

**MARIA LUIZA RODRIGUES SOUZA**

**UM ESTUDO DAS NARRATIVAS  
CINEMATOGRAFICAS SOBRE AS DITADURAS  
MILITARES NO BRASIL (1964–1985)  
E NA ARGENTINA (1976–1983)**

Brasília

2007

**MARIA LUIZA RODRIGUES SOUZA**

**UM ESTUDO DAS NARRATIVAS  
CINEMATOGRAFICAS SOBRE AS DITADURAS  
MILITARES NO BRASIL (1964–1985)  
E NA ARGENTINA (1976–1983)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados sobre as Américas do Centro de Pesquisa e Pós-Graduação sobre as Américas (CEPPAC) da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Ciências Sociais.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Vicentini de Azevedo

Brasília

2007

**MARIA LUIZA RODRIGUES SOUZA**

**UM ESTUDO DAS NARRATIVAS CINEMATOGRAFICAS SOBRE AS  
DITADURAS MILITARES NO BRASIL (1964–1985)  
E NA ARGENTINA (1976–1983)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados sobre as Américas do Centro de Pesquisa e Pós-Graduação sobre as Américas (CEPPAC) da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Ciências Sociais.

Brasília, 24 de agosto de 2007

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Sonia Maria Ranincheski – UnB  
Presidente

---

Prof. Dr. Leonardo Fígoli– UFMG  
Membro efetivo

---

Profa. Dra. Rita Laura Segato – UnB  
Membro efetivo

---

Profa. Dra. Lia Zanotta Machado – UnB  
Membro efetivo

---

Profa. Dra. Simone Rodrigues Pinto – UnB  
Membro efetivo

---

Prof. Dr. Luiz Eduardo de Lacerda Abreu – CEUB  
Membro suplente

## **AGRADECIMENTOS**

Esta tese só se tornou possível porque contei com o apoio de inúmeras pessoas e instituições.

### **Agradeço**

Ao Marcelo Rodrigues Souza Ribeiro, meu filho e amigo, leitor atento e crítico, por todas as sugestões, contribuições e atenção constante. Sem sua disponibilidade, este trabalho não teria sido possível.

À Custódia Selma Sena, amiga constante, pela leitura dos primeiros escritos que resultaram nesta tese e por seu apoio permanente.

À Nei Clara de Lima pelo incentivo, compreensão e amizade.

Ao Roberto Cunha Alves de Lima, amigo recém-chegado, pelas conversas estimulantes.

À minha orientadora, Ana Vicentini de Azevedo, pela leitura crítica e paciente de todas as versões do texto que resultou nesta tese.

À Suzana Oellers pela amizade, leitura atenta de todo o trabalho e valiosas sugestões ao texto.

Às professoras Elizabeth Cancelli e Rita Laura Segato pelas contribuições fundamentais quando do exame de qualificação.

Aos professores e aos funcionários do CEPPAC por todo o apoio.

Ao Carlos Henrique Romão de Siqueira e Janaína Carvalho, em nome dos quais agradeço aos demais colegas dos cursos de pós-graduação do CEPPAC.

Ao Pedro Célio Alves Borges, colega do Departamento de Ciências Sociais da UFG, pelo livro, e em nome do qual agradeço aos demais colegas do Departamento de Ciências Sociais da FCHF/UFG.

À Pró-reitoria de Pesquisa e Pós-graduação da UFG.

À Diana Milstein e Hector Mendes (Yoko) pela amizade e amor aos nossos países.

À Anita Milstein, Juliana Milstein e ao pessoal do *La Esquinita* pelos filmes.

À Dalva, Silvia, Maria José e Jander pelo suporte sempre que precisei.

Ao José Ruy Ribeiro, companheiro constante, que me ensina a não desistir.

## RESUMO

De que modo o cinema elabora a ditadura brasileira de 1964-1985 e a argentina de 1976-1983? Como os filmes constroem discursos imaginativos sobre a experiência ditatorial nestes países? Neste trabalho, são discutidos e analisados filmes brasileiros e argentinos produzidos entre 1985 e 2005 que focalizam os respectivos períodos ditatoriais. Estes filmes são tomados como filmes-arquivo por abordar e construir imaginativamente um passado que é, ao mesmo tempo, uma leitura do presente. Na primeira parte, a partir de uma discussão sobre cinema, antropologia e a questão da noção de contexto, é feita uma argumentação sobre a nação como construção imaginativa, abrindo caminho para interrogar o papel das narrativas fílmicas nos encadeamentos da vida social. Isso se dá, inicialmente, por meio de uma abordagem da problemática política na produção cinematográfica brasileira e argentina anterior às ditaduras, em contraponto com a da realização dos filmes a partir da década de 1990. Em seguida, são discutidos aspectos das ditaduras no Brasil e na Argentina e a importante questão dos arquivos ditatoriais: os dilemas em torno de tornar públicos ou não os documentos da ditadura nestes países e o trabalho social e histórico de interpretação que orbita tais arquivos são o horizonte da noção de filmes-arquivo, a qual será retomada na conclusão. A segunda parte apresenta os filmes argentinos tratados, assinalando sua ênfase na questão da família e da nação por meio da análise de dois filmes – *Garage Olimpo* (Marco Bechis, 1999) e *Kamchatka* (Marcelo Piñeyro, 2002) – que, a partir de opções estéticas diferentes, dão destaque à temática dos desaparecidos políticos, presente de várias maneiras no cinema argentino sobre a ditadura. Na terceira parte, uma discussão sobre o grupo de filmes brasileiros permite ressaltar alguns temas recorrentes nesta filmografia sobre a ditadura, destacando-se a análise de *Quase dois irmãos* (Lúcia Murat, 2005) e *Cabra Cega* (Toni Venturi, 2005). Esses filmes podem ser vistos como duas das principais maneiras de o cinema brasileiro discutir, reconstruir e trabalhar os eventos do período ditatorial: de um lado, uma ênfase mais detida nas histórias sobre a luta armada contra a ditadura; de outro, a partir desse tipo de abordagem, a atenção à convivência entre setores antagônicos na vida social brasileira. Na conclusão, retomando o tema da memória e do arquivo, argumenta-se que os filmes analisados, como filmes-arquivo, insinuam diferentes formas de reconhecimento das ditaduras, constituindo parte de uma memória ativa, articulada politicamente à vida social, um arquivo suplementar aos arquivos ditatoriais institucionais.

