ALVES LEMOS

**O ETERNO AMANHECER:
INTERDISCIPLINARIDADE E ESTUDOS CULTURAIS NAS DISPUTAS PELAS
LINGUAGENS, MEMÓRIA E RESISTÊNCIA DO FILME *ROJO AMANECER*
(MÉXICO)**

Dissertação apresentada como requisito para
obtenção do título de mestra em Estudos Culturais
do Programa de Pós-Graduação em Estudos
Culturais da Universidade Federal de Mato
Grosso do Sul, Campus de Aquidauana.

Linha de Pesquisa: Sujeitos e Linguagens.

Orientador: Prof. Dr. Fábio da Silva Sousa

AQUIDAUANA – MS
2025

PRISCILA ROBERTA ALVES LEMOS

**O ETERNO AMANHECER:
INTERDISCIPLINARIDADE E ESTUDOS CULTURAIS NAS DISPUTAS PELAS
LINGUAGENS, MEMÓRIA E RESISTÊNCIA DO FILME *ROJO AMANECER*
(MÉXICO)**

Prof. Fábio da Silva Sousa – UFMS/CPNA/PPGCult/CPAq
(Orientador)

Profa. Patrícia Zaczuk Bassinello – UFMS/PPGCult/CPAq
(Avaliadora interna)

Profa. Larissa Jacheta Riberti – UFRN
(Avaliadora externa)

Prof. Agnaldo Gomes – UFMS/ PPGCult/CPAq
(Avaliador Suplente interno)

Prof. Igor Luís Andreo – UEM
(Avaliador Suplente externo)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha família e amigos que durante esse período me apoiaram de alguma forma, seja nos reunindo para distrair a mente ou compreendendo minha ausência em determinados momentos.

Agradeço também ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais (PPGCult) da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - Campus de Aquidauana, pela oportunidade de ingresso no curso e pelos professores (as) que contribuíram muito com as leituras e debates enriquecendo esse caminho.

E meu agradecimento especial ao meu professor orientador, Fabio da Silva Sousa, culpado por essa trajetória (kkkkk), por me apresentar meu objeto de estudo e estar comigo nessa caminhada desde a graduação. Obrigada pelas conversas e apontamentos, pela grande paciência, principalmente com as minhas ansiedades, sempre dizendo: “Calma, vai dar tudo certo!”.

A todos que participaram de alguma forma dessa trajetória, Obrigada!

RESUMO

Esta pesquisa pretende analisar a obra audiovisual *Rojo Amanecer* (1990), que tem como temática o evento histórico mexicano conhecido como o Massacre *de Tlatelolco*, ocorrido em 1968, com olhar nas relações de memória, trauma, resistência. Como base metodológica, serão utilizados os conceitos de Cultura de Mídia, de Douglas Kellner (2001); Mediações Culturais, de Jesús Martín-Barbero (1997) e; Linguagens em diálogo com os caminhos metodológicos e audiovisuais de Marcos Napolitano (2011). O trabalho será apresentado em três capítulos. No primeiro capítulo será apresentado o contexto do México nas décadas de 1960 e 1980, períodos em que acontecem os eventos do massacre e da obra. O segundo capítulo será a apresentação da obra *Rojo Amanecer*, o contexto de sua produção e elenco até sua estreia. No terceiro capítulo, abordaremos as políticas de memória de *Tlatelolco* e a repercussão de *Rojo Amanecer* nas redes sociais.

Palavras-chaves: Tlatelolco; Cinema; Memória; Cultura de Mídia; Mediações Culturais;

ABSTRACT

This research aims to analyze the audiovisual work *Rojo Amanecer* (1990), which thematically addresses the Mexican historical event known as the Tlatelolco Massacre, occurred in 1968, focusing on memory, trauma, and resistance. As a methodological basis, the concepts of Media Culture by Douglas Kellner (2001), Cultural Mediation by Jesús Martín-Barbero (1997), and Languages in dialogue with the methodological and audiovisual approaches of Marcos Napolitano (2011) will be used. The work will be presented in three chapters. The first chapter will introduce the context of Mexico in the 1960s and 1980s, periods during which the massacre and the film took place. The second chapter will present the work *Rojo Amanecer*, its production context, and cast leading up to its debut. In the third chapter, we will discuss the memory policies related to Tlatelolco and the repercussion of *Rojo Amanecer* on social media.

Keywords: Tlatelolco; Cinema; Memory; Media Culture; Cultural Mediations

“Recuerdo, recordamos. Ésta es nuestra manera de ayudar a que amanezca sobre tantas conciencias mancilladas, sobre un texto iracundo, sobre una reja abierta, sobre el rostro amparado tras la máscara. Recuerdo, recordemos hasta que la justicia se siente entre nosotros.” (Rosario Catellanos - Memorial de Tlatelolco)

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1- Emiliano Zapata com seus colaboradores.	17
Imagem 2- Trem com letreiro de apoio à greve dos ferroviários 1958.	19
Imagem 3- Marcha de 1º de agosto de 1968.	20
Imagem 4- Reunião da CNH.	21
Imagem 5- Logo Olimpíadas México 1968.	22
Imagem 6- Manifestação Silenciosa.	23
Imagem 7- Invasão do exército à UNAM.	23
Imagem 8- <i>Tlatelolco</i> em 02 de outubro de 1968.	24
Imagem 9- Massacre de <i>Tlatelolco</i> .	25
Imagem 10- Membros do Batalhão Olímpia.	26
Imagem 11- Prisão em <i>Tlatelolco</i> .	27
Imagem 12- Jovem agredido.	27
Imagem 13- Periódico mexicanos.	28
Imagem 14- Oriana Fallaci e Manoel Gomez Muñoz.	29
Imagem 15- Halgonazo de 1971.	30
Imagem 16- Eleições no México.	31
Imagem 17- Carlos Salinas de Gortari.	32
Imagem 18- Capa do DVD de <i>Rojo Amanecer</i> com cenas do filme.	35
Imagem 19- Família principal de <i>Rojo Amanecer</i> .	36
Imagem 20- Roteiro original do filme com o nome <i>Bengalas em el cielo</i> .	37
Imagem 21- Exército acompanha Don Roque.	39
Imagem 22- Jovens Sérgio (Bruno Bichir) e Jorge (Demian Bichir).	42
Imagem 23- Don Roque e vizinha verificando a falta de energia.	44
Imagem 24- Graciela e a vizinha verificando o telefone.	45
Imagem 25- Sujeitos armados observando a praça.	46
Imagem 26- Alicia (Maria Rojo) e Carlitos (Ademar Arau) na janela.	48
Imagem 27- Jovens abrigados no apartamento.	49
Imagem 28- Humberto dá as mãos aos filhos.	52
Imagem 29- Cena de Graciela e a jovem.	53
Imagem 30- Créditos de <i>Rojo Amanecer</i> referentes aos jovens refugiados.	54
Imagem 31- Invasão no apartamento.	55
Imagem 32- Jovens escondidos no banheiro.	56
Imagem 33- Carlitos saindo do edifício Chihuahua.	58
Imagem 34- Jovens voltando do <i>mítin</i> .	60

Imagem 35- Cartaz da TV UNAM dos 50 anos de <i>Tlatelolco</i> .	61
Imagem 36- Estela de <i>Tlatelolco</i> .	62
Imagem 37- Museu Memorial de 68.	63
Imagem 38- Obra <i>Desaparecidos</i> de Fernando Sanchez Castillo.	63
Imagem 39- Retira das placas do metrô.	64
Imagem 40- Intervenção durante os 50 anos do massacre.	64
Imagem 41- Capa do libro <i>La Noche de Tlatelolco</i> de Elena Poniatowska.	65
Imagem 42- Capa dos livros <i>Posdata</i> de Octavio Paz e <i>Amuleto</i> de Roberto Bolaños.	66
Imagem 43- Pôster do documentário <i>El Grito</i> .	67
Imagem 44- Cartaz dos filmes <i>Tlatelolco, verano 68</i> e <i>Los Parecidos</i> .	68
Imagem 45- Série <i>Un Extraño Enemigo</i> .	69
Imagem 46- Cartaz de divulgação do espetáculo de dança <i>Bengalas em el cielo</i> .	70
Imagem 47- Muro na Praça das Três Culturas em <i>Tlatelolco</i> .	73
Imagem 48- Praça das Três Culturas em <i>Tlatelolco</i> .	74
Imagem 49- Helmut Graiser, Guadalupe Ortega, Xavier Robles, Ademar Arau e Paloma Robles durante o evento de 25 anos de <i>Rojo Amanecer</i> , em 2014.	76
Imagem 50- Cineteca Nacional, Cidade do México, nos 50 anos de <i>Tlatelolco</i> , em 2018.	78
Imagem 51- Manifestação de 02 de outubro na Praça das Três Culturas.	79
Imagem 52- 02 de outubro no se olvida.	82

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

NCL - Nuevo Cine Latinoamericano

PRI - Partido Revolucionário Institucional

PNR - Partido Nacional Revolucionário

PRM - Partido da Revolução Mexicana

UNAM - Universidad Autonoma de Mexico

IPN - Instituto Politécnico Nacional

CNH - Consejo Nacional de Huelga

FEMOSPP - Fiscalía Especial para Movimientos Sociales y Políticos del Pasado

PAN - Partido da Ação Nacional

CFE - Comissão Federal Eleitoral

Pronasol - Programa Nacional de Solidariedade

NAFTA - Tratado de Livre Comércio da América do Norte

CONACULTA - Conselho Nacional para a Cultura e as Artes

FONCA - Fondo Nacional para la Cultura y las Artes

INBA - Instituto Nacional de Bellas Artes

INAH - Instituto Nacional de Antropologia e História

PAC - Programa de Apoyo a la Cultura

CCUT - Centro Cultural Universitario de Tlatelolco

CUEC - Centro Universitario de Estudios Cinematográficos

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS.....	4
LISTA DE ILUSTRAÇÕES.....	8
LISTA DE ABREVIACÕES E SIGLAS.....	10
INTRODUÇÃO: Cenas Iniciais.....	12
CAPÍTULO 1: México da Revolução às décadas de 1960 e 1980.....	17
CAPÍTULO 2: <i>Rojo Amanecer</i>	35
CAPÍTULO 3: Memórias e Linguagens.....	61
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	79
REFERÊNCIAS.....	83

INTRODUÇÃO: CENAS INICIAIS

Vivemos em um mundo saturado por imagens e sons de impressionante realismo, onde o audiovisual conquistou um lugar central na produção de sentidos sociais. Neste contexto, como bem observa Marcos Napolitano (2011), o cinema e os produtos audiovisuais ganham crescente espaço na pesquisa histórica, deixando de ser meras ilustrações para se tornarem fontes primárias complexas. Para o autor, a imagem fílmica não é um reflexo transparente da realidade, mas um artefato cultural que constrói sua própria "realidade", onde "a fidelidade das falas e caracterizações são menos importantes. Entender o porquê das adaptações, omissões e tudo que representa são mais importantes" (Napolitano, 2011, p. 245).

É a partir deste pressuposto que esta pesquisa se orienta, tomando a obra mexicana *Rojo Amanecer* (1990) como objeto de análise central para investigar as relações entre linguagem cinematográfica, memória e resistência na América Latina, em especial o evento de 02 de outubro de 1968 na cidade do México.

O cinema, enquanto manifestação artística e cultural, frequentemente assume o papel de cronista social e agente de reflexão crítica. No contexto mexicano, poucas obras corporificam essa função com tanta potência e coragem quanto *Rojo Amanecer* (1990). Produzido em um período de ainda frágil abertura política, a película emerge não apenas como uma peça cinematográfica, mas como um ato de resistência contra o silêncio oficial. Esta análise propõe examinar como *Rojo Amanecer* utiliza seus elementos narrativos e fílmicos, articulados por uma equipe de profissionais consagrados e emergentes, para romper um pacto de omissão histórica, tornando-se um marco fundamental na reconfiguração da memória coletiva mexicana sobre o Massacre de *Tlatelolco* de 1968.

Com direção de Jorge Fons, um cineasta já reconhecido por seu trabalho sólido e comprometido com temas sociais, que encontrou neste projeto seu definitivo marco de consagração. O roteiro, peça-chave para o filme, foi assinado por Xavier Robles e Guadalupe Ortega, dois escritores com trajetórias firmadas no cinema de conteúdo político e social.

O elenco reuniu alguns dos nomes mais respeitados e promissores do cinema e do teatro nacional. Hector Bonilla e María Rojo, ambos atores de enorme prestígio e reconhecimento público, encabeçaram o núcleo familiar, emprestando sua credibilidade e profundidade dramática ao projeto. Eles foram acompanhados pelo veterano Jorge Fegán, cuja carreira sólida no teatro e no cinema acrescentou peso à figura do avô. Nos papéis dos filhos jovens, Paloma Robles, filha dos roteiristas da obra; Ademar Arau, neto do consagrado ator mexicano Alfonso Arau; e os irmãos Bruno e Demián Bichir, que na época eram talentos emergentes oriundos de

uma famosa família de atores, iniciando ali carreiras que se tornariam internacionalmente reconhecidas.

A produção ficou a cargo de Hector Bonilla desde o início do projeto e posteriormente com o ingresso de Valentín Trujillo, ator famoso por seus filmes de ação e produtor mexicano.

Essa equipe optou por uma abordagem narrativa contida e claustrofóbica. Diferente de uma reconstituição épica, a trama se concentra na experiência de uma família de classe média confinada em seu apartamento no Conjunto Habitacional *Tlatelolco* durante o massacre. A câmera raramente deixa o ambiente doméstico, transformando-o em um microcosmo da sociedade mexicana. A violência do Estado é, em sua maior parte, indireta: sugerida pelos sons de tiros e helicópteros na trilha sonora, e testemunhada fragmentadamente pelas janelas. Essa restrição espacial intensifica o drama humano, deslocando o foco dos números abstratos de vítimas para o terror concreto de indivíduos comuns. A tensão dramática é construída não pela ação, mas pelo diálogo tenso, pelos silêncios eloquentes e pelo desespero crescente, culminando em uma conclusão brutal e inevitável.

O filme enfrentou uma censura. Essa tentativa de silenciamento, paradoxalmente, corroborou a tese central do filme: a persistência de um Estado autoritário. A exibição transformou-o em um objeto de resistência e o reconhecimento posterior, coroado com nove Prêmios Ariel¹, incluindo Melhor Filme e Direção, representou não apenas um triunfo artístico, mas uma vitória simbólica da sociedade civil sobre a narrativa estatal.

Mais do que um registro do passado, *Rojo Amanecer* é um monumento à memória, erguido pela coragem coletiva de sua equipe – dos produtores que arriscaram capital aos atores que emprestaram seus rostos a uma narrativa proscrita. Sua existência é um testemunho do poder do cinema de intervir na história, de servir como contra narrativa e de garantir que as vozes silenciadas pela violência de Estado não sejam esquecidas. A obra de Jorge Fons e seus colaboradores permanece, portanto, como um farol ético e artístico, lembrando-nos que a justiça histórica começa pelo ato de lembrar e narrar.

A obra serve como ponto de partida para uma investigação bibliográfica interdisciplinar que dialoga com os Estudos Culturais latino-americanos, focando nas relações entre memória, trauma e resistência.

Neste sentido, compete contextualizar a tradição cinematográfica latino-americana, que conforme traça Barros (2017), desenvolveu-se a partir da década de 1930 com características particulares, passando por movimentos como o Nuevo Cine Latinoamericano nos anos 1960 e enfrentando os desafios das ditaduras regionais. Segundo Corseuil, Núñez e Holanda (2016), é

¹ Prêmio concedido anualmente pela Academia Mexicana de Artes e Ciências Cinematográficas desde 1947.

crucial evitar a "monumentalização" desses movimentos, mantendo a atenção às nuances e contradições dos processos artísticos regionais.

A perspectiva latino-americana de Aguinaldo Rodrigues Gomes e Miguel Rodrigues de Sousa Neto (2022) identifica como uma ruptura com o pensamento eurocêntrico, onde as opressões se transformam continuamente, gerando processos específicos de transformação social ligados à resistência. Barros (2017) complementa esta visão ao afirmar que as manifestações artísticas e culturais da região estão intrinsecamente relacionadas a questões identitárias e problemas comuns como desigualdades sociais, dominação estrangeira e colonialidades. Neste sentido, o cinema latino-americano constitui-se como ferramenta privilegiada para compreender "a fabricação, reforços, rupturas, criação e recriação dessas identidades" (Barros, 2017, p. 2).

Se pode notar algumas características das produções latino-americanas voltadas mais para uma realidade local, apresentando que não existe uma sociedade perfeita, no qual o gênero não se limita a um só e as perspectivas de gênero são constantemente deslocadas (Lusvarghi, 2016), passando por adaptações locais no qual se insere as próprias tradições culturais.

Ao aprofundar a identidade do cinema latino-americano, Barros (2017) retoma o início do desenvolvimento dessa arte na década de 1930, principalmente na Argentina, Brasil e México, e a criação de empresas do ramo tanto privadas como estatais, no qual era voltado para agradar os estrangeiros que buscavam temáticas exóticas, assim se apresentavam sobretudo as paisagens e as mulheres. Nas duas décadas seguintes surgem filmes que relatam a vida no campo (rancheiras, México) e as comédias e melodramas (chanchada, Brasil).

Uma proposta de conscientização política surge como um importante movimento a partir da década de 1960 após a Revolução Cubana, e iniciam novos movimentos em vários países da região e criação de festivais de cinema como pontos de encontro e espaços de discussão sobre os caminhos estéticos e ideológicos que deveria assumir o cinema no continente latino-americano, em busca de uma maior autenticidade (Barros, 2017).

Ditaduras que atingiram a América Latina fizeram muitos cineastas, como tantos outros artistas, se exilarem. Assim a década de 1980 é caracterizada com uma estagnação criativa e problemas de produção, além de sofrer com a concorrência hollywoodiana e o descaso do próprio público com o cinema nacional. Uma nova "onda criativa" surge somente no final do século XX com produções voltadas aos dilemas da sociedade contemporânea e releituras de períodos anteriores.

O início do século XXI já se apresenta mais voltado aos problemas sociais locais e a busca ou afirmação da própria identidade como uma característica desse cinema, que passa a ganhar uma nova visibilidade exterior, apesar de muitas vezes cair no estereótipo estrangeiro de subdesenvolvimento, exotismo e obsoleto. Devido a exposição dessa sociedade extremamente

estratificada, surge a necessidade de buscar e principalmente se questionar sobre sua representação identitária (Barros, 2017). Afinal, o que elas dizem de nós? Como nos construímos? Como nos damos a conhecer?

A compreensão dessas dinâmicas culturais requer superar visões dicotômicas entre colonizador e subalterno. Homi Bhabha (1998) argumenta pela necessidade de entender as identidades culturais como construções fluidas, produzindo significações além de conceitos fixos de cultura, através do que denomina "entrelugar". Na mesma direção, Néstor García Canclini (1998) desenvolve o conceito de "culturas híbridas", destacando as miscigenações culturais constantes que caracterizam as sociedades latino-americanas contemporâneas.

A abordagem metodológica dessa pesquisa fundamenta-se na interdisciplinaridade, utilizando como eixos teóricos centrais a Cultura da Mídia conforme elaborada por Douglas Kellner (2001) e as Mediações Culturais propostas por Jesús Martín-Barbero (1997). Para Kellner, a mídia transformou-se em "uma força dominante de cultura" (2001, p. 26), organizando-se como um campo de batalha de discursos onde se representam identidades, dominações e a subordinação, contra as estruturas de desigualdade e opressão, partindo de um contexto sócio histórico.

Portanto, ler politicamente a cultura da mídia significa situá-la em sua conjuntura histórica e analisar o modo como seus códigos genéricos, a posição dos observadores, suas imagens dominantes, seus discursos e seus elementos estéticos-formais incorporam certas posições políticas e ideológicas e produzem efeitos políticos (Kellner, 2001, p.76).

Já Martín-Barbero (1997) propõe um deslocamento analítico dos meios para as mediações, entendendo estas como processos que permeiam as relações sociais ligadas à comunicação e cultura. O cinema aqui não é apenas um produto artístico industrial, ele se torna uma ferramenta para o espectador se reconhecer, de representação de seus costumes e cotidiano, sem deixar de lado a sua identidade de resistência, dando como exemplo o melodrama mexicano.

[...] ... no cinema as pessoas se reconhecem, com um reconhecimento que não é passivo, mas o transforma; e para um povo que vem da Revolução isso significa apaziguar-se, resignar-se e "secretamente ufanar-se". Ou seja: não há só consolo, como também revanche (Martín-Barbero, 1997, p. 232).

Observando esses autores podemos relacionar essa “ponte” entre mídia e consumidor, que não possui olhar único, abrindo para muitas interpretações, significações e ressignificações; e que essa “ponte” é de mão dupla pois esse consumidor não é passivo e sim participante, são sujeitos que expressam a ação sofrida pela mídia, estabelecendo uma relação dialógica entre produto cultural e receptor. Tendo em vista o exposto pelos autores sobre essas estruturas e

relações, vemos que arte e resistência são linguagens predominantes em obras latino-americanas.

Através desta abordagem interdisciplinar, busca-se compreender como *Rojo Amanecer* transcende sua condição de obra ficcional para tornar-se um dispositivo de memória e resistência, ilustrando o potencial do cinema como ferramenta de elaboração do trauma histórico e de disputa pelos significados do passado na América Latina contemporânea.

Assim, a pesquisa estrutura-se em três capítulos. O primeiro contextualiza o México nas décadas de 1960 a 1980, abarcando tanto o período do massacre quanto o da produção do filme. O segundo capítulo analisa *Rojo Amanecer* em seu contexto de produção, desde as condições de realização até sua recepção inicial. O terceiro capítulo examina as políticas de memória sobre *Tlatelolco* e a repercussão contemporânea da obra nas redes sociais, investigando como o filme permanece como artefato cultural ativo na construção da memória coletiva.

Capítulo 1

México da Revolução às décadas de 1960 e 1980



Imagem 1: Emiliano Zapata com seus colaboradores
Fonte: [Revolução Mexicana \(1910\) - Toda Matéria](#)
Acesso em 02 jul. 2025

A Revolução Mexicana (1910-1920) foi um dos movimentos sociais mais significativos do século XX, marcado por lutas camponesas, reivindicações por justiça agrária e a busca por um Estado mais democrático. Segundo Camín e Meyer (2000), o processo revolucionário foi ambíguo: trouxe transformações estruturais, mas também consolidou um sistema político autoritário sob o Partido Revolucionário Institucional (PRI).

A Revolução prometeu terra, liberdade e justiça social, especialmente através de figuras como Emiliano Zapata e Pancho Villa, que representavam as demandas camponesas e indígenas. A Constituição de 1917 incorporou direitos sociais avançados, como a reforma agrária e proteção aos trabalhadores. No entanto, os autores argumentam que, após a década de 1920, o Estado revolucionário cooptou esses ideais para legitimar um regime centralizado. A distribuição de terras, por exemplo, foi parcial e muitas vezes usada como moeda política, enquanto o *ejido* (sistema de propriedade coletiva) não resolveu a pobreza rural. Além disso, o PRI monopolizou o poder sob um discurso revolucionário, mas perpetuou desigualdades. A crítica aqui reside na domesticação das demandas populares, transformando-as em instrumentos de controle.

É relevante para o cenário mexicano entender como foi a criação do “partido do governo”, o Partido Nacional Revolucionário (PNR) em 1929. Após a Revolução houve uma pluralidade de partidos, o que deveria ser uma articulação para as demandas de classes na realidade girava em torno de suas personalidades revolucionárias e do interesse de seus

dirigentes. O PNR, que em 1938 mudou para Partido da Revolução Mexicana (PRM) e depois em 1946 para Partido Revolucionário Institucional (PRI), que iniciou com um discurso de terminar com o poder pessoal e começar uma era das instituições com um grande partido oficial unindo todos os grupos numa “família revolucionária” (Camín e Meyer, 2000).

Yo tengo plena confianza en que en esta Asamblea triunfará la Revolución. Con el llamamiento cálido, generoso y honrado del General Pérez Treviño, han vibrado las almas de todos ustedes, y en estos momentos creo yo ver aquí las fuerzas revolucionarias vivas de todo el país, congregándose para formar el Partido Nacional Revolucionario que será la salvación definitiva del futuro de México. (Discurso de Luis L. León, um dos fundadores do PRN, na Convenção Constitutiva do partido, 1º de março de 1929).

Apesar do discurso de criação, o PRI manteve o poder centralizado em poucos e monopolizou-se no poder desde 1930 por 71 anos consecutivos.

O legado da Revolução é duplo: por um lado, criou símbolos de identidade nacional (como o culto aos heróis revolucionários) e instituições sociais; por outro, falhou em romper com estruturas de opressão. Essa repressão política se apresenta de forma sistêmica, no qual será apresentado ao longo desse capítulo. Para o povo, alguns avanços foram reais, como educação pública e sindicalização, mas a concentração de poder e a marginalização de grupos indígenas persistiram. A Revolução, em vez de democratizar, criou um populismo autoritário. Seu ideal de justiça social inspirou lutas posteriores, mas sua institucionalização sob o PRI revelou os limites de uma transformação incompleta.

Assim, a Revolução se apresenta tanto como um processo emancipatório quanto uma ferramenta de dominação. A Revolução tornou-se um "mito fundador" usado para validar o status quo, enquanto as demandas populares eram cooptadas ou silenciadas (Camín e Meyer, 2000). Apesar dessas fragmentações, a Revolução criou um mito unificador: a ideia de um "México para os mexicanos", que legitimou o novo regime pós-revolucionário.

A década de 1960 no México é indicada como o fim do período chamado “milagre mexicano”, iniciado nos anos 1940 com as ideias da Revolução Mexicana. Foi quando a revolução perdeu sua força real, mas manteve um prestígio histórico e o Estado mexicano assumiu uma posição de herdeiro e guardião desses ideais revolucionários e continuador desse legado.

Esse brilho mitológico e real do passado recente permitiu, a partir de Cárdenas, que o status quo, embora eivado de falhas e injustiças, fosse apresentado ao país como um fenômeno passageiro, já que o verdadeiro México era justamente o que ainda não surgira e sim o que estava por surgir (Camín e Meyer, 2000, p. 211).

O México do final da década de 1960 foi marcado por um governo autoritário com forte opressão a seus opositores, uma política afastada dos princípios da Revolução Mexicana,

dependente de capital externo, com um olhar voltado para uma construção da imagem internacional de país em desenvolvimento utilizando com uma das estratégias os grandes eventos esportivos como a Copa do Mundo (1970) e iniciando com a primeira edição dos Jogos Olímpicos na América Latina (1968).



Imagem 2: Trem com letreiro de apoio à greve dos ferroviários 1958.
Fonte: [La fuerza de los ferrocarrileros II | Relatos e Historias en México](#)
Acesso em 02 jul. 2025

O crescimento econômico unido a uma má distribuição de renda, ocasionou uma grande desigualdade social e dívida externa, fez com que diversos setores protestassem por melhores condições de trabalho e salários desde a década de 1950. A mobilização mais emblemática desse período foi protagonizada pelos trabalhadores ferroviários em 1958 e terminou com a intensa repressão do governo. Os estudantes durante este período apoiaram algumas manifestações de diversos setores, como a dos médicos em 1965, bem como as próprias demandas como a greve nacional em apoio aos estudantes da Escola Superior de Agricultura da cidade de Juarez, que protestaram contra os abusos nas cobranças institucionais e solicitaram a federalização da instituição. A voz de setenta mil estudantes conseguiu uma nova escola de agricultura, o que incentivou o movimento estudantil (Miskulin, 2008).

Assim, a organização estudantil de 1968 surgiu para discutir a política do país que já se apresentava autoritária e que já vinha reprimindo sistematicamente os movimentos sociais. O primeiro conflito daquele ano ocorreu devido a um incidente de rua com estudantes secundaristas em julho, no qual foram fortemente reprimidos pelos *granadeiros* (grupo da polícia da capital reconhecida por ações de repressão), que após o conflito nas ruas foram à escola *Vocacional 5²* seguir sua ação contra estudantes e professores que não tinham o

² Escola de nível médio que paralelamente oferece cursos técnicos pertencente ao Instituto Politécnico Nacional.

conhecimento do ocorrido na parte externa da instituição. A partir deste evento se iniciaram as intervenções do exército nas instituições de ensino, assim como as manifestações de protesto contra a violência policial e a destituição de seus chefes (Riberti, 2013). Também, de acordo com Camín e Meyer:

Os contestadores não provinham desta vez dos alicerces do sistema, os setores operário e camponês, e sim das camadas médias urbanas e seus estratos mais ilustres e menos controláveis, os estudantes e os professores universitários. O cenário não foi um Estado, como no caso de San Luis Potosí, nem as malhas de um sindicato, como no caso ferroviário, e sim as ruas e praças do centro nevrálgico do poder: a Cidade do México (Camín e Meyer, 2000, p. 249).



Imagem 3: marcha de 1º de agosto de 1968

Fonte: [Jogos Olímpicos México 1968: Entre a repressão e a luta pela democracia](#)
Acesso em 04 fev. 2025

O reitor da *Universidad Autonoma de Mexico* (UNAM), Javier Barros Sierra, mobilizou uma manifestação pelas ruas em 01 de agosto e ganhou apoio popular. Vários institutos, universidades e escolas, não só da capital, acabaram aderindo conforme aumentava a visibilidade do movimento estudantil. As principais instituições nesse movimento foram a UNAM e o Instituto Politécnico Nacional (IPN).

Dessas discussões pelas demandas do movimento foi elaborado um documento chamado *pliego petitório* com reivindicações ao Governo, contendo seis pontos: liberdade aos presos políticos; extinção do corpo de *granaderos* e da polícia metropolitana; destituição dos chefes de polícia e militares responsáveis pelas repressões às manifestações; indenização às vítimas das repressões (mortos ou feridos); investigação e responsabilização por prisões e mortes; revogação de dois artigos do Código Penal (145 e 145 bis) que se referia ao delito de “dissolução social” (Riberti, 2013). O *Consejo Nacional de Huelga* (CNH) ³surgiu nesse

³ Criado em uma assembleia estudantil que reuniu 38 comitês de luta. Órgãos de representação máxima de cada faculdade, escola, colégio ou centro educativo (Riberti, 2017).

contexto legitimando o movimento realizando assembleias para debater suas demandas.



Imagem 4: reunião do CNH

Fonte: [A 50 AÑOS DEL '68. La creación del Consejo Nacional de Huelga, órgano máximo del movimiento del 68](#)

Acesso em 04 fev. 2025

É válido ressaltar que o Código Penal mexicano foi publicado em 1931, no qual o artigo 145 se refere aos delitos e suas respectivas punições realizados por servidores públicos, entre os delitos é citado o terrorismo. Em 1941, durante a Segunda Guerra Mundial, houve uma incorporação neste artigo sobre “dissolução social”, inicialmente com a intenção de evitar espionagem, ideologias totalitárias que pudesse desestabilizar a ordem social e invasão do território nacional.

Artículo 145.— Se aplicará prisión de dos a seis años, al extranjero o nacional mexicano, que en forma hablada o escrita, o por cualquier otro medio, realice propaganda política entre extranjeros o entre nacionales mexicanos, difundiendo ideas, programas o normas de acción de cualquier gobierno extranjero, que perturbe el orden público o afecte la soberanía del Estado Mexicano.

Se perturba el orden público, cuando los actos determinados en el párrafo anterior, tiendan a producir rebelión, sedición, asonada o motín.

Se afecta la soberanía Nacional, cuando dichos actos puedan poner en peligro la integridad territorial de la República, obstaculicen el funcionamiento de sus instituciones legítimas o propaguen el desacato de parte de los nacionales mexicanos a sus deberes cívicos.

Se aplicará prisión de seis a diez años, al extranjero o nacional mexicano que, en cualquier forma, realice actos de cualquiera naturaleza, que preparen material o moralmente la invasión del territorio nacional, o la sumisión del país, a cualquier gobierno extranjero.

Cuando el sentenciado en el caso de los párrafos anteriores sea un extranjero, las penas a que antes se ha hecho referencia, se aplicarán sin perjuicio de la facultad que concede al Presidente de la República el artículo 33 de la Constitución.

Artículo 145 Bis.—Para todos los efectos legales, solamente se considerarán como de carácter político, los delitos consignados en este título, con excepción de los previstos en los artículos 136 y 140. (Decreto que reforma o Código Penal que integra o delito de dissolução social pelo presidente Manuel Avila Camacho, 1941).

Esse artigo possibilitou um aval jurídico para as ações de violência por parte do Estado diante das manifestações (Riberti, 2013).

Assim como o *pliego petitorio*, um diálogo público foi negado pelo governo do presidente Gustavo Díaz Ordaz, que em discurso no dia 01 de setembro defendeu a necessidade de ordem nas ruas a qualquer custo. O presidente chamou de ilegítimas as ações do movimento estudantil, relacionando o conflito a interesses externos, citando como fator o comunismo.

Segundo Ordaz o objetivo dos manifestantes era intervir na realização dos Jogos Olímpicos, o primeiro da América Latina e o primeiro dos chamados “megaeventos” que aconteceriam no país durante a década seguinte, no qual o México se apresentava como um país em desenvolvimento com o discurso dos jogos feitos pelo povo, posicionado fora do eixo Europa-Estados Unidos e dos contextos geopolíticos do período (Magalhães, 2018). Esta postura fica evidenciada inclusive na logo do evento, com elementos da psicodelia hippie, que era moda na época, e traços que lembravam os padrões dos *Huichol*, um dos povos originários do México (Olympics, 2025).

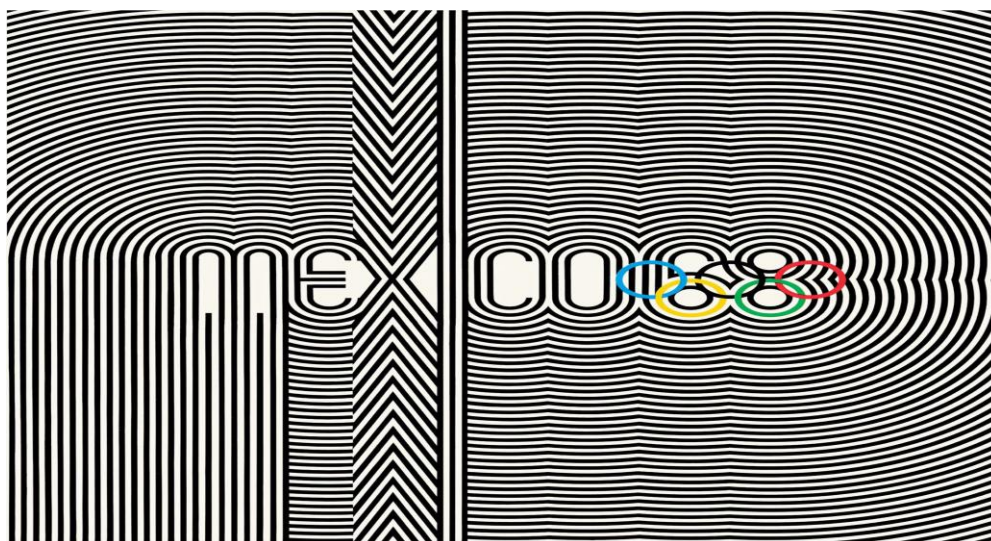


Imagem 5: Logo Olimpíadas México 1968

Fonte: [Logotipo da Cidade do México 1968, design do pôster e visual dos jogos](#)

Acesso em 02 jul. 2025

Vale ressaltar que o discurso defendido pelo Estado sob a “ameaça comunista” está dentro do contexto da Guerra Fria, no qual aparatos repressivos eram utilizados contra movimentos sociais, legitimando a violência para perseguição aos “inimigos internos” (Riberti, 2017).



Imagem 6: manifestação silenciosa

Fonte: [Movimento estudantil - conceito, causas e consequências](#)

Acesso em 04 fev. 2025

As manifestações foram realizadas de forma pacífica por parte do movimento, como a Manifestação Silenciosa de 13 de setembro, no qual compareceram nas ruas de 300 a 400 mil pessoas, para além de setores sociais específicos no qual grande parte da população aderiu demonstrando seu apoio, com as bocas fechadas com fitas e cartazes indicando o motivo da manifestação.

No dia 18 de setembro a UNAM foi invadida por 10 mil soldados do exército, violando a autonomia universitária, prendendo diversos estudantes, pais de estudantes, professores e funcionários (cerca de 700 pessoas), mantendo fechada a instituição até o dia 30 de setembro. No dia 1 de outubro também aconteceu um protesto da *Unión Nacional de Mujeres*, além de outras organizações feministas na frente da Câmara dos Deputados (Troncoso, 2012).



Imagem 7: invasão do exército à UNAM

Fonte: [La Jornada: El Ejército invadió Ciudad Universitaria como si fuera un territorio enemigo](#)

Acesso em 04 fev. 2025

Em 02 de outubro, uma grande reunião de pessoas em Tlatelolco na *Plaza de las Tres*

Culturas, mais ou menos 10 mil pessoas segundo Poniatowska (1971) estavam na manifestação às 17h. Conforme Riberti (2013) a manifestação seguiria rumo a região de Casco de Santo Tomás, porém foi cancelada devido a presença do exército. Na praça além dos manifestantes havia pessoas curiosas, trabalhadores que simplesmente atravessavam a praça, moradores da região e a imprensa internacional que iria cobrir as Olimpíadas.

[...] los que desde el balcón del tercer piso del edificio Chihuahua se dirigían a la multitud compuesta en su gran mayoría por estudiantes, hombres y mujeres, niños y ancianos sentados en el suelo, vendedores ambulantes, amas de casa con niños en brazos, habitantes de la Unidad, transeúntes que se detuvieron a curiosear, los habituales mirones y muchas personas que vinieron a darse una “asomadita” (Poniatowska, 1971, p. 166).



Imagem 8: Tlatelolco em 02 de outubro de 1968

Fonte: [Historias olímpicas – Capítulo III: México 1968, el silencio de Tlatelolco](#)

Acesso em 04 fev. 2025

Quando as pessoas começaram a se dispersar ao fim do evento, helicópteros lançaram sinalizadores indicando ao exército e ao Batalhão Olímpia⁴, grupo paramilitar que atuava sob ordem do presidente, para fechar a praça e começaram a atirar para todos os lados, posteriormente conhecido como Massacre de *Tlatelolco*:

Varios cadáveres en la Plaza de las Tres Culturas. Decenas de heridos. Mujeres histéricas con sus niños en los brazos. Vidrio rotos. Departamentos quemados. Las puertas de los edificios destruidas. Las cañerías de algunos, rotas. De varios edificios salía agua. Y las ráfagas aún continuaban. (“Se Luchó a Balazos en Ciudad Tlatelolco, Hay un Número aún no Precisado de Muertos y Veintenasde Heridos”, *Excélsior*, 3 de octubre de 1968) (Poniatowska, 1971, p. 186).

⁴ Criado em fevereiro de 1968 e apresentado como um grupo responsável pela segurança durante os jogos olímpicos mantendo ordem e vigilância nas instalações esportivas (Rosas, 2014).



Imagem 9: massacre de Tlatelolco

Fonte: [50 años de Tlatelolco: 12 claves de una masacre estudiantil que marcó al continente americano - Infobae](#)
Acesso em 04 fev. 2025

Se percebiam a presença do exército por perto e de franco atiradores no alto dos edifícios, porém já era algo comum o acompanhamento das forças do governo durante as manifestações, o que não se imaginava seria o massacre que se seguiria, pois naquela manhã, houve uma reunião da CNH com representantes do governo na casa do reitor Sierra, ofertando um otimismo de que com a aproximação dos Jogos Olímpicos, finalmente haveria uma negociação com o governo (Troncoso, 2012).

Os testemunhos apresentados por Poniatowska (1971) coincidem sobre o momento do início dos disparos, de terem sido logo em seguida ao lançamento dos sinalizadores e de não saberem de onde vinham, pois eram de todos os lugares e direções, com alguns relatos de verem disparos de metralhadoras dos helicópteros que se aproximavam do solo para agir, outros que soldados atiravam em círculos. Os relatos também afirmam terem visto pessoas de luvas brancas em uma das mãos, somente depois saberiam que eram integrantes do Batalhão Olímpia que já estavam dispersos pela praça e nos edifícios, e a luva era o sinal para se identificarem entre si.



Imagem 10: membros do Batalhão Olímpia
Fonte: [Batallón Olimpia \(2018\) - Alberto Rodriguez](#)
 Acesso em 04 fev. 2025

Importante ressaltar que todos os representantes do movimento, que discursaram no terceiro andar do Edifício Chihuahua, foram presos. Isso possibilitou posteriormente os relatos e a denúncia dos mesmos sobre o ocorrido em 02 de outubro, e que irão formar e fortalecer a memória e busca por justiça, no qual será mais bem exposto em capítulo posterior. Também houve relatos de que a praça ficou tomada de sapatos e bolsas espalhados, os corpos foram recolhidos e empilhados em caminhões e muitos ainda permanecem desaparecidos. Os agentes de repressão passaram a madrugada vasculhando os apartamentos do Edifício *Chihuahua*, um residencial com aproximadamente 80 mil pessoas, atrás dos estudantes, que bateram em muitas portas pedindo ajuda e que muitos não abriram por medo.

No dia 2 de outubro, alguns grupos desesperados que conseguiram escapar do massacre incendiaram alguns ônibus nas redondezas da praça, com o objetivo de chamar a atenção das forças repressivas concentradas em Tlatelolco, atos que foram exceção diante das inúmeras manifestações pacíficas realizadas pelos estudantes (Miskulin, 2008, p. 5).

Os que sempre se manifestaram pacificamente, diante do terror, tentaram de qualquer forma parar o massacre, pois o tiroteio inicial durou 40 minutos seguidos e volta e meia retornava. Foi lançado gás lacrimogêneo em esquinas próximas à praça, há relatos de balas atingirem os apartamentos e incêndio na parte superior de um dos edifícios, levando mais pessoas a saírem de suas casas e enfrentar o terrível cenário.

El fuego sobre el Edificio Chihuahua alcanzó tal magnitud que, cerca de las 19 horas comenzó a incendiarse gran parte del edificio. Durante largo tiempo se prolongó el siniestro. Las llamas alcanzaron del piso diez al trece y muchas familias tuvieron que salir de la zona, en medio del intenso tiroteo, cargando a sus pequeños y arriesgándose a ser heridos. Así, vimos a muchos otros caer heridos por las balas. (Jorge Aviles R., reportero. "Durante Varias Horas Terroristas y Soldados Sostuvieron Rudo Combate"



Imagem 11: prisão em Tlatelolco

Fonte: [Cuba y la noche de Tlatelolco - El Estornudo](#)

Acesso em 04 fev. 2025

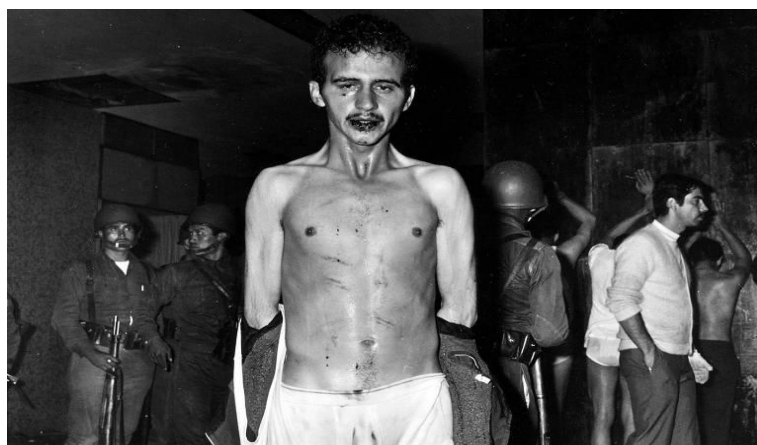


Imagem 12: jovem agredido

Fonte: [Vista de Radiografía de una imagen icónica. Usos, lecturas y apropiaciones del retrato de Florencio López Osuna, dirigente del movimiento estudiantil de 1968 | Revista de Arte Ibero Nierika](#)

Acesso em 04 fev. 2025

Hoje, por meio de pesquisas de documentos oficiais e principalmente da criação da *Fiscalía Especial para Movimientos Sociales y Políticos del Pasado* (FEMOSPP) em 2001 com objetivo de investigar violações de direitos humanos por agentes do Estado entre as décadas de 1960 e 1980, sabe-se que foi formada uma operação nomeada *Galeana*⁵ na qual foram posicionados franco atiradores do *Estado Mayor Presidencial* no topo dos edifícios, o Batalhão Olímpia nos andares dos edifícios para prender os líderes do movimento e o exército cercado a praça. “Dessa forma, presidência, secretaria de governo, grupos especiais e o exército fizeram o cerco que resultou em dezenas de mortos e feridos” (Riberti, 2017).