**Palavras-chave:** Cinema. Ditadura. Arquivos. Memória.

**ABSTRACT**  
**A STUDY OF THE CINEMATOGRAPHIC NARRATIVES ABOUT THE MILITARY  
DICTATORSHIPS IN BRAZIL (1964–1985)  
AND IN ARGENTINA (1976–1983)**

How does the cinema elaborate the periods of dictatorship in Brazil (1964–1985) and in Argentina (1976–1983)? How do films build up imaginative discourses about the experience of dictatorship in these countries? In this study, the Brazilian and Argentine films produced between 1985 and 2005, focusing on their respective dictatorial periods, are discussed and analyzed. These films are taken as films-archive because they imaginatively approach and build up the past, which is, at the same time, a way to read the present. In the first part, starting with a discussion about cinema, anthropology and the notion of context, an argumentation about nation as an imaginative construction is carried out, opening the path to question the role of the film narratives in the social life enchainment. This occurs, initially, through an approach of the political matters in the Brazilian and Argentine film production before the dictatorships, in a counterpoint with the film making in the 1990s. After that, the aspects of the dictatorships in Brazil and in Argentina are discussed, as well as the important issue of the archives of the dictatorial period: the dilemmas whether making public the documents of this period in these two countries and the social and historical work of interpretation that surrounds the dictatorial archives, which are the horizon of the notion of films-archive, a subject that will be retaken in the conclusion of this study. The second part presents the Argentine films treated, signaling their emphasis on the matter of family and nation through the analysis of two films – *Garage Olimpo* (Marco Bechis, 1999) and *Kamchatka* (Marcelo Piñeyro, 2002) – which, from different esthetic options, enhance the theme of people that disappeared due to political reasons, present in a variety of ways in the Argentine cinema about the dictatorial period. In the third part, a discussion about the Brazilian group of films permits to point out some recurrent themes in this filmography enhancing the analysis of *Quase dois irmãos* (Lúcia Murat, 2005) and *Cabra Cega* (Toni Venturi, 2005). These films can be seen as two of the main ways in which the Brazilian cinema discusses, rebuilds and works the events of the dictatorial period: on one side, emphasizing the stories about the armed fight against the dictatorial government; on the other hand, from this kind of approach, giving attention to the presence of antagonistic sectors in the Brazilian social life. In the conclusion, returning to the theme of memory and archive, it is commented that the films analyzed, as films-archive, insinuate different forms to recognize the dictatorships, constituting part of an active memory, politically articulated to the social life, a supplementary archive to the institutional dictatorial archives.

**Key words:** Movies. Dictatorship. Archives. Memory.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Fotografia 1</b>	Fachada do prédio da Garage Olimpo no filme homônimo .....	93
<b>Fotografia 2</b>	Parte do material que Félix guarda em seu aposento .....	96
<b>Fotografia 3</b>	Pela última vez, o gesto de ligação entre mãe e filha .....	97
<b>Fotografia 4</b>	Na porta da cela, um beijo entre María e Félix .....	105
<b>Fotografia 5</b>	As águas do Rio da Prata e a cidade de Buenos Aires .....	105
<b>Fotografia 6</b>	Movimento e rotina alienada nas superfícies da cidade .....	108
<b>Fotografia 7</b>	Acionar o rádio para marcar o início de uma sessão de tortura: sons que encobrem outros .....	110
<b>Fotografia 8</b>	Duas luminosidades, duas realidades: a cidade (acima) e o cárcere (abaixo) .....	113
<b>Fotografia 9</b>	Durante o passeio com Félix, María se abaixa para arrumar os sapatos .....	115
<b>Fotografia 10</b>	María recebe, sob o olhar de Félix, o sedativo antes de embarcar, juntamente com os outros prisioneiros, no caminhão que os levará ao avião do <i>traslado</i> .....	115
<b>Fotografia 11</b>	Um dos vôos da morte .....	116
<b>Fotografia 12</b>	Kamchatka no tabuleiro de <i>TEG</i> .....	122
<b>Fotografia 13</b>	Recriação de uma das principais demonstrações repressivas, comuns durante a ditadura .....	124
<b>Fotografia 14</b>	O carro da família de Harry por detrás das grades da escola ...	127
<b>Fotografia 15</b>	O carro da família se aproxima do cerco militar .....	127
<b>Fotografia 16</b>	Os irmãos se voltam para trás a fim de ver os militares em ação .....	128



<b>Gráfico 1.</b>	Participação (em porcentagem), a cada ano, do total de casos documentados de desaparecidos entre 1976 e 1983 na Argentina .....	130
<b>Fotografia 17</b>	Visão que Harry tem de seus pais conversando na penumbra do quarto .....	131
<b>Fotografia 18</b>	Os países em disputa no jogo derradeiro entre pai e filho .....	136
<b>Fotografia 19</b>	Harry conta ao avô as mudanças que enfrentou com seus pais nos últimos dias .....	139
<b>Fotografia 20</b>	Pássaro ferido, país retido .....	140
<b>Fotografia 21</b>	Gesto de aliança entre gerações na despedida .....	142
<b>Fotografia 22</b>	A última visão de Harry .....	142
<b>Fotografia 23</b>	Os três diferentes tempos de <i>Quase dois irmãos</i> .....	163
<b>Fotografia 24</b>	Baile <i>funk</i> em que jovens se divertem portando armas .....	168
<b>Fotografia 25</b>	Olhar da mãe de Miguel em dia de visita ao filho na Ilha Grande .....	172
<b>Fotografia 26</b>	Mulheres sendo conduzidas para o presídio em um dia de visita .....	174
<b>Fotografia 27</b>	Miguel e Jorge presos na Ilha Grande .....	176
<b>Fotografia 28</b>	Alimento e guerra, vida e violência .....	179
<b>Fotografia 29</b>	Paisagem que Thiago pode ver sem ser visto .....	180
<b>Fotografia 30</b>	Companheira de militância de Thiago sendo torturada .....	185

## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO</b> .....	11
Sobre comparação e escolhas .....	22
<b>PARTE I – CONSIDERAÇÕES A RESPEITO DE CINEMA E ANTROPOLOGIA</b> .....	30
<i>Encenação</i> .....	41
Notas sobre as ditaduras e a questão dos arquivos .....	50
Políticas fílmicas .....	62
<b>PARTE II – ARGENTINA</b> .....	76
Famílias e desaparecidos .....	76
A política em <i>La historia oficial</i> .....	79
Cinema e terror: <i>Garage Olimpo</i> .....	88
<i>Kamchatka</i> : lugar de resistência .....	116
<b>PARTE III – BRASIL</b> .....	144
Brasil – derrota e esquecimento: por que lembrar o passado? .....	144
Temas brasileiros no contar da ditadura .....	151
Passado e ação política em <i>Ação entre amigos</i> .....	153
<i>Quase dois irmãos</i> : incomunicabilidade e dualismo .....	159
<i>Cabra cega</i> : isolamento e luta .....	176
<b>PARTE IV – CONTRASTES ENTRE FILMES BRASILEIROS E ARGENTINOS</b> .....	188

<i>Los rubios</i> e o trabalho da memória .....	192
<i>Potestad</i> e as diferentes versões sobre o passado .....	194
Filmes e testemunho .....	195
<b>CONCLUSÃO</b> .....	199
Filmes-arquivo e memória .....	199
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	216
<b>FILMOGRAFIA</b> .....	229
Argentina .....	229
Brasil .....	231
Outros países .....	233

## APRESENTAÇÃO

[...] as construções e codificações do mundo artístico não excluem referências a uma vida social comum. Ficções cinematográficas inevitavelmente trazem à tona visões da vida real não apenas sobre o tempo e o espaço, mas também sobre relações sociais e culturais (SHOHAT; STAM, 2006, p. 263).