⁵ A missão era impedir o traslado da manifestação da praça ao Casco Santo Tomás e prender os membros do CNH (Riberti, 2017).

O quantitativo de mortos, entre homens, mulheres e crianças, ainda segue sem esclarecimentos certos. Os diversos relatos e a historiografia relatam entre 250 e 350 mortos. Entretanto, o governo na época declarou que não passava de 40, demonstrando indiferença às vidas perdidas (Riberti, 2013).

Nos dias que se seguiram, o Estado e a imprensa, controlada pelo governo, minimizaram o massacre e se referiram aos estudantes como terroristas, dando a eles toda a autoria do conflito, assim todos os presos daquela noite foram acusados de homicídio (Miskulin, 2008).



Imagem 13: periódicos mexicanos

Fonte: [2 de octubre no se olvida! 55 años de la Masacre de Tlatelolco en la Plaza de las Tres Culturas - Reto Diario](#)

Acesso em 04 fev. 2025

Troncoso (2012) apresenta um breve perfil de alguns periódicos mexicanos e como cada um noticiou o movimento estudantil de 68. Alguns bem alinhados com o discurso do governo, seja por estar diretamente ligado ao partido priista ou por passar por dificuldades financeiras o que permitia um maior controle do governo. Outros, mesmo possuindo divergências e críticas ao governo e dando visibilidade ao movimento estudantil, em certos momentos minimizaram o tom dos discursos.

As imagens desses periódicos no geral mostraram feridos e presos, uma ou outra foto de corpos, mas fora de contexto e não da matança ocorrida. Entretanto as imagens captadas, publicadas e principalmente as não publicadas, nos permitem analisar e discutir esses materiais. Muitas imagens se perderam ou foram confiscadas, porém, ao longo dos anos foi possível recuperar parte desses arquivos, como em caso de arquivos pessoais de fotógrafos, arquivos dos próprios jornais e até mesmo os registros da inteligência do governo mexicano. O autor ainda expõe que somente 40 anos depois do massacre conseguiu registrar entrevistas com alguns destes fotógrafos que indicaram que muitas imagens não foram usadas por determinação da

edição do jornal, muitos foram também agredidos e seus equipamentos danificados durante o evento.

Apesar de um certo controle do governo mexicano sobre a imprensa local, não pode controlar a imprensa internacional que também expôs o ocorrido, visto que diversos jornalistas de diversos países relataram que ficaram temporariamente encarcerados e equipamentos de trabalho destruídos. O depoimento da jornalista italiana Oriana Fallaci que acompanhou a reunião na praça e acabou ferida por arma de fogo, foi um dos vários relatos sobre o evento (Musotti e Rodriguez, 2019).



Imagem 14: Oriana Fallaci e Manoel Gomez Muñoz

Fonte: [Histórico 1968: Oriana via un país salvaje; periodista italiana, herida en Tlatelolco](#)

Acesso em 04 fev. 2025

Conforme esses autores, o parlamento italiano solicitou explicações ao governo mexicano, que mesmo falando sobre a liberdade da imprensa, enfatizou a responsabilidade da jornalista em estar presente em *Tlatelolco* visto que havia sido convidada para cobrir os jogos Olímpicos. Mesmo com a instabilidade e um certo receio quanto a segurança, os Jogos Olímpicos do México ocorreram pela repressão do governo às manifestações e o silêncio dos comitês olímpicos Internacional e Mexicano (Magalhães, 2018).

Infelizmente, o cenário de massacre se repetiria. Em 1970, o anterior secretário de governo Luis Echeverría Álvarez, assume a presidência da república. Ele já era ligado ao plano do massacre de *Tlatelolco* em 1968 e apesar de um discurso de reformas para uma abertura democrática, com a libertação de manifestantes de 68 encarcerados e o retorno dos exilados no Chile, novamente, agora em seu governo, reprime manifestações de estudantes que foram às ruas protestar pela autonomia universitária e contra ações do governo, a primeira grande manifestação desde aquele 02 de outubro (Troncoso, 2021).

Em 10 de junho de 1971, em um dia de Corpus Christi, a manifestação foi interrompida com ataques de gás lacrimogêneo dos *granaderos* e de armas automáticas por um grupo paramilitar ligado ao governo chamado *Halcones*, o que fez posteriormente o evento ser conhecido como *halconazo*.

También agredieron a fotógrafos de la prensa, robaron sus equipos de trabajo y amedrentaron a los transeúntes ante la mirada cómplice de la policía. Incluso se dispararon entre ellos, en medio de la confusión. El operativo contó también con francotiradores apostados en los edificios, quienes realizaron disparos selectivos contra los manifestantes (Luna, 2021).



Imagem 15: Halgonazo de 1971

Fonte: [Entérate. ¿Qué es el “Halgonazo” y qué pasó el 10 de junio de 1971?](#)

Acesso em 02 jul. 2025

Foram mortos 225 jovens entre 14 e 22 anos. Assim como em 68, o governo negou seu envolvimento oficialmente e Echeverría tentou se desvincular dos eventos. Da mesma forma se repete a política de controle de estado sobre os periódicos e suas publicações, ainda dependentes dos recursos do governo, embora aparecessem as denúncias de abuso de poder do governo por testemunhas e imagens, confirmados posteriormente por relatos principalmente de jornalistas e fotógrafos sobre a pressão do que poderiam relatar e mostrar.

Outro fato relevante é a participação dos Estados Unidos revelado por arquivos desclassificados do serviço secreto estadunidense do vínculo desse país com os *halcones* por meio de um treinamento militar e policial em janeiro de 1971, juntamente com o objetivo de controlar as manifestações estudantis (Troncoso, 2021).

Importante ressaltar que as lutas por justiça e as manifestações acerca da memória de *Tlatelolco* existiram ao longo dos anos até os dias atuais, porém não serão tratadas neste momento e sim em um capítulo à parte.

Na questão econômica, Echeverría iniciou uma política expansionista, ou seja, voltada para o mercado interno, com maior circulação de moeda e com o controle feito pelo estado, isso com a intenção de crescimento econômico. Porém, essa prática deveria ser uma manobra de curto prazo, caso contrário poderia causar grandes danos.

A fin de año, el resultado es un crecimiento económico mínimo, un aumento en la inflación y una leve mejoría en la cuenta corriente de la balanza de pagos. Entonces, la necesidad de atender a las graves carencias sociales, decide al Estado a cambiar el rumbo de la política económica mediante el aumento del gasto público y el estímulo a la economía (Peña-Alfaro, 1979).

A renda principal vinha da área petrolífera, que é muito afetada pelo valor externo,

assim, era necessário investir em outras indústrias e comércios para não depender tanto do petróleo. No entanto, em 1976, a política fiscal do governo juntamente com uma crise do petróleo subiu muito a inflação, isso levou a perda de confiança do setor financeiro e a fuga de capitais para o estrangeiro (Landau, 1991). A descoberta de novas reservas de petróleo foi um alívio para a economia que voltou a crescer, porém cresceu junto a taxa de inflação.

Essa política expansionista, que deveria ser curta, ainda durou os sexênios dos presidentes José López Portillo e Miguel de la Madrid, com algumas pequenas diferenças que não recuperaram a economia. Assim, ao final da década de 1980, o país passava por grande crise econômica com a queda no preço do petróleo, grande dívida externa, desvalorização da moeda nacional, diminuição da renda, aumento do desemprego e inflação, o que se convencionou a chamar esse período de a “década perdida” (Teixeira, 2014).



Imagem 16: Eleições no México

Fonte: [El Heraldo de Tuxpan - Espera INE buena votación](#)

Acesso em 02 jul. 2025

Nas eleições de 1988 parecia que a hegemonia priista terminaria. Na disputa estavam Carlos Salinas de Gortari pelo PRI, Manuel Clouthier pelo Partido da Ação Nacional (PAN) como oposição e Cuauhtémoc Cárdenas Solórzano pela Frente Nacional Democrático formada por desinentes do PRI. O sistema eleitoral mexicano em 1988 era controlado pela Comissão Federal Eleitoral (CFE), dominada pelo PRI. Os principais problemas para a falta de transparência incluíam: o registro de votos realizado manualmente em atas, sem fiscalização independente, um sistema de contagem centralizado e sujeito a manipulação.

Os métodos tradicionais de campanha do partido hegemônico para induzir votos que já dava certo de campanhas anteriores era a coerção das corporações de posicionamento priista, proporcionando uma cédula marcada previamente que seria trocada por uma em branco na cabine. Também ocorreu grandes gastos com publicidade e propaganda, monopolizando os meios de comunicação, principalmente a televisão (Cansino, 1995).

Mesmo com as diversas manobras, até a véspera das eleições, as pesquisas apontavam

Cárdenas como favorito com 5% na frente de Salinas. No dia 06 de julho durante a contagem dos votos, em que Cárdenas aparecia com vantagem sobre o candidato do PRI, o sistema que computava e transmitia os votos minuto a minuto caiu e imediatamente retiraram os jornalistas e representantes dos partidos presentes no local, sem divulgação de informação até o dia seguinte.

A lentidão na apuração dos votos, o forte crescimento da oposição, a ostensiva manipulação do processo pelas autoridades e a incredulidade da opinião pública lançaram uma espessa sombra de dúvida e a acusação de fraude sobre as eleições de julho de 1988 (Camín e Meyer, 2000, p. 319).

Desta forma, Carlos Salinas de Gortari é anunciado como vitorioso, mantendo a hegemonia do partido no poder que na época já durava quase 60 anos, em uma eleição presidencial conturbada que ficou conhecido pelo sistema de contagem de votos que caiu.



Imagem 17: Carlos Salinas de Gortari

Fonte: [Qué fue la “caída del sistema” en 1988 y por qué están involucrados Manuel Bartlett y Salinas de Gortari - Infobae](#)

Acesso em 02 jul. 2025

O sistema eleitoral mexicano em 1988 ainda funcionava como um mecanismo de perpetuação do poder do PRI, mas a crise daquele ano expôs suas contradições e acelerou mudanças que, mais tarde, levariam à transição democrática no México (Camín e Meyer, 2000).

O primeiro desafio de Salinas era reorganizar a economia do país, o que inicialmente deu alguns resultados, como a renegociação da dívida externa que deu um alívio econômico, pois também fez a credibilidade do país crescer e voltar os investimentos estrangeiros. Porém, o capital que entrava no país era especulativo e o crescimento apresentado pelo governo foi muito manipulado, entre os motivos estão a queda do gasto público e uma taxa de câmbio sobrevalorizada.

O atraso cambial trouxe inúmeras consequências negativas para o México, primeiro porque encareceu os produtos mexicanos no mercado internacional; e segundo porque barateou o preço dos produtos estrangeiros, o que levou o país a incorrer em sucessivos déficits comerciais (Silva Júnior, 2005, p.3).

Na esfera social, a pobreza atingia intensamente todas as regiões. Para enfrentar esse problema, foi criado o Programa Nacional de Solidariedade (Pronasol), com o objetivo de melhorar as condições de vida dos grupos mais vulneráveis. A proposta do programa era que em vez de repassar os entre ministérios, estados ou municípios, o governo os destinava diretamente aos beneficiários. Em troca, a comunidade contribuía com a mão de obra por meio de mutirões. Essa dinâmica reduziu a burocracia e ainda possibilitou a diminuição dos custos como na construção de escolas e estradas.

Com a intensificação de uma política neoliberal, alinhada aos Estados Unidos do então presidente Ronald Reagan, que já havia se iniciado aos poucos nos governos anteriores, em que o papel do Estado é reduzido, priorizando o capital externo e privatizando diversas empresas do Estado. Em 1994, no final do mandato de Salinas, o México entra para o Tratado de Livre Comércio da América do Norte (NAFTA) com os EUA e o Canadá, na intenção de eliminar barreiras comerciais entre esses países. Porém o México entrou em colapso no governo seguinte.

Seguindo a estratégia de inserção internacional que punha em consecução, o presidente Salinas de Gortari também anunciou e deu continuidade ao plano de privatização de inúmeras empresas estatais, sendo a amplitude dessa ação um tanto extensa, abrangendo setores estratégicos para o Estado mexicano (Teixeira, 2014, p.50).

Em outros termos, o período 1970-1990 reflete a transição do México de um modelo estatista para uma economia aberta, com avanços em competitividade, mas custos sociais elevados. As reformas neoliberais não resolveram problemas históricos, como a desigualdade, mostrando os limites do ajuste estrutural.

Na cultura, o Estado mexicano tem desempenhado um papel fundamental na formação e promoção da cultura nacional, tanto por meio de políticas públicas quanto através de instituições dedicadas à preservação e difusão do patrimônio cultural. Desde a Revolução Mexicana (1910-1920), o governo adotou a cultura como um eixo central na construção da identidade nacional, utilizando-a como ferramenta de unificação e legitimação política.

No campo cultural, a administração de Salinas promoveu uma redefinição das políticas públicas, buscando modernizar a gestão cultural e integrá-la a um projeto de nação alinhado com a globalização. Em 1988, é criado o Conselho Nacional para a Cultura e as Artes (CONACULTA), substituindo a antiga Subsecretaria de Cultura. O CONACULTA foi concebido como um órgão autônomo para centralizar e profissionalizar a gestão cultural, seguindo um modelo tecnocrático (Brunner, 1994). Seu primeiro diretor, o escritor Víctor Flores Olea, buscou equilibrar a promoção da cultura popular e a abertura ao mercado.

[...] manifiesta una preocupación de más largo alcance dentro del ámbito cultural y artístico por dotar de mayor recursos y autonomía al sector cultural con la creación del

CONACULTA; y por otra parte, con la creación del FONCA, generar un sistema de becas y estímulos que permitiera a los creadores y artistas tener los recursos suficientes para poder realizar de manera estable su trabajo sin presiones económicas (Mendoza, 2007, p. 05).

A criação dessas instituições não garantiu a plenitude de sua autonomia e desenvolvimento, visto que muitos problemas se mantiveram como: tanto a Secretaria de Finanças e Secretaria de Educação Pública tinham o responsável pelo órgão nomeado pelo presidente da república e seus funcionários escolhidos de forma vertical, sem um estatuto que lhe desse legitimidade e capacidade organizativa, muitas vezes seguindo uma linha de trabalho determinada pelo presidente que estava no momento, sem transparência quanto aos recursos. Estas estruturas das secretarias acabavam dificultando os processos e necessidades do campo específico da cultura (Mendoza, 2007).

O governo justificou essa mudança como uma forma de "democratizar a cultura", mas críticos argumentam que refletia uma tendência à privatização. O CONACULTA passou a administrar instituições como o Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) e o Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), além de fomentar programas de difusão cultural.

Uma das principais iniciativas foi o Programa de Apoyo a la Cultura (PAC), que destinava recursos a projetos artísticos e comunitários. No entanto, análises indicam que esses fundos eram frequentemente direcionados a elites culturais, reforçando desigualdades (Zermeño, 1996). Além disso, o PAC incentivava parcerias com empresas privadas, o que levou a uma crescente mercantilização da produção cultural.

Salinas procurou construir uma imagem de modernidade e abertura, promovendo eventos culturais de grande visibilidade, como exposições internacionais e coproduções cinematográficas. No entanto, essa estratégia visava mais à projeção internacional do que ao fomento de uma cultura crítica. O discurso oficial enfatizava uma "reconciliação nacional", mas que evitava confrontar passados traumáticos, como o massacre de 1968.

Em síntese, o período analisado revela a contradição entre o México revolucionário discursivo e o México autoritário real. A Revolução, longe de ser um processo emancipatório concluído, tornou-se um instrumento de dominação, enquanto o Estado perpetuou violência, desigualdade e exclusão, uma repressão política sistemática. A percepção é de que a transformação social prometida foi sequestrada por uma elite política que usou o mito revolucionário para manter seu poder, deixando um legado de lutas silenciadas e reformas inacabadas.

É nesse cenário, no final dos anos 1980 e início do governo de Salinas, que se apresenta o filme *Rojo Amanecer*. Como veremos no próximo capítulo, sua existência revela as contradições de um regime que buscava se apresentar como democrático, mas ainda reprimia a memória histórica.

Capítulo 2

Rojo Amanecer



Imagem 18: capa do DVD de *Rojo Amanecer* com cenas do filme.

Fonte: <https://julioastillero.com/sobre-el-rojo-amanecer-autor-federico-anaya-gallardo/>

Acesso em 07 set. 2024

Rojo Amanecer, filme mexicano gravado em 1989 e com sua estreia em 1990, com duração de 99 minutos, tem roteiro de Xavier Robles e Guadalupe Ortega, direção de Jorge Fons, produção de Hector Bonilha e Valentin Trujillo. O enredo se inicia na manhã de 02 de outubro de 1968, com a rotina da família ao acordar em seu apartamento no edifício *Chihuahua*, que fica em frente a *Plaza de las Tres Culturas*, no qual cada um de seus integrantes se dirigem aos seus compromissos. O ambiente é restrito e o que ocorre do lado de fora do apartamento é percebido pelos sons externos, e relatos pelos personagens que saíram e retornaram, pela expressão dos personagens do que se vê pela janela do local.

Como visto anteriormente, a década de 1980 passa por uma estagnação criativa que levou ao desinteresse do público, principalmente com a concorrência de *Hollywood*; e problemas de produção que fez surgir muitas produções independentes. No México, tal situação foi muito influenciada pela crise econômica.

Para o PRI, a cultura sempre foi uma ferramenta para a instrumentalização de seu projeto de nação. As manifestações culturais ajudaram a formar a identidade nacional e a promover os programas políticos do partido. E o cinema como um meio de comunicação de massas, foi considerado assunto de Estado. Para o governo, a censura e supervisão da indústria cinematográfica estava na responsabilidade da *Secretaría de Gobernación*, uma agência dedicada a segurança interna do país. Os mecanismos de censurado governo agiam por meio

do procedimento conhecido como “enlatamento” no qual os filmes passam por uma espécie de limbo democrático na espera de permissão para ser realizada e exibida (Velasco, 2005).



Imagem 19: Família principal de *Rojo Amanecer*

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=9gjXQieCRXI&t=368s>

Acesso em 07 set. 2024.

A ambientação restrita de *Rojo* (1990) teve um motivo, pois o tema *Tlatelolco* mesmo 20 anos depois ainda era proibido como relatou Xavier Robles (Tv Azteca, 6 min. e 42 seg.).

Segundo o especial “ La historia detrás del mito: como se filmó Rojo Amanecer”, apresentado em 2008 pela Tv Azteca, o banco de guiones cinematográficos⁶ convocou escritores mexicanos a apresentar projetos fílmicos merecedores de incentivos econômicos para serem realizados e Xavier Robles apresenta *Bengalas en el Cielo*⁷.

O projeto foi aprovado por unanimidade pelo setor cinematográfico. O roteiro deveria ser submetido à *Secretaría de Gobernación* que advertiu que não deveriam falar de assuntos de *Tlatelolco*. Nessa reportagem dá a entender que o roteiro chegou a ir à *Secretaría de Gobernación*, porém recebeu a orientação de não realizar o filme.

Entretanto, Jorge Fons em entrevista a Roberto Fiesco em 2019 no programa Cinema 20.1 da TV UNAM, comentou que o roteiro ganhou uma premiação e que não serviu para nada. O diretor também explica que como tinha um conhecido, Fernando Macotela, que já havia trabalhado na *Secretaría de Gobernación* e sabia dos trâmites, mostrou o roteiro para saber se daria certo. Porém, Macotela o orienta a não apresentar pois não negariam, mas não

⁶ Seção de Autores do Sindicato de Trabalhadores da Produção Cinematográfica do México: protege os direitos dos roteiristas, porém nenhuma outra informação sobre esses setores e a premiação citada por Robles e Fons foi encontrada.

⁷ Em nenhum momento da pesquisa foi encontrado o ano em que Robles e Ortega fizeram o roteiro. A foto da capa do roteiro aparece em alguns sites como o *Centro Iberoamericano de Estudios de Foto y Cine*, no qual tem uma reportagem de 2022 sobre o filme com entrevistas do diretor, roteirista e atores. Porém sem mais acesso ao restante do documento.

dariam uma resposta de pronto e deixariam o roteiro ser esquecido.

Jorge Fons procurou pessoas que quisessem entrar nessa empreitada e encontrou grande resistência e medo. Mesmo assim, ele e o ator Hector Bonilla, que entrou como produtor, iniciaram as filmagens sem a aprovação do governo (Cinema 20.1, 4 min. e 30 seg.).

Inclusive, o nome original da obra era *Bengalas en el cielo* indicando o momento que sinalizadores são lançados dos helicópteros como sinal para o início do massacre. Entretanto, esse nome foi modificado justamente pensando nos entraves de aprovação para execução do filme e um meio termo entre os roteiristas e o produtor Valentín Trujillo, que acreditava que o título original era muito poético, preferindo *Tlatelolco Sangriento* (Grey, 2019).



Imagem 20: Roteiro original do filme com o nome *Bengalas en el cielo*.

Fonte: [Rojo amanecer: la realidad siempre llama al cine - CIBEF - Centro Iberoamericano de Estudios de Foto y Cine](#)

Acesso em 03 jul. 2025.

As filmagens se iniciaram em maio de 1989 duraram 3 semanas, às 7h da manhã com término por volta da meia noite. Filmado às pressas devido ao medo de serem descobertos, presos e todo material destruído, mesmo com a obra pronta, o filme teve que ser submetido à aprovação do governo.

A construção do cenário foi realizada em um pequeno estúdio cedido por um amigo

da produção, porém não estava sonorizado, o que permitiu ecos na gravação. A ambientação do apartamento foi realizada após tomadas as medidas de um apartamento no Edifício *Chihuahua* e por meio de fotos, inclusive fotos pessoais dos atores irmãos (Bichir), que fazem os filhos mais velhos, que quando crianças moravam no edifício. Os móveis e outros objetos para compor os cenários pertenciam ao próprio elenco e equipe (Cinema 20.1, 6 min. e 50 seg.).

As poucas gravações externas foram realizadas no próprio edifício de forma clandestina. Um fato ocorrido para obter este material é que um guarda tentou barrar as filmagens assim que viu um grupo de pessoas subir o edifício *Chihuahua* com equipamentos de filmagem, dizendo que não poderiam gravar pois falariam do massacre, mesmo a produção apresentando uma carta solicitando filmagens para um documentário sobre reordenação urbana (Tv Azteca, 14 min. 06 seg.). Outro suporte que possibilitou essas gravações externas foi dos próprios moradores que reconhecendo os atores e percebendo do que realmente se tratava, ajudaram para que as gravações necessárias fossem realizadas rapidamente.

Além de correr contra o tempo, a falta de recursos sempre esteve presente (pré-produção, gravação e pós-produção) contando com recursos próprios ou de amigos próximos. Assim, os integrantes do filme eram pessoas que se conheciam de trabalhos anteriores, familiares ou pessoas que trabalhavam por trás das câmeras, como os irmãos Bichir (Demian e Bruno) cujos os pais também eram atores; Paloma Robles, filha dos roteiristas; Leonor Bonilla, filha de Hector Bonilla; Ademar Arau, neto do ator Alfonso Arau. Também em uma breve cena da repressão com dois jovens nas escadas do edifício, os jovens eram os filhos do diretor Jorge Fons e da atriz Maria Rojo (Canal 22, 2015).

O roteiro se baseou nos relatos de sobreviventes e na literatura da época, como a obra de Elena Poniatowska, *La Noche de Tlatelolco* (1971)⁸. É fundamental relatar que alguns integrantes dessa produção (roteiristas, atores e equipe técnica) estiveram envolvidos e participaram do movimento de 1968, porém, alguns por acaso não estavam presentes no evento. Bruno Bichir (La Hora Elástica, 28 min. e 9 seg.) relata que a família morava em *Tlatelolco*, os pais os levavam às manifestações do movimento, mas neste dia a família estava no ensaio geral de uma peça. Já o diretor de fotografia José Alonso estava na preparação da parte cultural das Olimpíadas no momento da manifestação e o ator Hector Bonilla que estava em uma filmagem em Acapulco e por isso não estava em Tlatelolco (El Hormiguero Mx, 2015).

Alguns eram sobreviventes de 02 de outubro com María Rojo e Roberto Sosa (Tv Azteca, 18 min. e 22 seg.). O próprio roteirista Xavier Robles, participante de diversas

⁸ A obra será comentada no próximo capítulo.

manifestações sociais no país, ficou preso por cinco dias em Puebla (El Universal, 1 min. e 5 seg.). Dessa forma, podemos compreender o envolvimento da maior parte do elenco e produção visto que, como citado anteriormente, muitos estiveram envolvidos no movimento estudantil de 1968, embora muitos não tenham participado do evento de *Tlatelolco* por diversos motivos.

Vale ressaltar mais uma vez que o filme em nenhum momento apresenta tanques, helicópteros e soldados na praça, somente se percebe essas presenças pelos sons e relatos. Desde o início os roteiristas perceberam a dificuldade que seria ter que colocar tanques, armamentos e fardas da época, então Xavier Robles fez referência ao filme *Alien - o oitavo passageiro* (1979), como inspiração, na forma como um monstro que cresce e é temido sem ser visto (Grey, 2019). As únicas cenas que aparecem uma pessoa fardada é o personagem que acompanha o avô para conferir seus documentos e ao final que um soldado passa ao fundo atrás de Carlitos ao sair do edifício.

Após um ano do fim das filmagens e da pós-produção, diante da pressão de intelectuais e imprensa, o próprio presidente Carlos de Salinas autorizou a exibição do filme, porém com a exclusão de algumas cenas como da neta falando da senhora de 60 anos atingida pelas costas e uma cena entre neto e avô em que a criança pergunta ao senhor por que os soldados fizeram isso, e o avô responde que eles apenas cumpriram ordens (*Rojo Amanecer*, 1h. 06min. e 56 seg.). Ao total foram 6 cenas que faziam alguma referência ao exército mexicano ou a brutalidade dos assassinatos.



Imagem 21: Exército acompanha Don Roque

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=9gjXQieCRXI&t=368s>

Acesso em 07 set. 2024.

Ao realizar os cortes solicitados, o filme deveria ser entregue ao governo com os cortes junto com o negativo original. Mas com medo de uma nova proibição e possível destruição da obra, a produção mandou duas cópias para o exterior (Havana, Cuba e Los Angeles, Estados Unidos) como garantia. Adicionadas a esse cenário as constantes ameaças

de morte durante todo o processo de desenvolvimento da obra direcionadas em especial a Héctor Bonilla (Tv Azteca, 31 min. e 30 seg.)

Em 18 de outubro de 1990, um ano e meio após as gravações, a estreia em quatro salas da *Cineteca* na Cidade do México exibiu a versão censurada, mas já havia cópias piratas da versão original por toda a capital (Tv Azteca, 31 min. e 10 seg.).

Dessa forma *Rojo* foi realizada nos bastidores. Mas e a obra em si? Que história nos conta? Napolitano (2011), nos apresenta uma metodologia para se observar e questionar esses artefatos audiovisuais como fontes primárias novas e desafiadoras. Em uma análise a imagem não é mais uma mera ilustração e não é obra de arte, aqui temos um artefato cultural. Seus processos não relatam somente os fatos em análise, e sim sua estrutura total. É necessário conhecer suas estruturas internas de linguagem e mecanismos de representação por meio de seus códigos internos. Mesmo na ficção, a imagem cria uma “realidade” dela mesma, a fidelidade das falas e caracterizações são menos importantes. Entender o porquê das adaptações, omissões e tudo que representa é mais importante.

Para compreender a obra e o que ela representa, o autor pontua a necessidade de observar os estratos e substratos como cenário, roteiro, autor, direção, produção, público, crítica e regime de governo. De acordo com Napolitano (2011), ficção e história, mesmo no gênero documentário, não se autoexcluem visto que cinema é manipulação, depende do ponto de vista que se apresenta pelos envolvidos, da forma como é realizado, seu período e contexto; ou seja, sua fonte histórica e conteúdo. Por isso, ao analisar uma obra cinematográfica tem que se utilizar, além do próprio objeto, outros recursos como reportagens, artigos, entrevistas e documentários sobre a obra e seu processo, pois é necessário decodificar, interpretar e criticar uma obra para entender “o que um filme diz e como ele diz” (Napolitano, 2011, p.245).

Como visto no capítulo anterior sobre o contexto do México pós-68, a narrativa oficial procurou minimizar e obscurecer a violência estatal em *Tlatelolco*. A mídia hegemônica, frequentemente alinhada com o governo, ecoou essa versão dos fatos, tentando silenciar as vozes das vítimas e dos movimentos sociais. *Rojo Amanecer*, ao romper esse silêncio e apresentar uma perspectiva visceral e humanizada do massacre, age como uma forma de contra narrativa. Ele desafia a versão oficial dos eventos, expondo a brutalidade da repressão e a vulnerabilidade da população civil.

Dentro da teoria de Kellner (2001), essa contestação da narrativa hegemônica é um aspecto crucial da cultura de mídia crítica. O filme, ao dar voz aos marginalizados e ao apresentar uma visão alternativa dos acontecimentos, participa de uma luta simbólica pela verdade e pela memória. Ele se torna um ato de resistência cultural contra o apagamento histórico imposto pelo poder.

Esta [mídia], em si mesma, é uma arena de lutas que os grupos sociais e rivais tentam usar com o fim de promover seus próprios programas e ideologias, e ela mesma reproduz discursos políticos conflitantes, muitas vezes de maneira contraditória (Kellner, 2001, p 32.)

O autor expõe a mídia como um campo de disputa ideológica, onde diferentes grupos sociais competem para influenciar a opinião pública e promover suas agendas. A obra também oferece observações sobre a operação da ideologia e do poder na cultura de mídia.

A representação dos militares como figuras implacáveis e desumanas, a exposição da violência estatal e a demonstração da impotência da população civil diante da força bruta revelam as desigualdades de poder presentes na sociedade mexicana da época. O filme, ao explicitar a brutalidade da repressão, desmistifica a imagem de um estado benevolente e protetor (como sempre lembrado por Don Roque ao se referir a Revolução Mexicana), expondo a face autoritária e violenta do poder. Essa desconstrução da ideologia dominante é um aspecto fundamental da análise crítica da cultura de mídia proposta por Kellner.

Relacionamos isso à produção de *Rojo*, pois percebe-se a necessidade de contar sobre algo que marcou uma geração e que naquele tempo pouco tinha sido exposto visualmente. Também podemos perceber a preocupação e o medo com a ainda presente repressão ao não apresentar o roteiro aos devidos órgãos como costume, ao sigilo e rapidez nas gravações, que acabaram se comprovando pertinentes diante das ameaças e posteriormente à censura de cenas.

Além de expor o cenário político nacional e internacional do México no período de realização da obra, das reportagens e artigos sobre o México de 1968 e especialmente do dia 02 de outubro, uma contribuição muito relevante foram os vídeos observados na pesquisa de entrevistas tanto do elenco quanto da produção relatando ambos os períodos históricos. Tais vídeos são de entrevistas como no programa *La historia detrás del mito*, da TV Azteca em 2008; o programa mexicano *El Hormiguero*, do canal 7 em 2015; o periódico online *El Universal* em 2018; e os programas da TV UNAM, *La hora Elástica* em 2018 e Cinema 20.1 em 2019; nos quais os próprios envolvidos relatam detalhes de suas experiências. Essa busca de informações extra fílmicas como biografias, entrevistas, as críticas à obra, censura e outros possíveis tópicos é essencial, pois para uma obra cinematográfica ser analisada como fonte histórica, a História precisa entender seu sentido intrínseco (Napolitano, 2011).

Sobre uma análise fílmica propriamente dita, acrescenta-se as especificidades de técnica de linguagem, os suportes tecnológicos e os gêneros narrativos para questionar e articular os mecanismos utilizados pela linguagem cinematográfica e os eventos, personagens e processos históricos representados. Além da identificação dos elementos narrativos ou alegóricos como ângulo da câmera, trilha sonora, efeitos de montagem, figurinos e outros apresentados nos planos e sequências: “Assim, as fontes audiovisuais e musicais são, como

qualquer outro tipo de documento histórico, portadoras de uma tensão entre evidência e representação” (Napolitano, 2011, p.239). Segundo Kellner (2021), a mídia não apenas reflete ideologias dominantes, mas também pode ser um espaço de contestação e resistência.

Diante do exposto, podemos analisar algumas cenas de *Rojo Amanecer*.



Imagem 22: Jovens Sergio (Bruno Bichir) e Jorge (Demian Bichir)

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=9gjXQieCRXI&t=368s>

Acesso em 07 set. 2024.

A primeira cena com toda a família reunida no café da manhã já mostra que os dois filhos mais velhos (Jorge e Sérgio) estão participando das manifestações na “lutar por nossas demandas” (*Rojo Amanecer*, 10 min. e 15 seg.). Há uma desaprovação tanto do avô (Don Roque) quanto do pai (Humberto). O avô, que lutou na Revolução Mexicana, fala em vários momentos no início do filme que “antes a juventude era diferente” (*Rojo Amanecer*, 3 min. e 19 seg.), vê seus netos como jovens inúteis que são mal-agra-decidos pela comida e estudos que o pai proporciona trabalhando em um órgão do governo. O pai também contrariado com a ação dos filhos diz que eles não entendem nada de política, que tudo faz parte do movimento comunista internacional contra a realização dos Jogos Olímpicos e que há certos murmúrios no escritório completando, “com o Governo não se brinca” (*Rojo Amanecer*, 8 min. e 54 seg.). Comenta que em sua juventude também acreditava e lutou por mudanças, mas que o governo toma conta de tudo, que os filhos devem aceitar pois isso é política.

Nessa cena também podemos observar questões de gênero. Primeiro relacionado ao que deveria ser o comportamento masculino, iniciado quando a filha (Graciela) liga o rádio e está tocando uma música dos Beatles (*Rojo Amanecer*, 7 min. e 37 seg.). O Avô fala que são “pura gritaria de bichas” e que “nem como homens se vestem”. A mãe comenta que está na moda e a discussão gira em torno da moda dos jovens de ficarem de cabelo comprido, como um dos netos. O avô novamente retruca “parecem velhas”. Um dos netos fala que Napoleão tinha cabelos longos na juventude e pergunta se ele também parecia uma velha. O

pai imediatamente comenta que Napoleão não ouvia “música de bicha”, foi o maior gênio militar da história e quando se tornou imperador já tinha cabelo curto, o avô concordando completamente.

Em seguida um dos netos pergunta “padre Hidalgo também era bicha?”, visto que esse personagem religioso relacionado à independência do México também possuía essa característica, o pai imediatamente acaba com a discussão: “isso não é para brincar”. Posteriormente, o filho mais novo Carlitos ao retornar da escola, fala com o avô que teve aula de história e que Sérgio tinha razão sobre o cabelo comprido de Padre Hidalgo, mostrando a imagem para Don Roque. Nesse momento pergunta; “Ele era bicha?” e o avô responde: “Não, ele não.”

Podemos perceber que as características dadas à Napoleão como gênio da história e imperador aparecem como para apagar essa fase da juventude que poderia caracterizar-se fora do padrão. Mas ele não se aplicaria ao padre Hidalgo visto que esse personagem teria essa característica do cabelo já com mais idade. Por que o pai termina essa discussão? Por perceber que os filhos não se renderiam? Por ser um personagem importante para o país? Por ser um personagem religioso? Isso também seria o motivo da resposta de Don Roque?

Sobre essa mesma cena do café da manhã, é iniciada com todos sentados à mesa, menos a mãe (Alicia) que está servindo a todos no qual sua fala é perguntar se estão satisfeitos. A maior parte da cena realiza pequenos comentários, como para os filhos menores comerem para não se atrasarem, e risadas concordando com a conversa. Quando o pai começa a falar sobre política e os envolvimento dos jovens no movimento estudantil (*Rojo Amanecer*, 8 min. e 37 seg.), Alicia observa apreensiva a discussão. Em um determinado momento (*Rojo Amanecer*, 10 min. e 10 seg.), gesticula como se quisesse falar, porém é interrompida pela calorosa discussão entre o pai e os filhos, desistindo de se manifestar. Sua próxima fala é logo após o pai gritar e bater na mesa: “Quer mais café, Humberto?”.

O pai encerra a conversa e sai com os filhos menores. Alice em tom suave pergunta porque os filhos jovens fazem isso com o pai. E enquanto os jovens se justificam ela, no mesmo tom suave, fala que o pai só quer o bem deles. Somente se exalta quando os filhos dizem que o pai é amargurado porque sua juventude revolucionária não deu certo: “Não fale assim do seu pai!”, (*Rojo Amanecer*, 12 min. e 13 seg.) mas em seguida o avô (Don Roque) inicia diálogo reprimindo os netos. Alicia interrompe solicitando ao avô que fosse buscar algumas coisas para casa (verduras, leite...) e diz para que ele não tenha pressa ao voltar, para dar um passeio para se distrair. Somente depois que Don Roque sai do apartamento que o tom de Alicia muda, mais agressiva chama a atenção dos filhos e questiona sobre os acontecimentos (*Rojo Amanecer*, 13 min. e 12 seg.): “Agora que estamos sozinhos vocês vão ter que me ouvir”. Percebe-se que Alicia não tem voz frente ao marido (Humberto) e ao pai (Don Roque). É somente sem a presença dos “homens da casa” que tem protagonismo, expressando-se diante dos conflitos apresentados.

É necessário ressaltar que nesse momento com os filhos mais velhos, Alice demonstra ter conhecimentos dos fatos, relatando os acontecimentos desde a invasão ao colégio, as diversas manifestações e enfrentamentos com a polícia, demonstrando preocupação com a repressão do governo: “Já viu quantos mortos há? Quantos desaparecidos? Quantos estudantes presos? Eles querem terminar isso antes das Olimpíadas.” (*Rojo Amanecer*, 13 min. e 37 seg.).



Imagem 23: Don Roque e vizinha verificando falta de energia.

Fonte: [Dailymotion](#)

Acesso em 18 jul. 2025.

Podemos verificar quatro situações seguintes na obra que demonstram a preparação do Estado para o evento do massacre. A primeira situação é a falta de energia. Alice prepara o almoço na cozinha e ao tentar utilizar um eletrodoméstico percebe a falta de energia (*Rojo Amanecer*, 16 min. e 32 seg.). A mãe solicita ao avô, que acabou de voltar da rua, para verificar se também não há luz na sala e Don Roque confirma. O avô avisa que devem ser os fusíveis do apartamento queimados e que iria trocá-los. A cena seguinte mostra uma vizinha chegando no quadro de energia do prédio onde está Don Roque e pergunta se também estão sem luz, o avô confirma e acrescenta que os fusíveis estão bons tanto do apartamento de sua família quanto o da vizinha. “Deve ser um apagão” diz Don Roque, se referindo que é em todo o prédio e a vizinha responde “outra vez nos cortam a luz?”. A fala da vizinha demonstra que a falta de energia não é incomum, tanto que no interior do apartamento da família, todos seguem fazendo as coisas normalmente.



Imagem 24: Graciela e a vizinha verificando o telefone

Fonte: [Dailymotion](#)

Acesso em 18 jul. 2025.

A segunda situação são os telefones mudos. O telefone toca no apartamento da família e Alicia atende (*Rojo Amanecer*, 25 min. e 25 seg.). A ligação é do pai Humberto que pergunta se Alicia está ouvindo e a mãe confirma. Porém a ligação parece distante e depois apresenta cortes durante as falas de Humberto. Ele pergunta se os filhos mais velhos já chegaram para o almoço e Alicia responde que eles avisaram que não viriam e que voltariam à noite. Nesse ponto a ligação fica pior e somente algumas coisas são percebidas como o pai falando algo que comentam no escritório, mas em seguida a ligação cai. Alicia coloca o telefone no lugar e volta a arrumar a mesa para o almoço, porém algo a perturba e tenta ligar para o pai novamente e saber o que ele queria avisar. Nesse momento o telefone fica mudo.

Com essa situação, a mãe fala para a filha Graciela pedir para usar o telefone da vizinha e tentar contato com o pai, porém o telefone também está mudo. Diante disso a vizinha dá uma moeda para Graciela e diz para ela tentar o telefone da rua. A filha volta ao apartamento informando que todos os telefones estão mudos, o da vizinha e todos os três do quarteirão que ela verificou. Além da inquietação por não saber o que o marido queria dizer, Alicia demonstra estranheza e certa preocupação por não haver um telefone funcionando na região.

A terceira situação é uma cena na qual o avô vai brincar com o neto Carlitos e seus soldadinhos na sacada do prédio (*Rojo Amanecer*, 22 min. e 53 seg.). Enquanto Carlitos está arrumando seus brinquedos no chão, o avô olha a praça pela sacada e observa o movimento. Depois, quando avô e neto já estão brincando, aparecem três sujeitos armados na sacada observando a praça. Um deles pergunta “Se quiser fico aqui comandante!” e o tal comandante responde “Não é necessário. Melhor no terraço.” Saindo os três de cena subindo as escadas do prédio. Don Roque demonstra, tanto na cena que ele olha a praça quanto o surgimento dos três sujeitos, uma expressão de dúvida, pois percebe que algo fora do normal está acontecendo, porém não apresenta nesse momento preocupação, somente algo diferente do comum.



Imagem 25: Sujeitos armados observando a praça.

Fonte: [Dailymotion](https://www.dailymotion.com)

Acesso em 18 jul. 2025.

A quarta situação é uma cena na cozinha da família entre mãe e filha que se intercala com a cena do jogo de soldadinhos na sacada. Graciela ajuda a mãe a finalizar o almoço e comenta que na volta da escola viu muitos soldados, muitos mesmo que dava medo. Que ouviu eles falando que era por conta do *mítin* (comício). A filha pergunta “O que é um *mítin*?” “Não sei. As pessoas se encontram para falar, não sei.”, responde a mãe. Nesse momento Alicia demonstra muita preocupação com a situação e os filhos mais velhos fora de casa. Graciela ainda comenta “Porque tanto tumulto pra isso?”

A partir das situações das cenas citadas: a falta de energia, telefones mudos, os sujeitos na sacada e os soldados na praça; verificamos a organização do Estado para controlar a região antecipadamente a manifestação que ocorreria, contribuindo para a ambientação da obra sobre algo que irá acontecer. Importante ressaltar novamente, que em nenhum momento é mostrada a praça e os soldados, tudo é percebido pelas expressões e relatos dos personagens. Somente os três sujeitos na sacada aparecem e, pelas características por estarem civis, porém com armas, podem estar representando o Batalhão Olímpia na obra.

A reunião na praça começa (*Rojo Amanecer*, 33 min.) e Alicia pergunta ao pai se ele acredita que pode acontecer algo. Don Roque diz não saber, mas informa que tem muitos soldados, muita polícia e comenta sobre os homens armados que foram ao terraço, também que há franco atiradores. Alicia se assusta e questiona “O que quer dizer isso?”. “Parece que estão preparando um movimento... estão cercando os revoltosos. É o habitual.”, responde Don Roque e acrescenta “Não te preocupes, minha filha. E se a coisa se complicar, darão umas boas pancadas nesses malcriados, que bem que merecem, colocarão na cadeia os agitadores e pronto, isso é tudo.” Alicia repreende o pai “Como pode dizer isso? Ali estão meus filhos, seus netos.” Don Roque finaliza, “Deixa que eles tenham um susto, e vejam se assim aprendem e se

corrigem... uns quantos dias na prisão não lhes cairá mal. Vai ver que saem como seda. Ao final o pai tem influência e os tira.”

Percebemos que apesar de demonstrar na cena da sacada um movimento atípico na praça e no prédio, Don Roque fala para filha que tal movimento seria normal para conter revoltosos e lhes dar uma lição, inclusive dos netos, como dito anteriormente, os vê como jovens sem causa e malcriados, que tal susto das forças de segurança não os faria mal, pelo contrário, ainda mais com a influência do pai que trabalha no governo, não seria nada demais.

O pai no trabalho, os filhos mais velhos na praça e a filha na casa de uma amiga, quando uma voz por alto falante indica que o *mítin* acabou, para as pessoas não caírem em provocações (*Rajo Amanecer*, 38 min.). Em seguida se escuta o som do helicóptero e iniciam os tiros que acabam também atingindo o apartamento. Entre momentos em que cessam os tiros há entradas e saídas do apartamento. São nesses momentos que se apresentam os relatos do massacre.

A cena do início do massacre começa mostrando objetos pessoais no quarto onde está a Alicia (*Rajo Amanecer*, 38 min.). A câmera foca na personagem que está organizando seu *closet* e mostra a expressão dela ao prestar atenção ao som de um alto falante vindo do ambiente externo. Ao ouvir que a manifestação havia terminado e para não caírem em provocações, a mãe expressa alívio, afinal sabe que os filhos mais velhos estão na praça e pode imaginar que logo estarão em casa.

A seguinte cena mostra Carlitos, o filho de 9 anos, desenhando em um caderno na sala. O som dos helicópteros chama a atenção do menino que vai até a janela observar. Ao mostrar Carlitos mais de perto, de costas, olhando para o céu, sutilmente aparece refletida em sua blusa branca uma breve luz vermelha, que pode ser dos sinalizadores. Apesar da maioria dos relatos citar luzes verdes, há relatos de luzes verdes e vermelhas dos sinalizadores (Poniatowska, 1971, p. 175).