[...] a constituição de um objeto narrativo, por mais anormal ou insólito que seja sempre é um ato social por excelência e como tal carrega atrás ou dentro de si a autoridade da história e da sociedade (SAID, 1995, p. 117).

Neste trabalho proponho pensar como os cinemas brasileiro e argentino contribuem para a disseminação de narrativas que estão imbricadas no fazer histórico e político. Meu objetivo é tratar os filmes brasileiros e argentinos que elaboram e trabalham os respectivos períodos ditatoriais desses países, a fim de, ao analisá-los, discutir os inter-relacionamentos do cinema sobre a ditadura e as reescritas, rearticulações e dinâmicas das narrativas da nação, enquanto socialidade. Tomo a noção de socialidade tal como abordada por Viveiros de Castro (2002) em artigo dedicado a rastrear como a antropologia vem trabalhando o conceito de sociedade. Contemporaneamente, a antropologia tem preferido negar concepções essencialistas, passando a adotar a noção de socialidade: “À sociedade como ordem (instintiva ou institucional) dotada de uma objetividade de coisa, preferem-se noções como socialidade, que exprimiriam melhor o processo intersubjetivamente constitutivo da vida social” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 313).

Utilizo os termos ditadura, máquina ditatorial e governo militar em lugar de outras denominações, como autoritarismo e Estado burocrático-autoritário, privilegiando o fato de que o poder político passou a ser exercido por setores de comando hierarquicamente superiores das Forças Armadas, com ativa participação

de setores não-militares. As questões conceituais, ao se tratar dos processos ditatoriais na América Latina, são amplas e, para inserir tal problemática no bojo desta apresentação, recorro às contribuições de Fausto e Devoto (2004) e Pascual (2004).

Tais discussões indagam qual o tipo de organização assumida pelo Estado no decorrer dos governos ditatoriais implantados na América Latina nos anos 60 e 70. Assim é que, nos lembram Fausto e Devoto (2004, p. 395), Guillermo O'Donnell conceituou os Estados militares brasileiro e argentino como “representantes de um tipo específico de Estado autoritário – o Estado burocrático [...]”. A intenção do Estado burocrático autoritário era “organizar a dominação de classe em favor de frações superiores de uma burguesia altamente oligopolista e transnacional” (FAUSTO; DEVOTO, 2004, p. 395). Para atingir tal objetivo, as ditaduras, como estados desse tipo, ainda segundo os mesmos autores, tomaram medidas repressivas sobre setores populares politicamente organizados, empreenderam reordenações econômicas e utilizaram amplamente a violência, a censura e a supressão dos direitos constitucionais.

A ênfase no modelo de organização do Estado pode encobrir outras dimensões, tais como as da vida social durante a vigência das ditaduras. As ações dos Estados ditatoriais provocaram, entre outros efeitos, a disseminação de uma cultura política do medo no âmbito da vida social. É esse o panorama que informa parte das críticas dirigidas ao modelo explicativo contido na idéia de Estado burocrático autoritário. Considerando que todo Estado é, em sua medida, autoritário e que age burocraticamente, quais seriam, então, as características dessas ditaduras?

Ao tratar da ditadura argentina, Pascual (2004, p. 19) critica a conceituação de Estado burocrático autoritário e insere a idéia da prática do terrorismo de Estado como constitutiva da qualidade desses governos. Todos os sucessivos golpes de Estado impetrados pelas Forças Armadas nos países latino-americanos, nas décadas de 1960 e 1970, inspiravam-se e justificavam suas ações em doutrinas de segurança nacional. O que a autora enfatiza para tratar do tipo de regime instaurado na Argentina vale também para o Brasil e outros países:

O regime militar do qual padeceu a Argentina entre 1976 e 1983 não foi apenas mais um exemplo do autoritarismo latino-americano. O que aconteceu lá foi o resultado de um plano deliberado e consciente, elaborado e executado pelas próprias Forças Armadas do país, no intuito de proporcionar mudanças profundas nas estruturas sociais e nas formas de organização política, baseadas na repressão violenta, e conseguir uma relação entre o Estado e o homem mediada pelo terror (PASCUAL, 2004, p. 31-32).

A doutrina de segurança nacional insere a tônica de os governos ditatoriais verem o perigo no interior da própria sociedade: os inimigos são elementos internos que, em nome da segurança nacional, se deve combater. Assim, valorizar a ação do Estado ditatorial como uma ação de terror permite incluir a esfera da vida social e a organização do Estado nas discussões acerca do que caracterizaria as ditaduras do período. A consideração das configurações de sentido que os processos culturais nessas sociedades passaram a assumir ganha importância para a definição do tipo de ditadura instaurada nesses países.

As ações ditatoriais induzem a formação de uma cultura do terror que passa a cobrir a vida social. Nessa perspectiva, as ditaduras produzem, pela extrema violência de suas ações, eventos traumáticos, rupturas. Nos períodos pós-ditatoriais, ocorre um processo de releitura sobre o passado ditatorial, o qual procura reelaborar sentidos ao dar vazão a disputas de memória e insere a discussão sobre a necessidade de ações de reparo e justiça. Esse processo articula narrativas e

memórias anteriormente postas à margem, reprimidas. Essa articulação se faz conflitualmente, pois alguns grupos procuram impor hegemonicamente suas versões sobre as de outros grupos. Um dos campos de manifestação em que as narrativas são dialogicamente trabalhadas é o cinematográfico: as histórias que os filmes elaboram sobre o período estão vinculadas aos encadeamentos da vida social nas pós-ditaduras.

Cinema é aqui tomado como uma complexa elaboração artística que envolve produção, distribuição, exibição, desempenho e criação de peças específicas, cujo resultado, o filme, pode ser trabalhado em seu âmbito interno, sem perder de vista a relação que há entre essas esferas. Interessam-me, no conjunto “cinema”, os seus “produtos”, ou seja, os filmes, buscando delinear a maneira como as histórias, as tramas, os personagens, além do modo como as cenas são montadas e os sons utilizados, são endereçados ao público espectador. A matéria dos filmes, seus enredos, a maneira como são filmados, os temas postos em cena são relacionados com os locais em que se realizam, na medida em que, como matéria artística, os filmes formulam tópicos imaginativos relacionados com as coletividades em que são produzidos. Como sublinha Benjamin (1994, p. 172), em seu estudo sobre a reprodutibilidade técnica da imagem, “o filme é uma criação da coletividade”.