Em seguida ele chama o avô e a mãe, e informa que há luzes no céu. Há uma pausa nessa cena para mostrar Alicia se levantando da cama onde estava sentada organizando roupas como se estivesse para sair do cômodo. Volta a imagem do menino na janela que complementa: “São luzes de sinalizadores como nos filmes”. Alicia sai do quarto e pergunta o que foi, Carlitos a chama para ver. Em todo esse momento, além das falas dos personagens, somente há o som do que ocorre do lado de fora. A partir do momento que o menino chama a mãe para ver, começa uma música enquanto Alicia anda no corredor em direção à sala. Interessante observar que há uma mudança de percepção ao iniciar a música pois indica, e nos dá a percepção, que algo vai acontecer.



Imagem 26: Alicia (Maria Rojo) e Carlitos (Ademar Arau) na janela

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=9gjXQieCRXI&t=368s>

Acesso em 07 set. 2024.

A próxima imagem é de Carlitos, mas de uma perspectiva diferente, da câmera do lado de fora da janela, mostrando o menino olhando o céu e em seguida olhando para baixo como se estivesse olhando para a praça pois se inicia o som de tiros. Mostra o susto de Alicia ao ouvir o som e que corre atravessando a sala até a janela, enquanto o menino confirma: “Estão atirando mãe!”. Ao chegar à janela e ver a cena, Alicia expressa terror e preocupação pelos filhos Jorge e Sérgio que estão na praça. Ela grita com desespero para o avô ir ver. Ele sai correndo do quarto onde estava, passando pelo corredor e sala até a janela gritando para que mãe e filho saíssem. “Pai, os estão matando!” disse a mãe que em seguida sai da janela e abraça o filho. A câmera mostra a expressão de terror de Don Roque ao ver a praça e a cena termina com ele fechando a janela.

Diante dessa cena, podemos observar quatro elementos de percepção. Efeitos visuais: tudo que se pode ver em cena para compor o tempo e espaço como cenário e elementos cênicos (móveis, utensílios, objetos decorativos, objetos particulares, iluminação, figurinos que caracterizam o final da década de 1960, neste caso) e a expressão dos personagens (curiosidade, alívio, desespero). Fala dos personagens: informa o que estão vendo, pensando, sabendo. Trilha sonora: ambientaliza a cena conforme a intenção (suspense, alegria, tristeza). Efeitos sonoros: identifica um objeto ou uma situação fora do campo visual como sons de tiro e do helicóptero, ou para complementá-lo como os passos de quem anda ou o som da janela fechando. Toda essa cena descrita ocorre em apenas 2 minutos e há uma gama de informações, isoladas ou simultâneas, que nos são apresentadas para poder transmitir a sensação primeiro de suspense, depois de desespero e medo vividos dentro do apartamento, e principalmente de incertezas com a imaginação de como estaria a situação, as pessoas, fora dali na praça.

Em cena posterior, quando parece estar tudo calmo, o avô ao sair para buscar a neta

tranquiliza a filha que não tem com que se preocupar pois a polícia está atrás de jovens, no entanto em seu retorno está acompanhado pelo exército para comprovar seus documentos.

Antes do retorno do avô, Jorge e Sergio voltam para o apartamento com mais quatro jovens (*Rojo Amanecer*, 44 min. 54 seg.). Alicia ao ver os filhos fica aliviada, porém percebe que um dos outros jovens está ferido. O jovem grita e chora pedindo para que busquem sua irmã, que dói muito e não sente seu braço. Diante dessa situação Alicia pergunta o que aconteceu e Jorge responde que não sabe, que do nada o exército atirava para todas as partes e eles correram para todos os lados. Depois de abraçar os filhos e verificar que estão bem, Jorge pede para a mãe: “Chefa, precisamos fazer algo, ele está se esvaindo de sangue”. Nesse momento Alicia parece tentar se concentrar e começa a pedir velas, água oxigenada, álcool, algodão e pede para todos saírem.

Enquanto Jorge indica aos outros jovens o banheiro e as toalhas para se secarem da chuva, Alicia vai verificar o ferimento do jovem deitado na cama do quarto de seus filhos. A mãe pede para o jovem soltar os braços que não iria machucá-lo, mas o jovem não atende. Alicia pega uma tesoura para cortar a blusa do rapaz e vai fazendo perguntas: “Como se chama? Onde mora? Você é estudante?” O rapaz responde que seu nome é Luis, vive no Pensil (bairro) e que é estudante do Politécnico, assim como a irmã. Então Alicia pergunta se ele estava com a irmã e Luis relata aos prantos: “Sim, a perdi na correria. Ela caiu na praça. Voltei por ela, mas tinha tanta gente e começaram a me empurrar. Logo senti dor no meu braço, quando vi o sangue me assustei e a deixei. A deixei lá jogada no chão.” Alicia conforta Luis.

Percebemos nessa cena o desespero das pessoas que corriam para se salvar do tiroteio, umas carregando ou sendo carregadas pelas outras na multidão, além das que caíram e ficaram. Um desespero de não saber o que está acontecendo e nem para onde ir. A mesma expressão de confusão e dor demonstrada por Sérgio antes de sair do quarto para Alicia cuidar de Luis.



Imagem 27: jovens abrigados no apartamento

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=9gjXQieCRXI&t=368s>

Acesso em 07 set. 2024.

Os outros jovens começam a relatar o que viveram na praça após Alicia perguntar se os filhos conhecem Luís então todos indicam que não se conhecem, que acabaram juntos na correria (*Rojo Amanecer*, 56 min. 19 seg.). Jaime relata que estava nas escadas do edifício Chihuahua, assim como outros para cuidar dos dirigentes do Conselho no 3º andar. Ao terminar o comício já estava indo embora quando viu uns homens passarem com um lenço branco na mão. Resolveu voltar e viu os sinalizadores caírem dos helicópteros. O outro jovem, Fernando, confirma que também viu e que foi o sinal para o exército começar a atirar. Jaime segue o relato falando dos homens de luvas brancas bloqueando as entradas não permitindo a passagem de ninguém e gritavam “Aqui é o Batalhão Olímpia, ninguém se mexe!”. Começando a disparar a esmo em tudo que se movia. Diz que saiu correndo, mas percebeu que vários caíram no chão.

Jorge diz que viram os clarões nas escadas onde estavam os líderes, mas não sabiam o que se passava. Eles estavam indo para casa quando começou outro tiroteio em que as pessoas se empurravam e corriam para todos os lados. Sérgio acrescenta que alguns não correram pois nos alto falantes orientavam para não correr pois era uma provocação, assim muitos ficaram parados na praça. Fernando diz que era um desses, mas que depois começou a correr por ver outros correrem. Nisso ele viu uma menina cair com o rosto todo ensanguentado. A jovem moça relata que a praça estava cheia de mortos e de calçados. Sérgio diz que viu duas crianças mortas umas em cima das outras cobertas de sangue. Jaime desabafa: “Quem ordenou isso? Isso é um crime!”.

Nesse momento a porta do apartamento se abre e Alicia percebe que é Don Roque com Graciela (*Rojo Amanecer*, 59 min. 12 seg.). Ela sai do quarto onde estavam conversando e vê que eles não estão sozinhos, pedindo total silêncio aos jovens. A cena a seguir mostra dois homens do exército acompanhando avô e neta, cobrando os documentos de Don Roque. Alícia chega e diz que vai buscar os documentos do pai e leva a filha para o quarto com os demais, pedindo para que todos mantenham o silêncio. Ao voltar com os documentos e comprovar que está tudo de acordo, antes dos homens do exército saírem, aparece os mesmos homens armados da sacada vistos por Don Roque, com jovens sendo arrastados escada abaixo com chutes e socos, que só terminam quando um homem do exército diz para eles pararem e levarem com os outros. Não deixando claro que outros seriam esses, se os presos ou os chamados “desaparecidos”.

Graciela com sua mãe, relata o que viveu o tempo que estava fora de casa (*Rojo Amanecer*, 64 min. 30 seg.). Durante o tiroteio na casa da amiga, as balas entraram por todos os lados, fazendo grandes buracos nas paredes, que até as portas grossas de aço dos elevadores estavam perfuradas. Se ouviam as batidas nas portas de pessoas pedindo ajuda para ficarem seguras dentro dos apartamentos, mas que a mãe da amiga não abriu para ninguém por medo, que Don Roque só entrou porque ela reconheceu a voz do avô e abriu, pois, a mãe da amiga não

queria abrir. Graciela relata as batidas dos jovens durante o massacre tentando se proteger, mas posteriormente (*Rojo Amanecer*, 82 min. 43 seg.) é mostrado também à procura de uma mãe por seu filho, andar por andar, batendo nas portas dos apartamentos.

Assim ficaram até acalmar o tiroteio e tentar voltar para casa. No caminho viam recolhendo mortos por todas as partes e que os soldados riam. Bateram em um médico por repreender a atitude dos soldados que diziam que uma senhora de 60 anos estava com uma baioneta nas costas. Alicia pergunta como conseguiram passar. A filha diz que foram barrados e que os apontaram rifles. Então o avô disse que era capitão do exército, por isso os acompanharam até o apartamento para confirmar os documentos. Caso não fosse verdade que os dois seriam presos.

Os relatos acima corroboram com os diversos testemunhos dos sobreviventes ao longo dos anos em variadas obras, como o de Poniatowska (1971). O início do tiroteio após os sinalizadores no céu, as correrias, pessoas e objetos caídos, a tentativa de se esconderem nos apartamentos do residencial, o Batalhão Olímpia e suas luvas brancas, etc. Com exceção da cena do documento de Don Roque apresentar ao exército, ressalto mais uma vez, todo o ambiente construído com a sonoplastia e expressividade dos atores para representar o terror e medo desse evento, enclausurados em uma caixa com temor do desconhecido de fora.

Finalmente Humberto consegue contato com a família, assim percebe-se a volta dos telefones e em seguida da energia. O pai fala que está na rua tentando chegar em casa, mas não permitem sua passagem, e fica aliviado de saber que todos estão em casa seguros. Quando finalmente chega, relata sua vivência e porque tentou contato mais cedo, mas logo os telefones ficaram mudos (*Rojo Amanecer*, 74 min. 12 seg.). Humberto inicia falando que teve que usar sua autoridade como funcionário do governo e mesmo assim somente naquela hora conseguiu chegar em casa. Sérgio pergunta se ele viu algum dos companheiros (do movimento), o pai faz uma expressão de desconforto e o jovem então pergunta: “Havia muitos mortos e feridos, pai?”. Então Humberto diz que chegou por volta das 19h e estavam enchendo com cadáveres os caminhões do exército. Que tinha dois caminhões, mas que poderiam ser mais e que não viu feridos. Sobre os corpos confirma a cena em que Sérgio e Jorge olham pela janela e tentam identificar as sombras na praça, quando começam a recolher os corpos (*Rojo Amanecer*, 53 min. 30 seg.).

Jaime pergunta se sabe o que aconteceu com os líderes do movimento. O pai relata que havia uns cem detidos junto à igreja, na chuva, com as mãos para cima e descalços, muitos desnudos tanto homens quanto mulheres. Jorge então pergunta se estavam batendo neles e Humberto explode: “Que crês, imbecil? Por milagre não ter acontecido nada com vocês”, demonstrando medo e preocupação. Em seguida tenta pôr a culpa em Alicia por não ter compreendido a ligação dele para evitar a saída dos filhos de casa. Alicia diz que não podia fazer

nada com a ligação falhando e que logo depois todos os telefones da região ficaram mudos. Então Humberto diz que sabe que foi cortado intencionalmente. Assim o pai relata como ficou sabendo que algo passaria na praça, pois achou estranho o chefe o chamar para conversar. Que não disse claramente, mas deu a entender que algo muito grave aconteceria em *Tlatelolco*, pois sabia que viviam ali. Disse que ligou para casa assim que saiu da sala do chefe.

Apesar de logo apontar para os filhos mais velhos sobre a confusão em que eles estão se metendo (a seu ver), sabe que não pode deixar os demais jovens saírem de qualquer forma pois é evidente que nada está seguro. A preocupação seguinte era saber como os outros jovens sairiam do apartamento. Humberto diz que levará Luís com ele quando for para o trabalho e que ao chegar no escritório informará se é seguro para os demais saírem e por onde devem ir. Finaliza a conversa, emocionado, pedindo para que os filhos mais velhos não saírem de casa por uma semana, dando os três (pai e filhos) as mãos como se fosse um abraço.



Imagem 28: Humberto dá as mãos para os filhos

Fonte: <https://www.chilango.com/cine/despues-del-amanecer/attachment/rojo-amanecer-una-pelicula-importante-del-cine-mexicano/>

Acesso em 24 jul. 2025.

Sobre as Olimpíadas em si, são mencionadas em três ocasiões: a primeira já relatada anteriormente no discurso do pai para filhos no café da manhã, às seguintes por intermédio da rádio (no início do filme) e pela TV (na parte final), onde primeiro relatam sobre prisões de terroristas subversivos (início) e que o ocorrido em *Tlatelolco* foi ação entre grupos opostos do próprio movimento (final) e finalizam, como para encerrar e esquecer o assunto anterior, falando da abertura dos Jogos que está próxima. Tanto em cenas como essas, como em diálogos dos filhos mais velhos, mostram o controle da imprensa pelo governo. Também apontado na cena após a volta do telefone em que Alícia pergunta para a jovem moça se ela não vai avisar a família que está bem. A jovem responde que não tem telefone. Alícia insiste pois devem estar preocupados porque o país inteiro já deve saber o que aconteceu na praça,

e a jovem responde: “Não acredite nisso. Os jornalistas nunca dizem a verdade” (*Rojo Amanecer*, 70 min. 21 seg.).



Imagem 29: Cena de Graciela e a jovem
Fonte: [Rojo amanecer PELICULA COMPLETA](#)
Acesso em 28 jul. 2025.

Outros temas apresentados no filme que podem ser discutidos são a incompreensão de gerações e questões de gênero como mostrada na cena do café da manhã já relatado neste texto. Sobre a questão de gênero, podem ser citadas outras cenas como de Humberto à Alicia, dizendo que a culpa dos filhos serem revoltosos é dela e posteriormente quando a jovem abrigada no apartamento lava o rosto no banheiro, chega Graciela e diz para a jovem que deveria deixar isso para os homens; a jovem responde “Isso é para homens e mulheres” (*Rojo Amanecer*, 1h. 20 min). Importante ressaltar aqui, que em determinado momento da obra, os jovens do gênero masculino acabam falando seus nomes (Luís, Jaime e Fernando), porém em nenhum momento é revelado o nome da jovem moça. Mesmo nos créditos, nenhum dos nomes é mencionado.

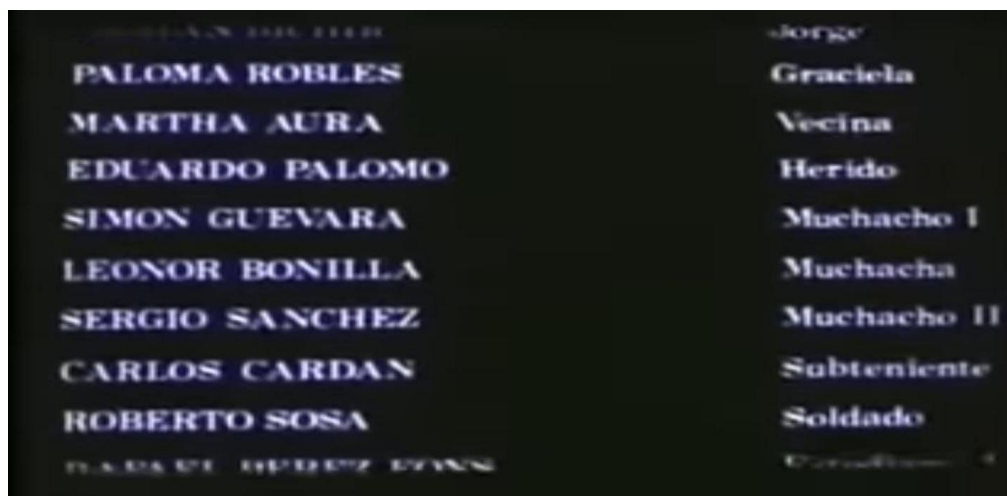


Imagem 30: Créditos de *Rojo Amanecer* referentes aos jovens refugiados

Fonte: [Rojo amanecer PELICULA COMPLETA](#)

Acesso em 28 jul. 2025.

Sobre a questão de ser um jovem estudante ser perigo naquele momento é demonstrado na cena em que dois jovens são agredidos quando o exército vai conferir os documentos de Don Roque, pois os jovens afirmam que se identificaram apresentando a carteira de estudante e o agressor complementa que foi exatamente por isso que estão sendo agredidos. Também em outra cena (*Rojo Amanecer*, 50 min.) quando os jovens estão se secando da chuva, a jovem entrega uma vela a Fernando que começa a queimar sua carteira de estudante. Ela pergunta por que isso, ele diz: “Nesses tempos é mais perigoso ser estudante que criminoso”.

Apesar de não mostrar a violência na praça, há uma cena que representa o massacre dentro do apartamento (*Rojo Amanecer*, 94 min. 23 seg.). Tudo parece tranquilo, já não há mais tiroteios, a família e os jovens refugiados dormem enquanto amanhece. Assim como relatado por sobreviventes e apresentado na obra, além dos jovens baterem nas portas procurando abrigo e mães desesperadas procurando por seus filhos, elementos do governo também bateram nas portas procurando por jovens escondidos e assim a família de *Rojo* é acordada. Humberto levanta e manda todos os jovens refugiados, inclusive Luís, para o banheiro. Alicia pede para Graciela ficar quietinha no quarto e que Don Roque cuide de Carlitos. Jorge e Sérgio deitam-se em suas camas. Humberto pede silêncio a todos e vai em direção a porta. Pergunta quem é e o outro lado só manda abrir logo, Humberto insiste dizendo que não pode abrir sem saber quem é e o outro lado manda abrir com xingamentos e ameaças de disparar tiros. Logo mostra Don Roque acordando Carlitos e mandando-o para baixo da cama: “Se esconda, como se brincássemos de esconde-esconde. Não te mexas daí!”.

Humberto abre a porta e logo entram os mesmos homens armados da sacada, agarrando Humberto e apontando uma arma perguntando por que não abriu logo. Humberto responde: “Em primeiro lugar, quem são vocês? e em segundo lugar, com que direito entram

assim na minha casa?”. O homem manda Humberto calar a boca, mas o pai responde que é funcionário do distrito federal e exige uma explicação caso contrário vai falar com os superiores dos homens que os estão ameaçando. Diante disso Humberto é solto, mas iniciando uma revista no apartamento. Alicia tenta impedir, mas é empurrada contra o armário. Um dos homens vai ao quarto onde está Graciela, a mãe fala para ele deixá-la em paz e a leva para o corredor. O outro homem entra no quarto de Jorge e Sérgio mandando-os levantar-se. Ao ver um pôster de Che Guevara na parede do quarto, pergunta em tom de ironia que é ele que eles querem para presidente, Sérgio responde que faz um ano que mataram Che, o homem manda Sergio calar a boca com socos e manda os dois jovens para o corredor.



Imagem 31: Invasão no apartamento

Fonte: [Gobernación desclasifica expediente de película Rojo Amanecer, sobre masacre de Tlatelolco | El Siglo de Torreón](#)

Acesso em 28 jul. 2025.

Ao entrar no quarto de Don Roque o homem pergunta quem dorme na outra cama, o avô responde: “Meu neto de 9 anos. Ele está no banheiro”. Mandando-o também para o corredor. Em todos os momentos os homens armados são agressivos, não importando se é mulher, criança ou idoso. Todos são empurrados, ou levados a socos e chutes, ou com uma arma apontada. O homem que comanda ainda pergunta se tem mais alguém é um dos outros responde, tem um menino. Don Roque complementa: “É meu neto de 9 anos, quando se assusta, vai para o banheiro e se tranca”. O comandante se vira para Humberto apontando a arma: “Então é muito influente? Está mais influente agora, babaca? Então tenha muito cuidado com o que vai dizer depois que formos embora”. Pergunta se Jorge e Sérgio são filhos, Humberto confirma. O outro homem complementa que eles têm o pôster de Che no quarto. O comandante pergunta se estavam no comício e os jovens negam, mesmo assim são

golpeados e Alicia tenta interferir.

Acabam por fazer uma busca no quarto dos jovens, revirando os armários e roupas. Encontram o Manifesto do Partido Comunista e riem, seguindo procurando algo mais. Até que retirando cobertas e lençóis encontram sangue no colchão onde estava Luís. Sacam suas armas e perguntam novamente quem está no banheiro, para mandarem sair, senão atiraram na cabeça de Humberto. Com essa ameaça, Jorge se desespera e fala que o pai não tem culpa, Sérgio corre para a porta do banheiro gritando para os companheiros saírem senão seu pai seria morto. Um dos homens atira na porta para abri-la e manda os jovens saírem. Luís grita: “Não disparem! Nos rendemos!”, saindo todos para o corredor.



Imagem 32: Jovens escondidos no banheiro
Fonte: [Rojo amanecer PELICULA COMPLETA](#)
Acesso em 28 jul. 2025.

Fernando empurra o comandante e corre em direção à porta, sendo atingido pelas costas e caindo no meio da porta. O desespero toma conta de todos, e Jaime também ataca um dos homens pelo pescoço, sendo baleado e caindo no início do corredor, na frente do quarto de Don Roque e Carlitos. Luis grita os chamando de assassinos e é alvejado caindo entre o corredor e o quarto dos pais. A jovem moça se desespera e corre em direção a porta do apartamento, caindo depois do tiro perto da entrada da cozinha. Em seguida, Humberto luta com o comandante tentando tirar sua arma, ao mesmo tempo que Don Roque e Jorge, cada um com os outros dois homens armados. Sérgio pega Graciela e corre para fora do apartamento. Um dos homens consegue se desvencilhar de Jorge o empurrando e atirando no jovem, que cai no meio do corredor. O mesmo acontece com Don Roque e Humberto, Alicia grita ao ver Humberto cair e é alvejada. Todos os homens saem em busca de Sérgio e Graciela. Toda a cena, desde a saída dos jovens do banheiro até a saída dos homens armados do apartamento, acontece em um minuto.

A invasão armada e a humilhação da família funcionam como uma encenação do poder do Estado (ou grupo paramilitar) sobre indivíduos. A menção a Che Guevara e ao *Manifesto Comunista* serve para justificar a repressão, vinculando a família a uma "ameaça subversiva". O pôster de Che e o livro marxista são usados como "prova" de que a família merece ser perseguida, refletindo como regimes autoritários criminalizam ideologias. A descrição detalhada da violência (empurrões, tiros, humilhações) não só documenta um evento, mas constrói uma memória do terror, possivelmente com fins de denúncia ou como representação ficcional de um trauma histórico. A narrativa é centrada na família, humanizando as vítimas e desumanizando os agressores (que não têm nomes, apenas atos brutais). Isso reforça uma visão crítica da repressão estatal. Na perspectiva de Napolitano (2011), é um registro de violência política, que constrói a memória e resistência, mesmo sendo uma obra ficcional. Na perspectiva de Kellner (2001) é a representação de como o poder se exerce através da violência, criminalizando dissidências e impondo medo.

Nas cenas finais (*Rojo Amanecer*, 98 min.) a imagem mostra uma cama coberta de um ângulo baixo e se escuta o som de um tiro longe. Em seguida, saindo de debaixo da cama, aparece a cabeça de Carlitos que observa brevemente um silêncio. Enquanto está saindo por completo debaixo da cama se escuta mais um tiro longe e outra vez silêncio. Ao fundo somente se escuta o tic tac do relógio e se vê um brinquedo no chão. Ele sai do quarto para o corredor e se depara com a cena de corpos. Desvia do primeiro jovem (Jaime) para sair do quarto e já percebe o sangue. Se desvia de mais dois (Jorge e Luís) e olha para um canto da parede reconhecendo a mãe. Antes sua fisionomia estava neutra, talvez por não compreender ou estar ainda assimilando o ocorrido. Mas ao ver a mãe, ele se apoia na parede do lado oposto e desaba, fechando os olhos, pronuncia "mamita!". Olhando para o corpo da mãe, ele vai ao chão e toca seu pé.

O menino continua engatinhando e logo depois vê o pai e toca seu queixo. Desde a saída do quarto até este momento, quebrando o silêncio, somente as expressões e choro de Carlitos. Em seguida reconhece o avô e inicia bem ao fundo e baixo uma música. O menino pega na mão do avô, deita-se em suas pernas e chora. Se levanta, passa pelos corpos de mais dois jovens (Moça e Fernando) para sair do apartamento. Nesse momento a música se intensifica e toma conta da cena. Carlitos está atônito, vestindo uma blusa de manga comprida azul, short branco, descalço e inicia a descida pelas escadas. Encosta na parede e dá uma última olhada para a porta do apartamento e continua a descer. No segundo lance de escadas encontra sua irmã Graciela morta no chão cheio de sangue, ele passa por ela, se vira para olhá-la e toca sua mão. O sangue continua pelas escadas por mais andares até encontrar morto seu irmão Sérgio, passa bem pelo canto da parede para não pisar no irmão. Da cena do corpo de Sérgio na escada corta para a visão do lado de fora do edifício, em que aparece um homem

varrendo o térreo do prédio, o chão molhado, cheio de papéis e sapatos. Ao fundo aparece Carlitos e em primeiro plano um soldado armado passa pela calçada. O menino chega à calçada e atrás dele passa outro soldado armado, enquanto Carlitos segue andando sem rumo e termina a cena.

Toda essa cena de 4 minutos é tomada mais pela percepção visual dos elementos apresentados, quando mostra detalhes do sangue, identifica as pessoas e a expressão do menino. A percepção auditiva sobre a parte de dentro do apartamento é superficial ou silenciosa, somente tem presença forte e marcante na parte externa durante a saída do personagem sobrevivente. A parte interna do apartamento é o momento do impacto da cena dos corpos no chão.

O massacre da família é a representação em pequena escala do massacre da praça. A representação tanto da parte interna quanto externa sobre o ocorrido para além da praça, nas buscas no entorno do local e principalmente nos apartamentos dos edifícios residenciais. Assim como na parte interna o massacre mostra as diferentes pessoas vitimadas (idosos, jovens, homens, mulheres), na parte do térreo de forma discreta compõe a cena os sapatos, como relatado que a praça havia ficado tomada de bolsas e sapatos. Da mesma forma que as cenas anteriores descritas, essa nos apresenta as emoções de perplexidade, medo, dúvida, tristeza, terror.

Uma mescla de sensações assim como a trilha que apresenta uma mistura de marcha fúnebre com marcha de protesto, contendo elementos de uma batida como se fosse sino de igreja, pequenos sinos, tambores, comandados por uma guitarra elétrica⁹.



Imagem 33: Carlitos saindo do edifício em Chihuahua

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=9gjXQieCRXI&t=368s>

Acesso em 07 set. 2024.

⁹ A música foi composta por Karen Roel y Eduardo Roel, especialmente para o filme conforme relatado por Jorge Fons no programa Cinema 20.1 da TV UNAM em 2019.

Vale ressaltar que a cena final de Carlitos saindo do edifício e chegando na calçada foi uma das censuradas por mostrar soldados armados no que deveria ser a praça. Lembrando também que o exército e seus tanques permaneceram vários dias na praça depois do ocorrido. Dessa forma a obra mostrou, como em raros momentos, a presença e a permanência do exército. Apesar de crianças estarem entre as vítimas de *Tlatelolco*, na película os autores quiseram transmitir, na personificação da criança sobrevivente, a inocência perdida e a esperança de seguir em frente.

Podemos ver a riqueza de detalhes que uma cena apresenta para que o espectador possa, além de compreender a narrativa da história que se conta, ter a experiência sensorial da cena (do que ela pretende) com diversos estímulos de percepção. Esses estímulos também foram construídos de forma progressiva pelo diretor do filme ao optar em realizar a gravação das cenas de forma cronológica, que além de ajudar na continuidade e acelerar o processo que tinha urgência de ser rápido, auxiliou o elenco na construção de suas expressões para a narrativa.

A sensibilização da obra carrega um significado, tanto dos discursos das testemunhas e da historiografia em geral quanto dos processos experienciados por todos os envolvidos nessa obra. É a experiência dos processos da produção em si e a experiência de quem viveu o ano de 1968 que compartilha com os jovens atores para a compreensão da importância desse passado para a construção de seus personagens e como cidadãos.

Kellner (2001), também argumenta que a cultura de mídia não é um mero reflexo da realidade social, mas sim um campo complexo de produção, circulação e recepção de significados que moldam nossa compreensão do mundo, nossas identidades e nossas relações de poder. Ele enfatiza a importância de analisar criticamente os textos midiáticos, os sistemas de produção e distribuição, e as formas como as audiências interpretam e se apropriam dessas mensagens. Ao aplicarmos essa perspectiva a *Rojo Amanecer*, podemos desvelar as intrincadas maneiras pelas quais o filme se relaciona com a cultura midiática de seu tempo e como ele próprio se torna um artefato cultural significativo.



Imagem 34: Jovens voltando do mítin.

Fonte: [Rojo amanecer: la realidad siempre llama al cine - CIBEF - Centro Iberoamericano de Estudios de Foto y Cine](#)

Acesso em 29 mai. 2025.

Obras literárias, jornalísticas e documentários sobre o massacre já eram produzidos e publicados desde 1970, mas *Rojo Amanecer* é o primeiro filme de ficção sobre o tema e sua repercussão o torna ainda hoje, depois de mais de 20 anos da obra e de 50 anos do massacre, um marco e referência anualmente exposta e comentada no México como um elemento permanente na memória de *Tlatelolco*, incentivando novas produções, debates e resistência as ações atuais de repressão e cerceamento de direitos.

Capítulo 3

Memórias e Linguagens



Imagem 35: Cartaz da TV UNAM dos 50 anos de *Tlatelolco*.

Fonte: [\(12\) TVUNAM - Hoy se conmemora el 50 aniversario del movimiento... | Facebook](#)
Acesso em 28 jul. 2025

Para Montañó (2009), as políticas de memória sobre *Tlatelolco* passam por cinco momentos: primeira de tímida denúncia com publicações de obras e conteúdo dos periódicos (1968-1977); segundo de motores da memória (1978-1985), seria o momento em que atores diretamente ligados aos eventos de 68 mudam a perspectiva de denúncia do evento como um crime e transformam o 02 de outubro em um espaço para expressar suas demandas ao governo; terceiro como luta pela democracia (1986-1992), uma construção da memória de elogio à luta de 68; quarto de justiça e castigo (1993-1999), no qual todos devem saber a verdade do passado e a busca pela responsabilização dos culpados do massacre; por fim, o quinto da oficialização das memórias públicas sobre 68 (2000-2006), com a criação da FEMOSPP como mecanismo investigativo e jurídico sobre as repressões nas décadas anteriores pelo governo e reparação às vítimas (Riberti, 2013).

Importante ressaltar que a FEMOSPP é um relatório que apresenta, 30 anos depois do massacre de *Tlatelolco*, documentos e demais comprovações que confirmam a organização e violência estatal apresentados tanto no livro de Poniatowska quando em Rojo. Isso evidencia a relevância dessas obras em suas denúncias.

Sobre as investigações de *Tlatelolco*, o único acusado foi (em 2006) o ex-presidente Luis Echeverría Álvarez, que na época do evento era ministro do interior e envolvido

diretamente nas decisões, porém acabou absolvido no mesmo ano sob a alegação que seu crime já havia prescrito (Miskulin, 2008).

Dentre tais políticas de memória é relevante citar a criação do *Comité 68 Pro Libertades Democráticas*, dez anos após o massacre por ex -membros da CNH, na busca de responsabilizar os agentes do Estado por violação dos direitos humanos e ativo em várias atividades ao longo das décadas (Riberti, 2013). Entre elas a *Estela de Tlatelolco*, um dos diversos monumentos e exposições ao longo dos anos, inaugurada em 1993, um *monolito* em frente à igreja de Santiago de Tlatelolco na *Plaza de las Tres Culturas*, que inicia com as palavras: 1968-1993... *Adelante!! A los compañeros caídos el 2 de octubre de 1968 en esta plaza*. Segue uma pequena lista com alguns nomes de mortos e suas respectivas idades, terminando com trecho do poema de Rosario Castellanos.



Imagem 36: Estela de Tlatelolco

Fonte: [Estela de Tlatelolco - CIPDH - UNESCO](#)

Acesso em 04 fev. 2025

Em 2007 foi inaugurado no Centro Cultural Universitário de *Tlatelolco* (CCUT) na UNAM, o *Memorial de 68*, uma instalação que dispõe de materiais de cinema, áudio, fotografias, objetos expostos e acervo disponível para o acesso de documentos. *Monumento a la ausencia*, inaugurada em 2018 no CCUT, obra da exposição permanente composta de uma placa de cimento ao solo com a impressão de 400 pegadas de sobreviventes. No mesmo evento foi o lançamento da plataforma *M68 Ciudadanías en Movimiento*, onde estão disponíveis documentos digitais sobre os movimentos sociais mexicanos além do movimento estudantil de 68, como feministas, trabalhadores, indígenas e outros.



Imagem 37: Museu Memorial de 68

Fonte: [M68: Memorial del 68, museo de los movimientos sociales en Tlatelolco](#)

Acesso em 04 fev. 2025

Além da exposição permanente, trabalhos artísticos temporários também apresentaram suas reflexões sobre a temática, como a obra *Desaparecidos* de Fernando Sanchez Castillo, na forma de vários jovens idênticos com as mãos para cima, inspirada em uma imagem de jornal sobre a repressão no 02 de outubro de 68, que aos poucos vão sumindo e sendo substituídos por papéis de mensagens, apresentando os processos de memória política e social do México. A exposição da obra ocorreu de outubro de 2018 a março de 2019 no CCUT.

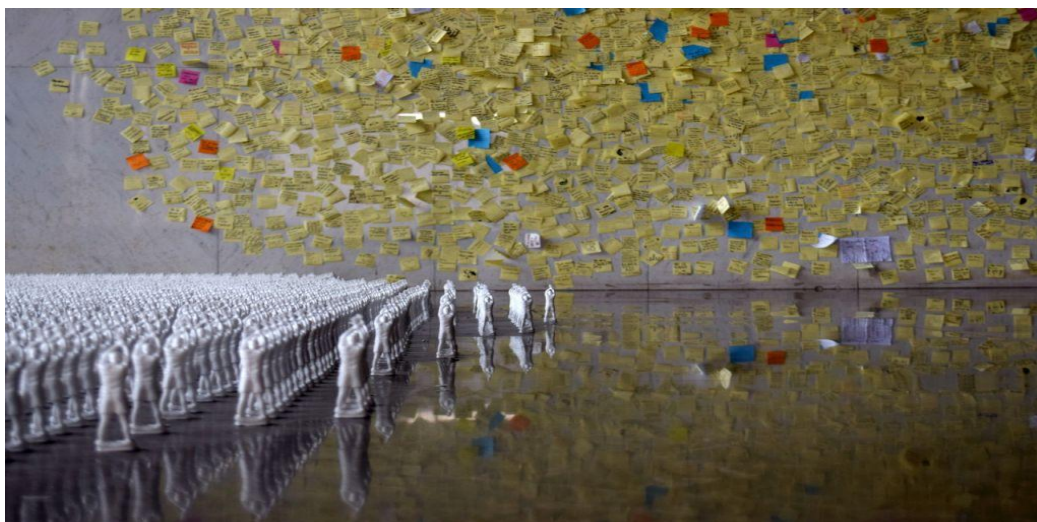


Imagem 38: Obra Desaparecidos

Fonte: [Multimedia - Centro Cultural Universitario Tlatelolco](#)

Acesso em 04 ago. 2025

Em 2018, durante os eventos de memória dos 50 anos do 02 de outubro de 68, uma das ações do governo foi a retirada das placas comemorativas da inauguração do sistema de metrô da Cidade do México que tinham o nome de Gustavo Díaz Ordaz. No lugar, a proposta era colocar somente informações relacionadas ao sistema de transporte, entretanto, imagens um ano

após a retirada mostravam os espaços vazios.



Imagem 39: Retiradas das placas do metro

Fonte: Adiós al asesino del 68: retiran placas de Díaz Ordaz en el Metro

Acesso em 04 fev. 2025

Diversas intervenções culturais e artísticas acontecem na *Plaza* durante os eventos de recordação, além de palestras e debates por toda a cidade.



Imagem 40: Intervenção durante os 50 anos do massacre.

Fonte: [México recorda os 50 anos do massacre de estudantes de Tlatelolco](#)

Acesso em 04 fev. 2025

Os presos de *Tlatelolco* ganharam anistia em 1971, mesmo ano da publicação da obra de Elena Poniatowska, *La noche de Tlatelolco: testimonios de história oral*, considerada a primeira grande obra sobre o massacre que juntou ao longo de três anos, além de poemas e notas dos periódicos, entrevistas de familiares (sobreviventes, mortos e desaparecidos) e de sobreviventes tanto encarcerados quanto os livres, inclusive que solicitaram a ocultação dos verdadeiros nomes para evitar a repressão do governo. Para as entrevistas aos presos não a autora não pode usar gravador nem papel para anotações e transcrevia as informações ao retornar para

casa (Riberti, 2013). Por ser o primeiro documento de denúncia sobre o ocorrido em *Tlatelolco*, é considerado uma referência e constantemente utilizado.

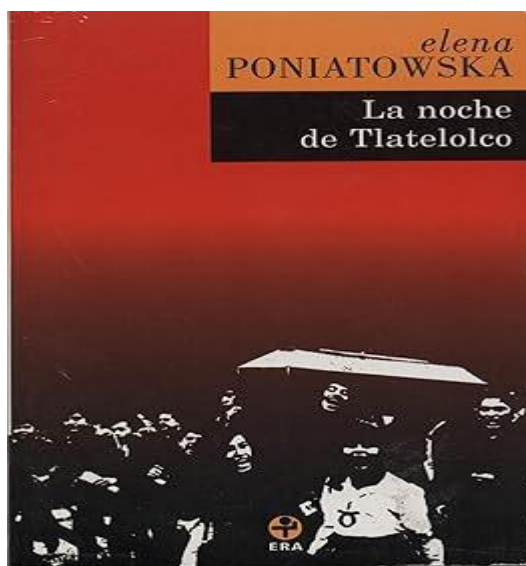


Imagem 41: Capa do livro *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska.

Fonte: [Amazon.com: La Noche de Tlatelolco: Testimonios de Historia Oral \(Spanish Edition\): 9789684114258: Elena Poniatowska: 圖書](https://www.amazon.com/La-Noche-de-Tlatelolco-Testimonios-de-Historia-Oral/dp/9789684114258/)
Acesso em 28 jul. 2025

Outras produções seguiram em diversas linguagens, iniciando assim a construção de um movimento de memória mexicano sobre o 02 de outubro, em busca de esclarecimentos e justiça. Na literatura podemos citar o diplomata e poeta mexicano Octavio Paz publicou diversos livros, poemas e ensaios, como *Posdata* (1969) no qual se refere aos eventos de 1968 na capital de seu país com críticas ao governo. Inclusive, Octavio Paz era embaixador do México na Índia naquele período e assim que soube sobre Tlatelolco entregou o cargo, por não compactuar com as ações do governo, recebendo apoio de diversos outros intelectuais mexicanos. Entretanto, o governo logo deu um comunicado querendo desmentir Paz, dizendo que ele havia sido demitido.

Diversas pesquisas se desenvolvem a partir das obras de Paz, Cripa (2011) por exemplo, reflete sobre temas como violência e autoritarismo em *Posdata*. A obra do escritor chileno Roberto Bolaños *Amuleto* (1999) no qual seu personagem expõe suas memórias (passadas e futuras) enquanto se esconde no banheiro durante a invasão do exército na UNAM, dialogando também ao momento da ditadura chilena que iniciou na década de 1970. Assim como as obras de Octavio Paz, *Amuleto* é um exemplo da literatura no qual surgem diversas pesquisas como as memórias da violência (Menezes; Costa, 2020) e violência e colonialidade na América Latina (Sousa, 2020).

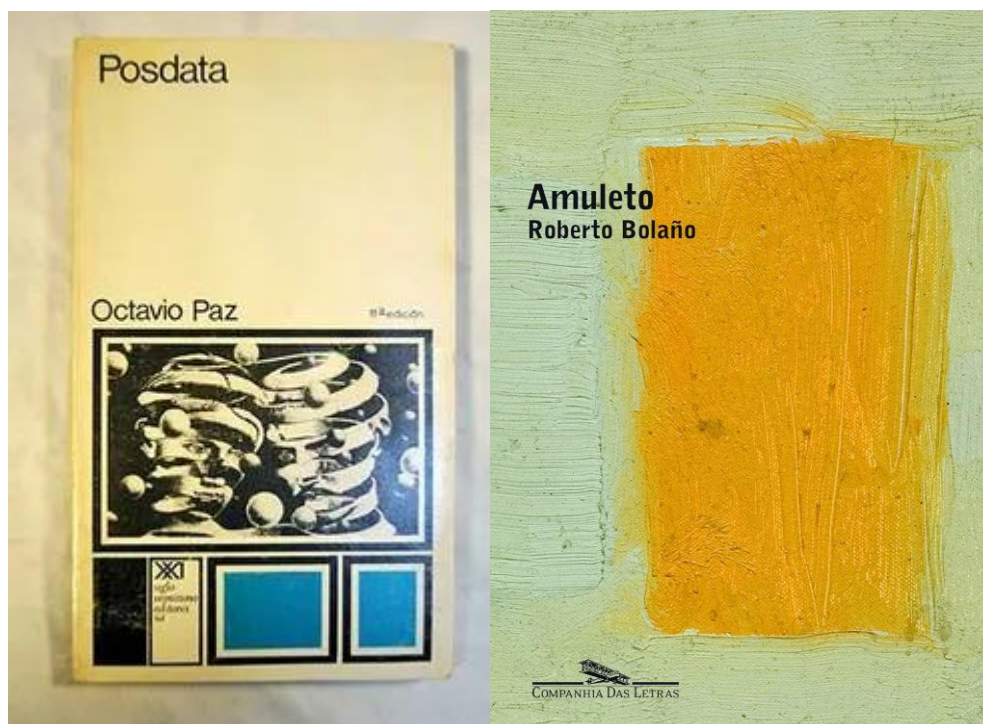


Imagem 42: Capa dos livros *Posdata* de Octavio Paz e *Amuleto* de Roberto Bolaños.

Fonte: [Libro Posdata De Octavio Paz - Buscalibre](#)

[Amuleto | Amazon.com.br](#)

Acesso em 28 jul. 2025

A respeito do audiovisual, *Rojo Amanecer* (1990) foi um marco sobre o tema, mas podemos citar outras obras relevantes e também obras mais recentes. Começamos com o documentário *El Grito* (1968) é um filme documentário mexicano de 1969, de 111 minutos, uma obra coletiva produzida pelos alunos do Centro Universitário de Estudos Cinematográficos (CUEC) da UNAM, com direção de Leobardo López Arretche, textos de depoimento da jornalista italiana Oriana Fallaci e das exigências do CNH, nas vozes de Magda Vizcaíno e Rolando de Castro, no qual relata o movimento estudantil mexicano de 1968. Está dividido em quatro partes, referentes aos meses do movimento, apresentado de forma cronológica iniciando o relato em julho e terminando em outubro. É possível visualizar imagens reais dos locais e pessoas, inclusive o discurso de Díaz Ordaz realizado em 01 de setembro.

María del Carmen de Lara Rangel, diretora do CUEC em 2018, relata que quando a universidade foi invadida pelo exército, vários professores guardaram em suas casas os negativos do material até então produzido. Os alunos também tiveram que esconder dentro de automóveis seus equipamentos quando ocorreu a invasão na universidade (TV UNAM, 2017), assim como realizaram filmagens com os equipamentos também ocultados nos automóveis ou escondidos de outras formas em algumas situações em que aparecem dezenas de militares e tanques, além da retirada do que podiam dos materiais em carros para fora de *Tlatelolco* no dia do massacre.

Depois de quatro anos de trabalho, em 2018, durante os eventos dos 50 anos do movimento estudantil de 68 e do massacre de *Tlatelolco*, é apresentada a obra restaurada

(imagem e som) e disponibilizada na página do *Youtube* da Filmoteca da UNAM a partir de março de 2020, mantendo viva para as novas gerações o relato da experiência dos jovens de 1968.