O grupo dos filmes que elaboram histórias a respeito das ditaduras no Brasil e na Argentina é parte integrante dos modos como certas narratividades da nação estão sendo disseminadas. Inscrevo tais narratividades em articulação com três vetores temáticos: memória e arquivo, violência e crueldade e reelaborações do político na ficção. Ao trabalhar o passado ditatorial, os filmes estão, sobretudo, elaborando o que está fora dele e, ao mesmo tempo, naquele passado imbricado, o que é eleito e construído diegeticamente constitui uma evocação *do* e *para* o

presente. Nessa perspectiva, proponho tratar os filmes que têm como tema o passado ditatorial como *filmes-arquivo*, no sentido dado à noção de arquivo proposta por Derrida (2001, p. 48): material que, por organizar e conter itens do passado, é voltado ao presente e, assim, pode “pôr em questão a chegada do futuro”. A indagação que esta noção de arquivo propicia é política.

Os filmes-arquivo trabalham com memória, que é matéria construída no presente. Memória é aqui entendida, em primeiro lugar, a partir das contribuições de Halbwachs (2004), que ressalta seu papel nos processos de coesão social. Para o autor, a solidariedade social é enfatizada; a lembrança do passado está associada às construções sociais realizadas no presente e depende das relações em uma comunidade afetiva.

Como esses aspectos são uma das características dos trabalhos da memória, prossigo as discussões a partir de Pollak (1989; 1992), o que permite evidenciar as complexas interações entre memória e políticas da diferença. Desse modo, é importante tratar da participação dos atores que intervêm na constituição das memórias e, assim, perceber o conflito que há entre memórias concorrentes.

Por se tratar aqui das narrativas cinematográficas sobre as ditaduras, as contribuições de Jelin (2002) a respeito dos encadeamentos conflituosos da memória nas etapas pós-ditatoriais são importantes. Para a autora, nas pós-ditaduras se enfrentam múltiplos atores, diferentes grupos sociais e políticos que relatam os acontecimentos do passado, assim expressando seus projetos, seus anseios.

Por reunirem temática relativa às ditaduras, os filmes organizam imaginativamente, pela emoção, uma memória suplementar, a qual se refere tanto àquele passado como aos momentos posteriores, nas formas em que o cinema



pensa os eventos da ditadura. Relacionam-se a uma disputa entre a memória articulada e posta em cena e as outras memórias relativas ao período. Além do mais, na condição de filmes-arquivo, são matérias que articulam o político, independentemente da condição de suas narrativas estarem ou não presas a formas mais tradicionais, como as predominantes no cinema comercial.

Ao olhar o período da ditadura e procurar trabalhar artisticamente por meio de imagens e sons a experiência social vivida naquela ocasião, o cinema está também propagando falas e proposições sobre as etapas pós-ditatoriais, contribuindo, assim, para refazer e repensar a esfera da experiência política que foi reprimida e desfeita naquela época. Trata-se de uma relação entre o passado e o presente que se mostra tensa e na qual os temas escolhidos e que predominam em uma e em outra cinematografia estão, de modo indelével, formatados pelas contingências que essas duas sociedades encontram nas práticas pós-ditatoriais. Tais práticas são também decorrentes das opções e dos acontecimentos daqueles anos.

Os filmes argentinos tratados aqui abordam o tema da ditadura por meio do foco das histórias na família. A família opera como um significado conhecido que se estende ao universo da experiência ditatorial, a qual aparece como uma opacidade, a princípio. Como hipótese, ao falar da ditadura através da família, os filmes estão tratando alegoricamente da nação. No caso dos filmes brasileiros, surge outro tipo de questão: as histórias que se debruçam sobre o passado ditatorial são construídas por intermédio da ênfase nos grupos de militantes que se opuseram e que lutaram contra a ditadura. Tal ênfase remete às discussões em aberto no Brasil, questões não solucionadas a respeito das impunidades cometidas no passado ditatorial.

Os filmes participam de uma dinâmica narrativa que envolve a cultura em um mundo internacionalizado, exigindo, desse modo, reconhecer aquilo que Bhabha

(s.d.; 2001) chama de “*the right to narrate*”. Essa proposição possibilita pensar a complexa rede narrativa em que estamos inseridos, seus encadeamentos e disputas por legitimar algumas narrativas e não outras. No interior dessas disputas, as artes, entre outras esferas, desempenham importante papel:

*The arts and humanities contribute to such a national enterprise by developing the "right to narrate" – the authority to tell stories that create the web of history and change the direction of its flow. To talk of narrative as the moving spirit of "culture" is to recognize that whether culture is elite or popular, Don Giovanni or Star Wars, it is the very soul of cultural creativity to place upon us the burden of historical representation and the responsibility of aesthetic and ethical interpretation.*

[...]

*The right to narrate is not simply a linguistic act; it is also a metaphor for the fundamental human interest in freedom itself, the right to be heard, to be recognized and represented. Such a right might inhabit an artist's hesitant brush stroke, be glimpsed in a gesture that fixes a dance movement or become visible in a camera angle that stops your heart. Suddenly, in painting, dance or cinema you renew your very senses of personhood and perspective, and in that process, you understand something profound about yourself, about your historical moment, about what gives value to a life lived in a particular town, at a particular time, in particular social and political conditions (BHABHA, s.d.).*

É comum em antropologia a utilização da noção de narrativa como a fala que o/a antropólogo/a obtém em suas interlocuções nos grupos com os quais trabalha. Narrativas são, então, atos socialmente simbólicos e múltiplos que se disseminam por meio de formas escritas e orais, elaboram modos de ver e viver no mundo e se articulam em campos de disputa. Nas configurações socioculturais das nações, algumas narrativas preponderam e se disseminam hegemonicamente. Neste trabalho, procuro chamar a atenção para as articulações dialógicas<sup>1</sup> das narrativas fílmicas sobre o passado ditatorial com outras narrativas em que a nação é horizonte ou mesmo foco principal.

Os filmes que abordam histórias da ditadura manejam, de alguma forma, a violência que o passado evoca. Com relação à crueldade, penso na proposta do

---

<sup>1</sup> Conforme Bakhtin (2002), do caráter socialmente constituído e dialógico de todo ato enunciativo.

filósofo Rosset (1989, p. 17) de ressaltar a “natureza intrinsecamente dolorosa e trágica da realidade” e, ao mesmo tempo, a impossibilidade de descrevê-la e abarcá-la inteiramente. Esse é um ponto importante nos filmes sobre a ditadura que tentam exprimir artisticamente eventos de ordem extrema: torturas, seqüestros, desaparecimentos, guerra. Na expressão cruel de eventos extremos já está presente, também, a opção mais ou menos declarada de trabalhar o encadeamento cênico de modo a explicitar a violência daqueles eventos ou, então, como acontece em algumas obras, de referir-se a eles por meio de artifícios indiretos.