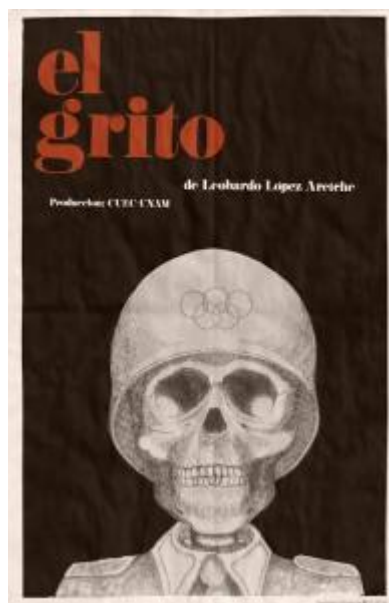


Imagem 43: Pôster do documentário *El Grito*

Fonte: [El grito \(1968\) - LAOMS](#)

Acesso em 27 mar. 2025

Tlatelolco, verano de 68 (2013) de Carlos Bolado, obra mexicana/argentina apresenta o romance de dois jovens de classes sociais diferentes durante os protestos estudantis e a repressão do governo, culminando a história com o dia 02 de outubro. *Los Parecidos* (2015), filme ficção científica/suspense, escrita e dirigida por Issac Ezban, conta a história de um grupo de pessoas presas em uma central de ônibus, que por diversos motivos estão a caminho da Cidade do México na madrugada de 02 de outubro de 1968, onde situações estranhas acontecem.



Imagem 44: Cartaz dos filmes *Tlatelolco, verano 68* e *Los Parecidos*.

Fonte: [Tlatelolco, Verano del 68](#) : Giovanna Zacarías^Camille Solari^Cesar Ramos^Cassandra Ciangherotti: [Amazon.com.mx: Películas y Series de TV](#)
(12) Facebook

Acesso em 28 jul. 2025

Un Extraño Enemigo (2018), uma das intensas produções para a memória dos 50 anos do massacre, série mexicana com 8 episódios em sua primeira temporada, com direção de Gabriel Ripstein, produção de Televisa e distribuição da Amazon Prime Video, acompanha o personagem Fernando Barrientos, da Diretoria da Segurança Nacional, em suas estratégias para alcançar o posto mais alto em seu país, durante as manifestações do movimento estudantil culminado com o 02 de outubro.

A história mostra os bastidores políticos para a sucessão presidencial em meio aos conflitos do governo com o movimento estudantil e equilibrando com a imagem vendida ao estrangeiro como sede das primeiras Olimpíadas da América Latina. É nesse cenário que o personagem principal aparece com articulações tanto para alcançar um nível mais alto de poder quanto as repressões, torturas e assassinatos de opositores do governo. Apesar de a temática sobre o massacre de *Tlatelolco* hoje já ser mais mostrada e discutida, a perspectiva do opressor em primeiro plano é o diferencial dessa obra.

Estes são alguns exemplos, mas observamos que a produção audiovisual tem aumentado, apresentando a mesma história em diversas perspectivas e formatos.



Imagem 45: Série Un extraño enemigo

Fonte: [Un Extraño Enemigo - Série 2018 - AdoroCinema](#)

Acesso em 27 mar. 2025

A própria obra de *Rojo Amanecer* foi inspiração para outras linguagens. Grupos de teatro como o Umbral do Centro Cultural José R. Mijares (Editorial Milenio, 2017) e o grupo estudantil Teatro Escena XXI (Teatro Escena XXI, 2020), ambas na cidade do México, recriaram respectivamente em 2017 e 2018, o ambiente do apartamento de *Rojo* e de seus personagens.

Na dança, a companhia de dança contemporânea Lagú Danza, da coreógrafa Érika Méndez, criou e apresentou uma obra para os eventos dos 50 anos de Tlatelolco chamada de *Bengalas en el cielo*, retomando o nome original do roteiro de Xavier Robles e Guadalupe Ortega, que autorizaram a coreógrafa a realizar essa homenagem tanto aos roteiristas quanto a todos os envolvidos na obra cinematográfica e ao movimento estudantil de 68. No palco, além dos bailarinos da companhia, estão presentes os atores da obra original Paloma Robles (Graciela), Ademar Arau (Carlitos) e Símon Guevara (Jaime).

Esta será la primera vez que los actores de la cinta formen parte de un proyecto en el que tienen que atreverse a bailar, y no como lo hacen los profesionales de la danza, sino como intérpretes que utilizan al cuerpo como una herramienta de comunicación y expresión de sus emociones y sentimientos. (Érika Méndez, para INBAL, 2018).



Imagem 46: Cartaz de divulgação do espetáculo da dança *Bengalas en el cielo*.

Fonte: [Bengalas en el cielo - Cartelera de Teatro CDMX](#)

Acesso em 27 mar. 2025

Durante o espetáculo é realizada uma projeção em que participam Héctor Bonilla (Humberto), Marta Aura (vizinha), Demian e Bruno Bichir (Jorge e Sérgio). Em 2018 foram realizadas três apresentações nos dias 18, 20 e 21 de outubro. Em 2022 foi reapresentado com todos os participantes de 2018 entre os dias 22 e 25 de setembro, em homenagem ao roteirista Xavier Robles, a atriz Marta Aura e o diretor Jorge Fons, que faleceram naquele ano.

A repercussão de *Rojo* (1990) atualmente pode ser percebida por meio dos comentários publicados em uma das páginas do site Youtube (@porsinolosabias2425) no qual é possível assistir ao filme.

A forma como o público recebeu e interpretou *Rojo Amanecer* é outro ponto central na análise de Kellner (2001). O filme, com sua representação crua e emotiva da violência, certamente impactou a consciência de muitos espectadores, especialmente aqueles que vivenciaram ou foram afetados pelos eventos de 1968. Através da identificação com a família protagonista e do horror diante da brutalidade militar, o filme pode ter contribuído para a construção de uma memória coletiva mais completa e dolorosa do massacre. O autor argumenta que as audiências não são meros receptores passivos de mensagens midiáticas, mas sim agentes ativos que interpretam e negociam significados com base em suas próprias experiências e contextos sociais.

A recepção de *Rojo Amanecer* certamente variou entre diferentes grupos, mas sua capacidade de gerar debate e reflexão sobre um evento traumático sugere seu papel na formação da consciência histórica e política no México.

Martín-Barbero (1997) desloca o foco da análise comunicacional dos meios emissores

para os processos de recepção, enfatizando o papel ativo do público na construção de sentido. Ele argumenta que a recepção não é um ato passivo de decodificação de mensagens, mas um processo complexo e situado, permeado por mediações culturais, sociais, econômicas e políticas. Estas mediações, enraizadas nas experiências cotidianas, nas identidades coletivas e nas trajetórias históricas dos indivíduos e grupos, moldam ativamente a forma como as mensagens são apropriadas e ressignificadas.

Adiante são apresentados alguns comentários feitos no *YouTube*. Cumpre acrescentar que os mesmos foram expressos exatamente como publicados, de forma que poderão conter erros gramaticais ou de digitação, além de gírias e palavras comuns ao idioma local.

“Deberían de poner esta película y otras mas de su tipo en los cines actuales, para que la gente haga memoria y conciencia a la hora de designar a sus representantes (julho/2023)”

“deverdad me da mucha melancolia esa tragedia y que todavia años despues sigan desapareciendo estudiantes como los 43 desaparecidos fe ayotzinapa, fueron tratados como delincuentes (outubro/2023)”

Os primeiros comentários propõem o cinema como ferramenta de conscientização política, principalmente para eleger seus representantes. Martín-Barbero (1997) insiste que as mediações culturais são centrais para a construção da cidadania. Já o segundo texto denuncia a repetição de massacres (estudantes rurais de Ayotzinapa em 2014)¹⁰, mostrando como a mediação política é atravessada por violências estruturais.

Ambos os textos evidenciam a mediação relacionada ao tempo: o passado (tragédias históricas) é convocado para interpelar o presente (*aún siguen desapareciendo*). Para o autor, a cultura é um campo de disputa entre o esquecimento e a lembrança. A exibição de filmes ou a evocação de Ayotzinapa e outros eventos simulares são atos de resistência contra a amnésia social, típicos de sociedades onde a violência é sistematicamente apagada.

“2024 mirando esta película aún recuerdo cuando la vi por primera vez cuando yo tenía como 12 años y como lloré y nuevamente vuelvo a llorar al verla (março/2024)”

“La estoy viendo en. Compañía de mis hijos y les platico de la primera ves que la ví y el impacto que me causo ,era una niña (novembro/2023)”

“Tengo 16 años y es la 3 vez q veo esta película y me sigue dando miedo e impactando como la primera vez que la vi (novembro/2023)”

“La última vez que la Vi, era muy niña para entender la pelicula, mi papá nos recordaba cada año el terrible suceso, hoy con más conciencia vuelvo a verla y no puedo imaginar el terror que debieron haber vivido todas estas personas, todavía veo documentales donde minimizan la cantidad de víctimas, el gobierno y los medios tan 🤖 como siempre alterando la realidad (outubro/2023)”

¹⁰ Refere-se ao desaparecimento forçado de 43 estudantes da Escola Normal Rural de Ayotzinapa, México, em 26 de setembro de 2014. O caso, envolvendo autoridades locais e o crime organizado, é mais um símbolo da impunidade e das graves violações de direitos humanos no país, e permanece sem solução definitiva.

Estes últimos comentários mostram como a experiência cinematográfica é mediada pela família, transmitindo significados entre gerações. Todos viram pela primeira vez a obra quando crianças e demonstram o impacto tanto naquele tempo quanto já adultos. A película deixa de ser apenas entretenimento e torna-se um ritual de memória. O choro compartilhado e as conversas sobre o impacto inicial evidenciam que a obra ganha sentido na partilha afetiva, reforçando laços e identidades.

O comentário "*era muy niña para entender... hoy con más conciencia*" ilustra como a idade e a maturidade alteram a leitura do filme. A mediação temporal transforma o terror ficcional em uma reflexão política sobre o passado. Os relatos de assistir múltiplas vezes destacam que o impacto emocional persiste, mas também se ressignifica, como a mãe que assiste com os filhos. A obra não é estática; seu significado evolui com o espectador. Isso mostra que o filme não é um texto fechado, mas um dispositivo cultural que ativa diferentes mediações conforme o tempo, as instituições e os afetos dos espectadores.

"Mire esta película porque tuve un proyecto y senti tanto miedo, al estar viendo la película en mi escuela se me acerca una maestra y me dice que papá era maestro cuando paso lo de Tlatelolco, el señor vio todo, vio como mataban a sus compañeros de trabajo y a sus estudiantes, por su trauma ya no fue maestro y se fue a vivir a USA, mi maestra me dijo que siempre que le recuerdan eso el señor llora demasiado y evita cualquier comentario, la verdad es muy triste :((cabe aclarar que le señor nunca les a contado completo lo que vivió (junho/2025))"

"En la universidad nos dejaron hacer una exposición sobre el 2 de octubre, el halconazo y de los 43, el simple hecho de investigar y ver esta película me hizo sentir que estaba ahí (março/2024)"

"estudio psicología y mi tarea es elaborar un ensayo sobre esta película, nunca la había visto antes ya que la maestra fue quien la asigno... llevo llorando 20 minutos, mi maestra y yo tenemos una charla pendiente (novembro/2023)"

"Vi esa película cuando un profesor de secundaria nos la pidió ver y presentar un resumen de la misma. Debo decir que me impactó, sobre todo en la escena donde esta señora buscó a su hijo departamento por departamento, representando a las madres que perdieron a sus hijos en esa terrible tragedia orquestada por el presidente Díaz Ordaz (quien espero que se encuentren en lo más profundo del infierno) (novembro/2023)"

"Soy profesor de secundaria y como trabajo final dejo ver esta película a los adolescentes para que conozcan un poco de la cruda historia de México y que hagan un análisis personal del filme (novembro/2023)"



Imagem 47: Praça das Tres Culturas em Tlatelolco

Fonte: [Estudiantes mexicanos protestan para lembrar 50 anos do Massacre de Tlatelolco - Opera Mundi - Opera Mundi](#)

Acesso em 03 ago. 2025

Os textos acima mostram que muitos tiveram contato com a obra por meio de trabalhos escolares ou universitários. Professores usam o filme como ferramenta pedagógica, transformando a sala de aula em um espaço de memória política para conhecer sua história local e estudantes relatam reações emocionais intensas, mostrando como o filme conecta sua relação com um passado que não viveram e que os questiona através de imagens e narrativas.

Os depoimentos sugerem que assistir ao filme é um rito de iniciação política e emocional para os jovens, alinhado à ideia de que as mediações culturais são práticas de socialização (Martín-Barbero, 1997). A mediação do cinema e da escola transforma um evento histórico em experiência vivida, mobilizando afetos, críticas e ações (como ensaios, debates ou a "charla pendiente" com a professora).

“2025 y viendo está película por primera vez y saber lo que se vivió por qué mi abuelo me contó que su padre falleció ahí mismo, aún tengo el sentimiento de dolor de lo que se vivió ese día (julho/2025)”

“Mis abuelos vendieron su departamento en Tlatelolco en agosto del 68. Después de la masacre llamaron a varios de los que fueron sus vecinos y amigos; una de sus ex vecinas era una señora mayor que se estaba bañando en su tina mientras oía la radio, encontraron a la pobre mujer golpeada y con un tiro sin haber escondido a nadie, sin tener que ver con su desmadre. Esa noche pasaron cosas horribles que no deberíamos desvirtuar ni olvidar (maio/2025)”

“Mi papá y mi tío participaron en el movimiento del 68. Mi tío le tocó lo del 2 de octubre y nos cuenta que igual que la película una familia le abrió y se escondió en un closet pero que dicho closet conectaba con el departamento de a lado que estaba vacío y fue gracias a eso que se salvó ya que como se ve en la película llegó el ejército al departamento. Mis abuelos lo fueron a buscar a las delegaciones y a la Cruz Roja y mi tío llegó a su casa creo al otro día ya en la noche. Mi papá nos cuenta que él se salvó de milagro ya que su VOCA le tocaba guardia (o algo así) y por eso no llegó a Tlatelolco, dice que él y un amigo entraron al cine porque era temprano y cuando salieron ya iban rumbo a Tlatelolco, pero que ya no pudieron pasar porque todos los accesos estaban bloqueados y cuando llegó a su casa su abuelo llorando le dio una cachetada y lo abrazó, pero él aún no sabía que había pasado realmente. Cabe mencionar que mi tío no tendrá mucho que nos conte esto (a lo mucho 5 años) ya que antes cada que le preguntaban tartamudeaba y se ponía a llorar (julho/2025)”

“Mi tía vivía en el Chihuahua es española trabajaba para el encargado de negocios de España en México, no tenían embajada en México, porque el gobierno mexicano

no tenían relaciones diplomáticas con el régimen de Franco , solo comerciales , ella y una compañera vivían de alquiler en el sexto piso estaban asomadas a la ventana cuando empezó todo , se tuvieron que meter en el baño , pro todos lados entraban balas , dice que parecía el fin del mundo solo se oían tiros y gritos , gracias a sus documentos diplomáticos los soldados la dejaron cuando tocaron en su piso para ver si habían estudiantes , ellas eran jóvenes tb al día siguiente el encargado de negocios se las llevo a un hotel y allí siguió otros siete años hasta que volvió a España , no volvió a Tlatelolco nunca mas , quedo traumatizada (julho/2025)”

“Mi abuelo cuenta que ese día estaba cerca de la matanza, tan cerca que veía como había gente muerta tirada en el piso, mientras un señor le decía a mí abuelo que se escondiera por que el, al ser un chico de la misma edad que los universitarios vendrían por el y por cualquiera que estuviera cerca, acto seguido mi abuelo se escondió y luego se fue (maio/2025)”

“En mi caso mi padrino fue uno de los pocos que sobrevivió a ese día, el nos contó que tuvieron que esconderse en las alcantarillas para sobrevivir pero que aún así el gobierno con lanzallamas los perseguían, tuvieron que comerse sus credenciales de estudiantes por temor a que los identificaran, nos cuentan que varios huyeron a Cuernavaca para escapar pero varios no lo lograron , mi padrino fue de los pocos que lo consiguieron el estaba en el CGH, e igual que varios su semblante cambia cuando lo recuerda (maio/2025)”

“Mi padre era un joven de 18 años cuando sucedieron estos eventos. Solía contarme que él salió de trabajar y pasaba por allí justo cuando estaba sucediendo todo. Obviamente lo agarraron, junto con un compañero. Lo único que lo salvó de ser un desaparecido más, fue que certificaron lo que él decía, y confirmando que había salido de trabajar. Sí esto no hubiera sucedido la historia hubiera sido muy diferente... (abril/2025)”



Imagem 48: Praça das Tres Culturas em Tlatelolco

Fonte: [A 56 años de la masacre de Tlatelolco continúa la exigencia de justicia | CNN](#)

Acesso em 03 ago. 2025

“Mi papa tenía 10 años en el 68 y vivía frente a Tlatelolco, mi abuelo le dijo a el y a mi tío que se metieran debajo de la cama, un día me dijo que el sonido de los disparos es algo que nunca ha podido olvidar (fevereiro/2025)”

“Mi vecina es una señora ya muy grande. Dice que ella vivió en tlatelolco en esa fecha, llegaban los estudiantes rasguñando las puertas de su vecindad, con la lluvia de balas detrás, pero el encargado no le abrió a nadie, ni para entrar ni para salir (novembro/2023)”

“Mi mamá me contaba que ellos vivían cerca y se escuchaban las armas y mi tío que aunque no estudiaba, lo escondieron en el tinaco porque los estaban correteando a todos los que tuvieran esa edad (novembro/2023)”

“Mis papás cuentan que ambos fueron sobrevivientes de este terrible hecho y que lo que muestra la película no es ni la mitad de todo el horror que realmente sucedió. Además de que la prensa fue obligada a no difundir la noticia, solo hablaron un poco el 3 de octubre pero para el 4 absolutamente ningún noticiero tocaba el tema y únicamente se la pasaban hablando hasta el cansancio de las olimpiadas (setembro/2023)”

“Tengo la desafortuna de decir que mis padres vivían en el edificio frente a la plaza de las 3 culturas....yo aún no nacía pero me contaron historias de terror ese día. Mi padre vió como a sangre fría les disparaban por la espalda. Se metían a los departamentos como animales agresivos. Al día siguiente era un río de sangre en todos lados. El 2 de octubre no se olvida (julho/2023)”

“Yo tuve un maestro en la preparatoria que cada 2 de octubre se ponía muy triste 😞 el en 68 era estudiante de hecho le tocó un disparo en el hombro y como les dio miedo a sus papás que se quedara en ciudad de México lo mandaron para baja California (julho/2023)”

“Pues yo tuve el honor de ser estudiante de la UNAM y aún más fue el honor tener maestros sobrevivientes del 2 de octubre, uno de ellos me contó que no fue el ejército quien empezó a disparar, fué el dichoso "Batallon Olimpia" y que algunos soldados trataron de calmar a los estudiantes,pero de la nada un güey (probablemente del Batallon Olimpia) empezó a gritar " ; Nos disparan los estudiantes ! "(junho/2023)”

Acima foram descritos testemunhos sobre vítimas e sobreviventes do evento no qual eram familiares, vizinhos e professores. Testemunhos em primeira pessoa e relatos indiretos mostram como o trauma é transmitido entre gerações. *Tlatelolco* não é só um lugar histórico, mas um espaço vivido onde o medo se materializa. A oralidade é um veículo central, pois muitos depoimentos começam com *"me contaron"*, revelando que a memória do massacre persiste em espaços privados.

Os detalhes sensoriais (o som dos tiros, o choro do avô) reforçam a dimensão afetiva da mediação, conforme Martín-Barbero argumenta que as emoções são estruturantes na construção de significados. *Rojo* atua como dispositivo mediador que reacende a memória coletiva. Os relatos comparam a ficção com as histórias reais, mostrando a tensão entre representação e experiência. A repetição da frase *"El 2 de octubre no se olvida"* não é só um slogan, mas um ato de mediação coletiva que desafia o esquecimento imposto. A diversidade de vozes mostra que a memória do massacre é múltipla e em disputa, mediada por desigualdades de classe, geração e acesso à voz pública.



Imagem 49: Helmut Greiser, Guadalupe Ortega, Xavier Robles, Ademar Arau e Paloma Robles durante o evento de 25 anos de *Rojo Amanecer*, em 2014.

Fonte: [La Jornada: A 25 años de Rojo amanecer poco ha cambiado: ayer Tlatelolco, hoy Ayotzinapa: Xavier Robles](#)

Acesso em 03 ago. 2025

Em síntese, os comentários ilustram como a Teoria das Mediações de Martín-Barbero (1997) ajuda a entender o massacre de *Tlatelolco* não como um evento estático, mas como um processo dinâmico de mediações, onde memórias fragmentadas se reconstróem através de corpos, tecnologias e espaços cotidianos. A dor persiste, mas também a resistência em narrar.

Essa é uma pequena amostra dos comentários que demonstram alguns elementos em comum. Muitos relatam que conhecem a história do massacre por meio de pais ou tios que viveram o 02 de outubro de 68, que moram no local ou perto, ou ainda que são sobreviventes.

Há relatos tanto de professores do ensino fundamental ou universitário que apresentam o filme a seus estudantes como de alunos que falam que o primeiro contato com o filme foi na escola ou até mesmo do relato de professores que são sobreviventes. A idade é variada, porém mostra muitos jovens comentando sobre suas impressões por ver o filme pela primeira vez ou como ao rever o filme relembram essa primeira vez. Esses comentários relatam perplexidade, horror, pesar, revolta. Apesar de ter comentários em vários períodos do ano, ela se concentra muito no mês de outubro. Comum a todos os comentários é o impacto do filme nos espectadores, independentemente da idade ou das vezes que assistiu à obra. Isso é uma pequena amostra da força do filme até os dias de hoje.

No caso de *Rojo Amanecer*, a recepção foi profundamente marcada pela mediação da memória histórica e do silêncio oficial que pairou sobre o massacre de *Tlatelolco* por muitos anos. Para uma parcela do público mexicano, especialmente aqueles que vivenciaram ou foram afetados indiretamente pelos eventos de 1968, o filme não era apenas uma obra de ficção, mas um elo com uma ferida ainda aberta na memória coletiva. A representação da violência estatal,

da fragilidade da vida e da quebra da confiança nas instituições ressoava com as experiências de medo, luto e impunidade que marcaram aquele período.

Contudo, a recepção dessa obra não foi homogênea. Para setores mais conservadores da sociedade mexicana, ou para aqueles que aderiram à narrativa oficial dos acontecimentos, o filme pode ter sido visto como uma visão parcial e tendenciosa dos eventos, reabrindo feridas e questionando a estabilidade do sistema político. Tanto que há alguns comentários no site desacreditando o movimento estudantil ou dando apoio aos algozes do massacre. As diferentes posições ideológicas e as distintas relações com a memória histórica atuaram como filtros na interpretação e avaliação da obra.