O ponto central é, pois, como os filmes elaboram discursos imaginativos sobre a experiência ditatorial no Brasil e na Argentina. Conteúdos de saber e afeto da vida comum, nossas disposições e capacidades, a forma como nos inserimos e como vemos a nós e aos outros, o modo como percebemos o mundo, nos são inculcados por meios simbólicos variados. Dentre esses, as histórias de um modo geral, sejam as que fazem parte do que consideramos nosso espectro mais íntimo, sejam as que fazem parte das redes em que nos encontramos, são formas pelas quais nossos pertencimentos e apegos, assim como nossas disjunções e cisões, tomam forma. Um considerável conjunto dessas histórias é gerado pelas práticas midiáticas massivas, que podem incluir formas artísticas variadas, entre as quais encontra-se o cinema narrativo comercial, campo do qual os filmes para esta pesquisa foram extraídos.

Para chegar a esta proposta, parti de um levantamento geral, com cerca de 80 filmes. Destaquei, então, aqueles que elaboravam histórias focalizando aspectos do passado recente no Brasil e na Argentina, o que conduziu as minhas indagações para as relações entre política e ficção.

A intenção de trabalhar com filmes a respeito das ditaduras foi instigada pela percepção de certas continuidades das práticas violentas e autoritárias nas pós-ditaduras. Desse modo, a leitura do trabalho de Huggins (2004), a respeito da memória de torturadores e agentes policiais que participaram da repressão durante a ditadura brasileira, foi inspiradora. Em suas conclusões, a autora aborda as continuidades entre passado e presente percebidas nos depoimentos de torturadores:

Assim, embora o discurso dos policiais sobre a tortura e o assassinato tenha mudado – na medida em que o Brasil autoritário foi substituído pela redemocratização formal e a “guerra contra a subversão” por uma “guerra contra o crime” –, a autonomia dos policiais continua a permitir que “profissionais” da polícia no Brasil cometam graves violações dos direitos humanos. Em outras palavras, a violência policial de um período anterior não perdeu o vigor nem mesmo durante a redemocratização do Brasil (HUGGINS, 2004, p. 201-202)<sup>2</sup>.

Entendo que as experiências entre os anos de 1964 e 1985, no Brasil, e entre 1976 e 1983, na Argentina, provocaram rupturas e constrangimentos no mundo civil e nas esferas da convivência política; foram perseguidas todas as formas de diferença existentes em relação às propostas que iam sendo alinhadas pelos governos ditatoriais, com o propósito preciso de exterminá-las e, assim, consolidar os projetos político-econômicos de mercado nos quais estavam envolvidos os grupos militares e seus aliados civis.

Nas etapas pós-ditatoriais, as ficções cinematográficas são uma das formas de produção de novos sentidos em face da experiência passada; cada cinematografia, a seu modo, oferece termos em que as socialidades são reconstruídas e relidas por intermédio da leitura que o cinema faz daquele passado.

---

<sup>2</sup> Nesse sentido, cito a ação policial desmedida a partir dos acontecimentos envolvendo presos organizados e policiais em São Paulo-SP no início de 2006.

Entre as diferentes ordens de coexistência que interagem e constituem essas socialidades, quais questões e aspectos relativos às ditaduras são levados para as telas? Qual o campo entre filme e público que as obras permitem vislumbrar? Como?

A noção de modo de endereçamento proposta por Ellsworth (2001), ao discutir teorias do cinema e sua aplicação nas práticas educacionais, é crucial na discussão dos filmes sobre a ditadura por apontar uma relação entre filme e público. Ellsworth (2001, p. 11) parte do tópico “quem este filme pensa que você é?” para explicitar o modo de endereçamento “como um conceito que se refere a algo que está *no* texto do filme e [...] age de alguma forma sobre seus espectadores imaginados ou reais, ou ambos”. Segundo Ellsworth (2001, p. 13), “o evento do endereçamento ocorre, em um espaço que é social, psíquico, ou ambos, entre o texto do filme e os usos que o espectador faz dele”. Assim, a noção é mais um evento e um processo que abarca um entre-lugar, uma instância que não está situada nem no filme nem na platéia, mas entre estas esferas. Esse evento se faz notar, entre outras, nas obras que procuram abordar o período ditatorial.

Ao apresentar as principais correntes que estudam e valorizam o/a espectador/a nas teorias do cinema, Stam (2003, p. 256) nos lembra que “os espectadores moldam a experiência cinematográfica e são por ela moldados, em um processo dialógico infinito”. Mesmo que seja de modo não explicitado, os filmes “pensam” em um/a espectador/a ideal, são obras realizadas para certo público. Assim, poderíamos dizer também que “pensam” a nação.

São várias as instâncias que permeiam a relação proposta entre cinema e ditadura. Uma delas diz respeito à construção, pelos filmes, dos tipos de experiências que as telas dizem captar do passado. Outro eixo é o da elaboração

das tramas e, na forma como são filmadas, como seus temas e protagonistas são concebidos, como certas representatividades sociais estão presentes no material fílmico, reinscritas e recicladas. As possibilidades de leitura são múltiplas e a que escolhi diz respeito à imaginação (aqui entendida não como quimera ou conjetura enganosa, mas como construção que permite viver e ver o mundo) da nação como espaço retalhado, não naturalmente coeso, que se refaz nas telas e a partir delas ao tratar de rupturas, rearranjos e articulações que as ditaduras ocasionaram.

A noção de imaginação adotada aqui se refere à de horizontes imaginativos desenvolvida por Crapanzano (2004). Ressalto sua proposição de considerarmos a imaginação, por intermédio da diferença cultural, como instância propiciadora de sentidos para a experiência humana, ao articular possibilidades e impossibilidades, fechamentos e aberturas. A imaginação produz o possível e o impossível, produz e limita modos de a experiência fazer sentido. Os horizontes imaginativos, trabalhados pelo autor como categorias de análise histórica, intercultural e psíquica relacionam, assim, a experiência e suas interpretações:

*My concern is with openness and closure, with the way in which we construct, wittingly or unwittingly, horizons that determine what we experience and how we interpret what we experience (if, indeed, we can ever separate experience from interpretation) (CRAPANZANO, 2004, p. 2).*

Interpretações de eventos do passado ditatorial, ao serem construídas visual e sonoramente, permitem pensar sobre os vínculos entre o cinema e outras narrativas em que a imaginação articulada à memória opera como leitura da experiência das ditaduras no Brasil e na Argentina.

## **Sobre comparação e escolhas**

Comparar é um atributo bastante comum a uma gama variada de fazeres disciplinares. A rigor, sempre que um dado, uma forma, uma idéia é mencionada, surgem no horizonte intelectual/sensitivo seus outros pares opostos e/ou complementos. Um tópico, um tema sempre carrega um rastro e é esse movimento que permite percebermos o processo comparativo como uma ação mais freqüente do que se possa suspeitar. No campo das ciências sociais, a comparação tem destaque e é parte integrante das propostas dos clássicos fundadores: para Durkheim (1996), a sociologia não pode ser dissociada da comparação, e todas as demonstrações e os argumentos do autor são elaborados a partir de uma proposição analítica comparativa.

Horizonte freqüente na antropologia, a comparação recebe diferentes tratamentos, metodologias e propósitos. Nesse sentido, devemos ter em mente que a constituição do saber antropológico, da interpretação sobre outros povos e culturas – procedimentos comparativos de vários feitios e intenções – é um movimento atrelado às formações coloniais e imperiais. Said (1995) mostra que os esforços comparativos da antropologia e de outras formas de conhecimento, como a filologia, a lingüística e a história, se constituíram ao longo dos anos como formas de representação das sociedades tratadas, formas essas atreladas e comprometidas com sistemas políticos de subjugação e dominação. O autor chama a atenção para o risco de entendermos a prática cultural e a atividade intelectual como se a interpretação de outras culturas pudesse ocorrer “num vazio atemporal, tão complacente e permissivo que remete a interpretação diretamente a um universalismo isento de vínculos, de restrições ou de interesses” (SAID, 1995, p. 92-93).

Nesses esforços comparativos, a antropologia contribui para a elaboração de discursos sobre os outros, na qual pares como civilizado/primitivo, sociedades simples/complexas, sociedades sem história/com história participam de todo projeto de constituição disciplinar desde o século XIX, ecoando até o presente. As intenções metodológicas comparativas, em suas várias acepções, estão, de um modo ou de outro, envolvidas com relações de força e de dominação. Por um lado, contribuem para reforçar idéias sobre superioridade ocidental e, por outro, acionam um sentido contraditório entre um desejo de entender e conhecer o outro e uma determinação política baseada na força (SAID, 1995).

Não há procedimento comparativo isento e, como qualquer outra atitude de conhecimento, a comparação também é um ato político. Em seu artigo sobre representações raciais no Brasil, Siqueira (2002) desenvolve uma demonstração sobre a moldura da comparação como a instância que dissimula a questão política envolvida no próprio gesto comparativo. Seu ponto de partida é uma discussão sobre os procedimentos comparativos nas ciências sociais, principalmente entre os autores considerados clássicos. Ao trabalhar o texto de Max Weber, *A ética protestante e o "espírito" do capitalismo*, Siqueira (2002, p. 157) destaca que "a comparação cria uma espécie de 'modelo paradigmático'". Esse é um modelo para o julgamento, na medida em que, no exemplo mencionado, Weber recorre, em sua escrita, a comparações que vão elaborando um Ocidente detentor de bens culturais e econômicos em detrimento de um Oriente sem tais características. Para Siqueira (2002, p. 157), tal modelo resulta e se desdobra em "efeitos de poder": a comparação é "um mecanismo eficiente e recorrente de construção de discursos políticos sobre a alteridade". Tomo as implicações acima ao buscar comparar Brasil e Argentina por meio do cinema que trata a ditadura nesses dois países. A produção



cinematográfica deve ser entendida como parte de implicações culturais e políticas no sentido de um mapeamento daquilo que Said (1995, p. 95) denomina “território que se encontra por trás da ficção”.

Em adição a isso, como o tema abordado para a escolha dos filmes é a ditadura, faz-se necessário tomar certos cuidados ao compará-las. Não é possível falar em ditadura mais ou menos benevolente. Todo o processo repressivo, as alterações provocadas na vida cultural, a condução de toda a sociedade para a experiência de mercado tornam as ditaduras no Brasil e na Argentina, nestes aspectos, muito semelhantes. As diferenças dizem respeito ao tipo de conexão que os militares permitiram e incentivaram em cada sociedade, aos planos de cada governo golpista. À política de extermínio adotada na Argentina da ditadura corresponderia, em outro plano, a estratégia de contenção da sociedade civil por longos anos na experiência brasileira, que também foi hábil em políticas de extermínio e tortura. Em ambos os casos, os efeitos de desarticulação foram precisos.

Optei por trabalhar filmes desses dois países porque estão situados em pontos estratégicos, simbolicamente, nas “pontas” (Argentina, cujo território faz fronteira com o Brasil e atinge o extremo sul do continente) e “bordas” (fronteiras brasileiras no interior e seu grande litoral) da América do Sul, e têm certas semelhanças em seus problemas socioeconômicos. Entre eles, há certas afinidades, como o fato de pertencerem a uma parte da América que apresenta características comuns em sua história (foram colônias da Espanha e de Portugal), o que os inclui no sistema-mundo colonial (DUSSEL, 2002; MIGNOLO, 2003), participando da constituição do capitalismo e da construção da Europa como centro, além de partilharem uma condição subalterna neste sistema.

São países que apresentam ciclos de crises políticas e econômicas constantes, as quais são abordadas distintamente nos filmes argentinos e brasileiros. No primeiro caso, há diálogos freqüentes que indagam “*que país es este*”, “*vea como estamos nosotros*”, assim como temáticas recorrentes sobre desemprego, crise institucional, entre outras. No caso brasileiro, essas abordagens são de outro tipo: filma-se a favela, o sertão e a periferia das grandes cidades, mas os personagens pouco falam explicitamente sobre o país. Em adição a isso, o Brasil e a Argentina tiveram regimes ditatoriais intensos e isso é trabalhado em suas cinematografias com graus de dedicação diferenciados. Na Argentina, entre 1983 e 2002 foram produzidos cerca de 40 filmes tendo a ditadura como tema<sup>3</sup>; no Brasil, cerca de 20 filmes enfocam a experiência do período.

Em comum aos dois países, registra-se uma pequena participação das mulheres como diretoras e/ou roteiristas. Há também de ser mencionado o fato de que em um país como o Brasil ainda é pequena a participação da população negra no cinema, seja na realização, seja na temática. Recentemente, foi lançado no país o filme *Filhas do vento* (Joel Zito Araújo, 2005), que conta com atores/atrizes negros/as no elenco e trabalha uma história centrada na vida de mulheres em que ecoam questões da escravidão e do racismo. A participação da população indígena na produção e realização de filmes não atinge o sistema de mercado cinematográfico tradicional, sendo, entretanto, intensa entre aldeias e nos circuitos acadêmicos<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Diferentemente do Brasil, é possível encontrar uma relação de 35 filmes produzidos no período em um site governamental, do Ministério de Educación, Ciência y Tecnología de la Nación Argentina (<http://www.me.gov.ar/>).

<sup>4</sup> No Brasil, o projeto Vídeo nas Aldeias vem formando cineastas entre os povos indígenas e divulgando as realizações entre aldeias e para os não-índios com o intuito de promover a devolução da imagem para o próprio índio. Mais informações podem ser obtidas em: <<http://www.videonwww.videonasaldeias.org.brasaldeias.org.br>>.