Em suma, a análise da recepção de *Rojo Amanecer* à luz da Teoria das Mediações de Jesús Martín-Barbero (1997) revela a complexa interação entre o filme, o público e o contexto sociocultural mexicano. A memória histórica silenciada por um tempo, a circulação marginal da obra, a linguagem cinematográfica imersiva e as diferentes mediações geracionais e ideológicas moldaram ativamente a forma como o filme foi apropriado e ressignificado por diferentes grupos, “o eixo do debate deve se deslocar dos meios para as mediações, isto é, para as articulações de práticas de comunicação e movimentos sociais, para as diferentes temporalidades e para a pluralidade de matrizes culturais” (Martín-Barbero, 1997, p 258).

Rojo transcende a condição de mera representação ficcional, tornando-se um artefato cultural carregado de significados políticos e sociais, um testemunho da luta pela verdade e pela justiça em face da repressão e do esquecimento. Ao dar voz às vítimas e romper o silêncio, o filme ecoa as preocupações do autor com a necessidade de compreender a comunicação a partir das práticas culturais e dos processos de mediação que moldam a experiência dos sujeitos.

Para Kellner (2001) *Rojo Amanecer* transcende a mera representação de um evento histórico; ele se configura como um artefato cultural complexo que dialoga profundamente com a teoria da cultura de mídia, a contestar a narrativa hegemônica, ao lutar por sua produção e circulação em um contexto de censura, ao impactar a recepção e a construção da memória coletiva, e ao expor as dinâmicas de poder e ideologia. O filme se torna um exemplo poderoso de como a cultura midiática pode ser um espaço de resistência, de crítica e de busca pela verdade.

As políticas de memória sobre Tlatelolco refletem uma luta entre o esquecimento e a lembrança. Se, por um lado, o Estado buscava controlar a narrativa, por outro, movimentos sociais e produções culturais resistem, mantendo viva a demanda por verdade e justiça. Em última análise, a memória de Tlatelolco não é sobre o passado, mas sobre o futuro. Enquanto houver quem lembre, quem crie e quem lute, o 2 de outubro de 1968 seguirá vivo—não como uma data no calendário, mas como um chamado à justiça.



Imagem 50: Cineteca Nacional, Cidade do México, nos 50 anos de *Tlatelolco*, em 2018.

Fonte: [Cineteca Nacional conmemora el 2 de octubre con función gratis; así puedes ver 'Rojo Amanecer' - Infobae](#)

Acesso em 03 ago. 2025

Rojo Amanecer permanece como um marco na cinematografia e na memória política mexicana. Através das lentes de Kellner (2001) e Martín-Barbero (1997), percebemos que sua repercussão ultrapassa o cinema, tornando-se um ato de resistência e um instrumento de reconfiguração da história. Seu legado reside não apenas no que mostra, mas no que desencadeia: a permanente luta por justiça e verdade.

Considerações Parciais



Imagem 51: Manifestação de 02 de outubro na Praça das três Culturas.

Fonte: [Poesía Intimidad de la patria. \(Tlatelolco 1521-1968\) de Rubén Reyes Ramírez – Lectambulos](#)
Acesso em 16 ago. 2025

Essa pesquisa percorreu um período crucial da história mexicana, desde a Revolução Mexicana (1910-1920) até as décadas de 1960 e 1980, destacando a contradição entre os ideais revolucionários e a consolidação de um regime autoritário sob o PRI. A análise se concentra especialmente no movimento estudantil de 1968 e no massacre de *Tlatelolco*, culminando na representação cinematográfica desse evento em *Rojo Amanecer* (1990). Assim, apresentamos uma reflexão sobre as implicações históricas e culturais desse evento, e a relevância da obra fílmica como instrumento de memória e resistência.

O primeiro capítulo traça um breve panorama da história mexicana ao longo do século XX, destacando a tensão entre os ideais revolucionários de justiça social e a realidade de um regime autoritário consolidado sob o Partido Revolucionário Institucional (PRI). A Revolução Mexicana (1910-1920), embora tenha promovido transformações significativas, como a Constituição de 1917 e a reforma agrária, foi tomada por uma elite política que usou seu discurso para legitimar um sistema centralizado e excludente.

A institucionalização da Revolução sob o PRI revelou uma contradição fundamental: um Estado que se apresentava como herdeiro dos ideais revolucionários, mas que, na prática, perpetuava desigualdades, reprimiu dissidências e monopolizou o poder. O *ejido* e a reforma agrária, por exemplo, não resolveram a pobreza rural, tornando-se instrumentos de controle político.

O PRI, ao se consolidar como "partido do governo", eliminou a pluralidade política, substituindo-a por um sistema corporativista que neutralizou demandas populares. O massacre de 1968 é retratado como um marco na história mexicana, simbolizando a brutalidade do Estado contra movimentos sociais, desde os primeiros movimentos de trabalhadores até o movimento estudantil de 1968, e posteriormente repetido como os estudantes de Ayotzinapa em 2014. A repressão foi justificada sob a alegação de combater uma "ameaça comunista", enquadrando-se no contexto da Guerra Fria.

A repressão brutal expôs a face violenta do regime, que, em nome da "ordem" e da imagem internacional (com as Olimpíadas de 1968), justificou a eliminação de qualquer dissidência. O uso de artigos como o 145 do Código Penal, que criminalizava a "dissolução social", mostrou como o Estado instrumentalizava o aparato legal para perseguir opositores. Destaca-se como a imprensa hegemônica, controlada pelo governo, minimizou os acontecimentos, enquanto a memória dos sobreviventes foi mantida viva através de testemunhos, literatura e, posteriormente, do cinema, além de diversas linguagens. O movimento de 1968 tornou-se um símbolo de luta por democracia, influenciando futuros protestos.

O governo de Luis Echeverría (1970-1976) manteve a repressão, como visto no *halconazo* de 1971, enquanto tentava uma abertura discursiva. Economicamente, o modelo estatista e expansionista levou a crises inflacionárias e dependência do petróleo, agravadas nos anos 1980 com a "década perdida". A dívida externa, a desvalorização do peso e as políticas neoliberais emergentes aprofundaram as desigualdades, preparando o terreno para as reformas dos anos 1990.

As eleições de 1988 simbolizaram a crise de legitimidade do regime. A vitória questionável de Carlos Salinas de Gortari, após a "queda do sistema" de contagem de votos, mostrou a resistência do PRI em aceitar a derrota, mesmo diante do crescimento da oposição liderada por Cuauhtémoc Cárdenas. Apesar das reformas econômicas de Salinas (como o NAFTA), seu governo não resolveu os problemas estruturais, e o colapso financeiro de 1994 marcou o fim da hegemonia priista no início dos anos 2000.

No segundo capítulo analisamos a obra como um ato de resistência, desafiando a narrativa oficial ao retratar o massacre a partir da perspectiva de uma família de classe média comum, vitimizada pela violência estatal. A produção enfrentou censura e ameaças, refletindo o medo ainda presente no México dos anos 1990 em relação ao tema. Ao utilizar uma abordagem claustrofóbica, limitando a ação ao apartamento da família e sugerindo a violência externa por meio de sons, diálogos, expressões faciais e a estratégia narrativa de não mostrar diretamente o massacre na praça, mas apenas seus efeitos (tiros, sons, relatos), reforça a ideia de um terror invisível, mas onipresente. Essa escolha estética, inspirada em *Alien* (1979), intensifica o terror do desconhecido e a impotência das vítimas.

A construção do medo com a falta de luz, os telefones cortados e a presença de homens armados no prédio antecipam o massacre, mostrando a preparação meticulosa do Estado. A música oscila entre suspense e tragédia, guiando a emoção do espectador sem recorrer a imagens explícitas. A remoção de cenas que incriminavam o Exército revela a persistência do controle estatal sobre a memória, mesmo em 1990.

A análise fílmica detalhada demonstra como elementos como trilha sonora, enquadramentos e expressões dos atores constroem uma narrativa emocionalmente impactante. A cena final, em que Carlitos, o filho mais novo, sobrevive e caminha entre os corpos, simboliza a inocência perdida e a esperança de que a memória persista. Como analisado por Napolitano (2011) e Kellner (2001), o filme não é apenas um registro histórico, mas um ato de resistência cultural. Através de sua narrativa contida, mas visceral, *Rojo Amanecer* desafia o apagamento oficial e convida o espectador a refletir sobre: o papel do Estado na violência política, a manipulação da mídia (representada no filme pelos noticiários que distorcem os fatos) e a importância da memória coletiva para evitar a repetição de atrocidades.

No terceiro capítulo são apresentadas as políticas de memória em torno do massacre de Tlatelolco, desde a tímida denúncia inicial até a oficialização da memória pública, percebe-se um movimento de luta contra o esquecimento, impulsionado por sobreviventes, intelectuais, artistas e movimentos sociais. A obra *Rojo Amanecer* (1990) surge como um marco na reconstrução dessa memória, transcendendo o cinema para se tornar um símbolo de resistência. Sua recepção, analisada à luz das teorias de Jesús Martín-Barbero (1997) e Douglas Kellner (2001), revela como o filme atua como mediador cultural, conectando gerações e reativando debates sobre violência estatal, impunidade e justiça. Os comentários dos espectadores demonstram que a obra não é apenas um produto cinematográfico, mas um dispositivo de memória.

A análise dos comentários de espectadores no YouTube revela como *Rojo Amanecer* continua a ressoar na sociedade mexicana, servindo como ferramenta pedagógica e de conscientização política. A obra é apropriada de diferentes formas: alguns a veem como um alerta contra a repetição da história, enquanto outros a utilizam para transmitir memórias familiares. A análise evidencia que Tlatelolco não é um evento encerrado no passado, mas um campo de batalha simbólico. Enquanto o Estado buscou minimizar sua responsabilidade (como na absolvição de Echeverría em 2006), a sociedade civil respondeu com arte, educação e ativismo. *Rojo Amanecer*, ao ser relido e ressignificado, exemplifica como a cultura midiática pode desafiar o silêncio e servir como ferramenta de justiça histórica.

Os eventos anuais em 2 de outubro funcionam como um catalisador dinâmico e contínuo para a produção e circulação de materiais de memória. Estas ações não apenas reafirmam publicamente o luto e a demanda por justiça, mas também geram um arquivo vivo e

em constante expansão e cria um contexto propício para que novos documentos, narrativas silenciadas e interpretações críticas venham à tona. Este fluxo contínuo de novos materiais, fornece substrato fresco para a investigação histórica, social e de memória.

Em relação a *Rojo Amanecer*, seria interessante contrastar com outras representações do massacre (como *El Grito*, ou *Un extraño enemigo*, por exemplo) para entender como diferentes linguagens (documentário, ficção) abordam o mesmo evento. Assim, a pesquisa abre caminho para futuros estudos sobre como outras mídias (séries, teatro, música, dança) continuam a ressignificar *Tlatelolco*, mostrando que a memória não é estática, mas um campo em constante disputa.

Rojo Amanecer não é apenas um filme, mas um ato político que desafia o esquecimento. Através de sua narrativa crua e emocional, a obra expõe as contradições de um regime que se dizia revolucionário, mas que perpetuou violência e opressão. A análise apresentada demonstra como o cinema pode ser um instrumento de resistência, mantendo viva a memória de lutas sociais e exigindo justiça. No entanto, a batalha pela memória está longe de terminar. Enquanto houver tentativas de apagar o passado, obras como *Rojo Amanecer* servirão como faróis, lembrando que, como já é costume dizer: *El 2 de octubre no se olvida*.

*Los estudiantes caminan
con la verdad en la mirada,
nada podrá detenerlos,
ni las flores ni las balas.*
(trecho da música: México 68, de Ángel Parra).



Imagem: 2 de octubre no se olvida

Fonte 52: [FOTOS: “2 de octubre no se olvida”, la frase que recuerda la lucha estudiantil de 1968 | El Universal](#)

Acesso em 16 ago. 2025

Referências

- BARROS, S. C. **A América latina no Cinema**: identidades em movimento. In: RELACult - Revista Latino - Americana de Estudos em Cultura e Sociedade. v.03, ed. especial, artigo nº 474, dez, 2017.
- BHABHA, Homi K. **O local da Cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BOLAÑO, Roberto. **Amuleto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BRUNNER, J. J. **Bienales de Cultura: Políticas Culturales en Tiempos de Globalización**. FLACSO, 1994.
- CAMACHO, M.A. Decreto que reforma el Código Penal. Integra el delito de “disolución social”. Disponível em : <https://www.memoriapoliticademexico.org/Textos/6Revolucion/1941-MAC-DDS.html>. Último acesso em 09 Jan 2025.
- CAMÍN, H.A.; MEYER, L. **À sombra da Revolução Mexicana**: história mexicana contemporânea, 1910-1989. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- CULTURAS 22**. Entrevista con Jorge Fons sobre su película “Rojo Amanecer”. parte 1 e 2. abr 2015. Disponível em : <https://www.youtube.com/watch?v=or1eSyPkyAQ>. Último acesso em: 15 set 2025.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 1998.
- CANSINO, C. **Duas eleições presidenciais no México**: 1988 e 1994. Opinião Pública, Campinas-SP, vol. 3, n. 2, , p. 110-128, agosto, 1995.
- CRIPA, Ival de Assis. **O massacre dos estudantes na cidade do México em 1968**: o poeta Octavio Paz e a história política. Revista Eletrônica da ANPHLAC, n.11, p. 40-58, jul./dez, 2011.
- CORSEUIL, A.R.; NÚÑEZ, F.; HOLANDA. K. **Cinema e América Latina**: estética e culturalidade. 1ª ed. São Paulo: Editora Socine, 2016.
- EDITORIAL MILENIO**. Se presenta “Rojo Amanecer” en el teatro Jorge Mendez. Revista online, Torreón, Coahuila 29.09.2017. Disponível em: <https://www.milenio.com/cultura/presenta-rojo-amanecer-teatro-jorge-mendez>. Acesso em: 14/03/2025.
- EL GRITO**. Direção de Leobardo López Arretche. México: Centro Universitario de Cinematografía, 1968 - 2018 (200 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ukFhs746XZQ&t=6021s>. Último acesso em: 11 nov 2023.
- EL HORMIGUERO MX**. Una película le salvó la vida. maio de 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2vII_P3KoZI&t=33s. Último acesso em: 29 de maio de 2025.
- EL UNIVERSAL**. “No puedo callar ante crímenes como el 68”: Xavier Robles. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D5s33UuHuQs&t=42s>. Último acesso em: 15 nov 2023.

GOMES, A.R.; NETO, M.R. de S. **Emergência dos estudos culturais e seus contornos na América Latina**. In: SOUSA, F.S; HECKO, L. JUNQUEIRA, N.M. (org.). História em combate : ciência e ensino, ética e engajamento. 1. ed. São João de Meriti, RJ : Desalinho, 2022.

GREY, C.B. **Rojo amanecer**: el problema de la imagen de Tlatelolco 1989. Fotocinema: Revista Científica de Cine y Fotografía, nº18, 2019. Disponível em: <https://revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/view/5544/5211>. Último acesso em: 27 ago 2023.

INBAL. **Bengalas en el cielo**: homenaje dancístico al movimiento estudiantil del 68 y al largometraje mexicano que retrató este hecho histórico. Boletim No. 1417 - 10 de octubre de 2018. Disponível em: <https://inba.gob.mx/prensa/10660/bengalas-en-el-cielo-homenaje-dancistico-al-movimiento-estudiantil-del-68-y-al-largometraje-mexicano-que-retrato-este-hecho-historico>. Último acesso em: 19 fev 2025.

KELLNER, D. A **Cultura da mídia. Estudos Culturais**: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: Edusc, 2001.

LANDAU, E. **Política de estabilização mexicana**: 1982-1989. Revista de Economía Política, vol. 11, no 4 (44), pp. 477-499, outubro-dezembro, 1991.

LEÓN, L.L. Discurso del Ingeniero Luis L. León en la Convención Constitutiva del Partido Nacional Revolucionario. Disponível em: <https://www.memoriapoliticademexico.org/Textos/6Revolucion/1929DIL.html>. Último acesso em 08 Jan 2025.

LUNA, D.L. **A 50 años del halconazo**. Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México. Secretaria de Cultura. México, 2021.

LUSVARGHI, L. **Interculturalismo, multiculturalismo e hibridações de gênero em Tony Manero e Prófugos, de Pablo Larraín**. In: Cinema e América Latina: estética e culturalidade. CORSEUIL, A.R.; NÚÑEZ, F.; HOLANDA. K. (org). 1ª ed. São Paulo: Editora Socine, 2016.

LOS PARECIDOS. Direção de Issac Ezban. México: Mórvido Films, 2015.

M68 CIUDADANÍA EN MOVIMIENTO. Plataforma digital: <https://www.m68.mx/>. Último acesso em: 11 nov 2023.

MAGALHÃES, L.G. **México 68**: memórias olímpicas. Revista Eco Pós UFRJ - Dossiê 50 anos de 1968: Rio de Janeiro, v.21, n.1, 2018.

MARTÍN-BARBERO. J. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 1997.

MENDOZA, T.E. La política cultural de México en los últimos años. Revista Casa del Tiempo, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2007. Disponível em: https://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/05_iv_mar_2008/casa_del_tiempo_eIV_num05-06_02_07.pdf. Último acesso em: 18 jun 2023.

MENEZES, Norma Sueli de Araujo; COSTA, Julia Morena da. **Memórias da violência em “Amuleto” de Roberto Bolaño**. PragMATIZES - Revista latino Americana de Estudos em Cultura, Niterói/RJ, Ano 10, n. 18, p. 278-295, out. 2019 a março 2020.

- MONTAÑO, E. A. **Presentes-pasados del 68 mexicano**. Una historización de las memorias públicas del movimiento estudiantil, 1968-2007. In: Revista Mexicana de Sociología. 71, núm. 2 (abril-junio, 2009): 287-317.
- MISKULIN, S. C. **As repercussões do movimento estudantil de 1968 no México**. IN: Anais Eletrônicos do VIII Encontro Internacional da ANPHLAC - Vitória, 2008.
- MUSOTTI, S.; RODRIGUEZ, S.E.B. **México 68**: las olimpiadas de la protesta y la violencia. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación - Universidad Nacional de la Plata. Argentina: Cuadernos de Aletheia, N° 3, marzo 2019. p. 61-72.
- NAPOLITANO, M. **A história depois do papel**. In: Fontes históricas. PINSKY, C.B. (org). São Paulo: Editora Contexto, 2011.
- OLYMPIC GAMES. **Olympic Games Mexico City 1968**: o logo. Disponível em: <https://www.olympics.com/pt/olympic-games/mexico-city-1968/logo-design>. Último acesso em: 02 jul 2025.
- PAZ, Octavio. **Posdata**. México: Siglo XXI editores S.A., 1970.
- PEÑA-ALFARO, R. **La política económica mexicana 1970-1976**: Ensayo de interpretación bibliográfica. Revista eletrônica Nexos. México, 1979. Disponível em: <https://www.nexos.com.mx/?p=3321>. Acesso em: 20 abr 2025.
- PONIATOWSKA, E. **La noche de Tlatelolco**: testimonios de historia oral. México: Ed. Era, 1971.
- RIBERTI, L.J. **Entre gritos e granadeiros**: a memória do movimento estudantil e do massacre de 1968 no México. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2013.
- RIBERTI, L.J. **Justiça de transição no México**: as investigações jurídicas e o Informe Histórico da Fiscalía Especial para Movimientos Sociales y Políticos del Pasado (2001-2006). Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2017.
- ROJO AMANECER. Direção de Jorge Fons. Cidade do México: Cinematográfica Sol, 1990. (99 min.).
- ROSAS, R. O. **La Brigada Especial**: Un instrumento de la contrainsurgencia urbana en el Valle de México (1976-1981). Tese de Licenciatura apresentada no Colegio de Historia. México: UNAM, 2014, p. 40.
- SILVA JUNIOR, A.R. da. **O neoliberalismo no México**: o governo de Carlos de Salinas de Gortari (1988-1994). Economia & Pesquisa, Araçatuba-SP, V.7,n.7, 2005.
- SOUSA, Fábio da Silva. **Colonialidade e violência na América Latina**: uma leitura do romance Amuleto, de Roberto Bolaño. Cadernos de estudos culturais, Campo Grande, MS, v. 2, p. 63-76, jul./dez. 2020.
- TEATRO ESCENA XXI. Rojo Amanecer. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PfAQI76E57c>. Acesso em: 14/03/2025.
- TEIXEIRA, Y.P. **As políticas externas de Carlos de Salinas de Gortari no México e Fernando Collor de Mello no Brasil**: os reflexos para o processo de integração latino-americano. Trabalho

de Conclusão de Curso, Relações Internacionais, Universidade Federal do Pampa, Santana do Livramento, 2014.

TRONCOSO, A. del C. **Ensayo sobre el movimiento estudiantil de 1968**: la fotografía y la construcción de un imaginario. México: Instituto Mora, 2012.

TRONCOSO, A. del C. **La matanza del Jueves de Corpus: fotografía y memoria**. Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México. Secretaría de Cultura. México, 2021.

TLATELOLCO: VERANO DEL 68. Direção de Carlos Bolado. México/Argentina: Corazón Films, 2013. (105 min.).

TV AZTECA. La historia detrás del mito. Publicado pelo canal Chekolynn. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3KlGNQemnlM&rc=1>. Acesso em 07 set 2025.

TV UNAM. **Cinema 20.1**: con Roberto Fiesco. Rojo Amanecer de Jorge Fons. 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=L3_lEb6MNo8&t=419s. Acesso em 09 set 2025.

TV UNAM. **El grito y otros materiales ocultos del 68**. Maravilhas y curiosidades de la filmoteca de la UNAM. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DCODfn0zitA>. Último acesso em: 21 dez 2024.

TV UNAM. **La hora elástica**. Jorge Fons, Bruno Bichir, Eduardo Limón y Rodrigo de la Cadena. Programa 3. 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pDHhExea8_g. Último acesso em: 15 nov 2023.

UN **EXTRAÑO** Enemigo (Seriado). Direção: Gabriel Ripstein. Produção: Televisa. México: Amazon Prime Video, 2018. 14 episódios.

VELASCO, S. **Rojo amanecer y La ley de Herodes**: cine político de la transición mexicana. *Hispanic Research Journal*, vol. 6, nº 1, February, 2005, 67-80.

ZERMEÑO, S. **La Sociedad Derrotada: El Desorden Mexicano de Fin de Siglo**. Siglo XXI, 1996.