Dentro da variada produção cinematográfica dos dois países em análise nesta pesquisa, alguns critérios foram usados para decidir com quais filmes trabalhar. O primeiro deles foi o acesso pessoal aos filmes. Apesar de críticos e cineastas afirmarem a existência de um crescimento, um incremento significativo na produção cinematográfica no Brasil e na Argentina, a distribuição das fitas no mercado latino-americano é bastante deficiente<sup>5</sup>. Muitos dos filmes não chegam ao circuito comercial, ou sequer aos círculos mais cinéfilos, como os dos festivais. Vários não são encontrados em locadoras. Por isso, selecionei filmes que tivessem participado de festivais no Brasil, que fossem comercializados em locadoras e/ou tivessem sido exibidos no circuito nacional. Nem sempre isto foi possível, pois alguns filmes argentinos não chegam ao mercado brasileiro e tiveram de ser obtidos por intermédio de amigos moradores naquele país. O segundo critério foi o impacto pessoal aliado ao tema da ditadura. A escolha foi guiada pelas marcas e sensações que os filmes aos quais tive acesso foram me provocando. Ademais, no caso da Argentina, encontrei discussões mais detidas na relação entre o cinema e as interpretações sobre a ditadura. Não é o que acontece no Brasil, em que os textos críticos a respeito dos filmes relativos ao período tratam pouco das leituras que o cinema faz da ditadura. Por isso, este trabalho tem muito de exploratório.

Eis a relação dos filmes argentinos sobre a ditadura aos quais tive acesso: *La republica perdida I* (Miguel Pérez, 1983); *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985); *La noche de los lápices* (Héctor Oliveira, 1986); *La republica perdida II* (Miguel Pérez, 1986); *Aluap* (Hernán Belón e Tatiana Mereñuk, 1997); *Garage Olimpo* (Marco Bechis, 1999); *Botín de guerra* (David Blaustein, 2000); *Potestad* (Luis César

---

<sup>5</sup> Para uma discussão sobre produção, distribuição e exibição do cinema nos e entre os países que integram o bloco do Mercosul, o trabalho de Silva (2007) apresenta dados importantes acerca dos problemas ali enfrentados. Apesar de “maiores” em produção e circulação, Brasil e Argentina não escapam das questões enfrentadas em maior grau por seus vizinhos, o Uruguai e o Paraguai.

D'Angiolillo, 2001); *Kamchatka* (Marcelo Piñeyro, 2002); *Sol de noche* (Pablo Milstein e Norberto Ludin, 2002); *Los rubios* (Albertina Carri, 2003); *Hermanas* (Julia Solomonoff, 2004); *Paco Urondo, la palabra justa* (Daniel Desaloms, 2004).

Além desses, faço referência a vários outros filmes que tratam de outras temáticas ao longo do texto e que constam da relação geral de filmes apresentada ao final desta tese. Resolvi tratar mais detidamente de *Kamchatka* (Marcelo Piñeyro, 2002) por ver neste filme a expressão clara de como a família é geradora de discursividades na cinematografia argentina sobre a ditadura; a obra corresponderia a um caso extremo de síntese no qual o tema da família percorre toda a trama. Outro filme que mereceu destaque é *Garage Olimpo* (Marco Bechis, 1999) e está inserido em uma discussão acerca dos modos como a arte pode tratar da dor e da violência. Nesta obra há certa diluição do enfoque na família em razão da história dar ênfase quase documental à prisão, à tortura e ao desaparecimento da protagonista.

No caso dos filmes brasileiros, a relação é a seguinte: *Que bom te ver viva* (Lúcia Murat, 1989); *Corpo em delito* (Nuno César de Abreu, 1990); *Lamarca* (Sérgio Rezende, 1994); *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997); *Ação entre amigos* (Beto Brant, 1998); *Dois córregos* (Carlos Reinchenbach, 1999); *Cabra cega* (Toni Venturi, 2005); *Quase dois irmãos* (Lúcia Murat, 2005); *Vlado, trinta anos depois* (João Batista de Andrade, 2005).

Destaco nesta análise *Cabra cega* (Toni Venturi, 2005), por corresponder à tendência mais característica do trato que o cinema brasileiro dá à ditadura, ou seja, trabalhar a clandestinidade radical e o seu extermínio. Outro filme brasileiro também mais detidamente analisado é *Quase dois irmãos* (Lúcia Murat, 2005), pelo fato de reunir duas condições interessantes na discussão sobre ficção e política, sobre

cinema e narrativas da nação: o enfoque na vivência do evento ditatorial por meio da relação de dois amigos ao longo de várias décadas e o discurso sobre as relações entre ricos e pobres, brancos e negros. Nessa relação, fica salientada a problemática pungente da convivência na diferença cultural, tão presente nas interpretações que o cinema brasileiro dá à nação.

Este trabalho está dividido em seis partes: esta apresentação, as Partes I, II, III e IV e a conclusão.

Na Parte I conduzo uma discussão envolvendo o cinema, a antropologia, e a a noção de contexto. Trato, então, dos temas da nação como construção imaginativa para abarcá-los dentro do enfoque que me interessa, a saber, do papel das histórias que os filmes elaboram nos encadeamentos da vida social. Abordo, a seguir, a problemática política na produção cinematográfica brasileira e argentina anterior às ditaduras em contraponto com a da realização dos filmes a partir da década de 1990. Encerro essa parte destacando aspectos das ditaduras no Brasil e na Argentina e os arquivos ditatoriais como reflexões que nortearam, também, minha leitura dos filmes.

Na Parte II apresento os filmes argentinos tratados e o enfoque destes nas temáticas família e nação. Para tanto, destaco a análise crítica de dois filmes: *Garage Olimpo* (Marco Bechis, 1999) e *Kamchatka* (Marcelo Piñeyro, 2002). Essas obras me permitiram discutir alguns aspectos da ditadura entre 1976 e 1983 e dar destaque à problemática dos desaparecidos políticos, presente de várias maneiras no cinema argentino sobre a ditadura. São também trabalhos que se vinculam a opções estéticas diferentes, embora ambos trabalhem a violência da ditadura em suas tramas.

Na Parte III trato do grupo de filmes brasileiros e comento os temas recorrentes na filmografia sobre a ditadura pondo em destaque duas obras: *Quase dois irmãos* (Lúcia Murat, 2005) e *Cabra cega* (Toni Venturi, 2005). Esses filmes podem ser vistos como duas das principais maneiras do cinema brasileiro discutir, reconstruir e trabalhar o evento do período ditatorial compreendido entre 1964 e 1985. Uma, se acercando mais detidamente das histórias sobre a luta armada contra a ditadura; outra, que, partindo desse tipo de abordagem, termina por discutir a questão da convivência entre setores antagônicos na vida social brasileira.

Na Parte IV apresento outros contrastes entre os filmes brasileiros e argentinos que julguei importantes para caracterizar certas propostas fílmicas dos dois países no trabalho sobre a ditadura e discuto alguns pontos a respeito do testemunho nos filmes analisados.

Na conclusão, retomo a problemática da memória e a noção de filmes-arquivo para caracterizar o tipo de trabalho artístico realizado pelos cinemas que narram a ditadura. Foi exatamente a polêmica sobre tornar públicos ou não os documentos da ditadura na Argentina e no Brasil que me fez pensar na condição arquivica dos filmes sobre esse período da história dos dois países.

## PARTE I

### CONSIDERAÇÕES A RESPEITO DE CINEMA E ANTROPOLOGIA

Ao tomar contato com as teorias do cinema, notei certas similaridades entre elas e a perspectiva sob a qual coloco meu próprio pensar em antropologia: a necessidade de um descentralizar, de sair do familiar em direção a outro lugar de percepção. Em antropologia, requisita-se um estranhamento das categorias familiares e habituais de quem faz a pesquisa: relativiza-se o que é dado como certo, natural, essencial. Também, consagrou-se como um procedimento metodológico o que se denomina *trabalho de campo*, o qual, em tese, requer uma mudança de postura e do lugar de onde se olha, de onde se indaga; uma mudança, na maioria das vezes, geográfica e subjetiva. Em que pese uma tendência mistificadora do método do trabalho de campo, o quanto de um tipo de autoridade etnográfica (CLIFFORD, 1995) ele pode conferir ao trabalho, a questão política inserida na proposta de desnaturalização pode e deve ser ampliada. Trata-se de deslocamento calcado em uma reflexão mais crítica sobre essencialismos e pré-conceitos.

Dessa forma, há uma congruência entre antropologia e cinema, uma vez que a necessidade de deslocamento é condição tanto em uma como no outro. Em antropologia, estranhar o familiar ou tornar familiar o que se encontra distante é necessário para desnaturalizar, relativizar. No cinema, é preciso transportar-se para dentro do mundo construído pelo filme; viaja-se e, depois, retorna-se. Tanto a etnografia quanto a cinematografia requerem um processo de viagem e retorno, de imersão em uma alteridade, em um outro lugar, em um outro mundo. Ao

deslocamento exigido pela elaboração etnográfica, e também no exercício de assistir e pensar um filme, segue-se o retorno necessário, inscrito desde o início do processo. Não há uma imersão absoluta na alteridade, mas há uma desestabilização necessária, um deslocamento, se a experiência fílmica, etnográfica, ou fílmico-etnográfica nos tocar de alguma forma<sup>6</sup>.

Tendo em vista as articulações entre antropologia e cinema, é preciso abordar alguns pontos concernentes à noção de cultura para indicar o campo a partir do qual se pode pensar uma antropologia do cinema comercial. A palavra cultura é, de acordo com Williams (1985, p. 87), “*one of the two or three most complicated words in the English language*”, devido aos usos variados e porque é utilizada para expressar diferentes conceitos em diversas disciplinas e distintos e incompatíveis sistemas de pensamento. A origem da palavra é *colere*, em latim, que pode significar habitar, cultivar, cultuar. Foi o sentido de habitar que originou *colonos*, o que remete a um entrelaçamento de cultura com colonizar, colecionar. Bosi (1992, p. 11) afirma que “as palavras *cultura*, *culto* e *colonização* derivam do mesmo verbo latino *colo*, cujo particípio passado é *cultus* e particípio futuro é *culturus*”. De qualquer forma, ambas as discussões – a de Williams (1985) e a de Bosi (1992) – a respeito da origem da palavra cultura tocam no que é importante ressaltar, ou seja, a relação entre cultura e colônia.

A concepção de cultura em antropologia está relacionada com os envolvimento históricos e políticos sobre os quais o pensamento antropológico se desenvolveu, e é portadora de uma ampla variação de sentido, dependendo de sua

---

<sup>6</sup> A questão do deslocamento exigido pela antropologia e pelo cinema me foi sugerida em discussão e informação pessoal com o mestrando em antropologia social, Marcelo R. S. Ribeiro.



afiliação à matriz disciplinar<sup>7</sup>. Grosso modo, há uma relação histórica, nem sempre explicitada, da antropologia com a política colonial, envolvimento esse que aparece nas atividades profissionais. Alguns/mas antropólogos/as, cuja obra é considerada clássica, trabalharam para governos coloniais em vários lugares do mundo, como é o caso de Evans-Pritchard, no Sudão de colonização inglesa, inserido na escola britânica; outros foram convidados e aceitaram participar como consultores políticos em épocas de guerra. Nesta última situação, encontra-se Benedict (1997), com seu trabalho sobre os padrões culturais japoneses, realizado a pedido do governo dos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial.

Nesses termos, pode-se perceber um comprometimento interno à própria disciplina, que se relaciona, também, com as tecnologias de reprodutibilidade das imagens, o método de trabalho de campo e a idéia de cultura como cultivo.

O impulso antropológico de “coletar” informações e objetos das chamadas sociedades “primitivas” vincula-se a essa relação entre cultura e colônia. A antropologia consolida-se como um dos “saberes ocidentais” dentro do que Dussel (2002) denomina “sistema-mundo” (p. 17), estabelecendo a Europa como “centro” (p. 24) e o resto do mundo como sua “periferia” (p. 51). A atividade antropológica inicia-se com a coleta de informações e de materiais ao redor do globo, formulando uma antropologia cujo sentido intelectual vincula-se à empresa colonial, assim como contribui para a imaginação ocidental sobre o outro.

É preciso dizer que, mais ou menos até a segunda metade do século XX, a antropologia ocupava-se, preferencialmente, das chamadas sociedades exóticas e/ou primitivas; só depois é que passou a voltar seus instrumentos de pesquisa e suas questões para a alteridade próxima. Ainda assim, conservou certo sabor

---

<sup>7</sup> Estou partindo da proposta de Cardoso de Oliveira (1997), mas entendo a matriz disciplinar como uma articulação tensa de um conjunto de paradigmas constitutivos da antropologia.

“colonial”, uma vez que é freqüente percebermos que, ao estudar a sociedade dita “complexa”, dedicamos atenção aos grupos “menores”: camponeses, favelados, pobres, marginais, mulheres, entre outros. A expressão “sociedade complexa” surge para marcar uma diferença entre as sociedades tradicionalmente estudadas na antropologia, as chamadas sociedades “primitivas”, “simples” ou “sem escrita”, e as do/a próprio/a antropólogo/a. Indica, além da simples nomeação, um julgamento, uma qualificação discriminatória, pois *a complexidade de qualquer forma social se impõe a toda tentativa de apreensão*.

No desenvolvimento desse “saber ocidental” a respeito do outro, arte e antropologia conectam-se e se, por um lado, categorias ocidentais do mundo da arte são usadas para tratar das outras sociedades, por outro, a arte ocidental se serve do trabalho antropológico para reorientar e rediscutir suas próprias atividades. Clifford (1995, p. 260) mostra a intrincada relação entre a descrição e a coleta material que muitas vezes a acompanha, como uma forma colecionadora que, analogamente, pode ser aproximada de fetichismo como exibição, uma vez que “[e]n Occidente, sin embargo, la recolección ha sido desde hace mucho una estrategia para el despliegue de un sujeto, una cultura y una autenticidad posesivas”.

Ao lado das descrições e análises culturais a respeito de outros povos, houve preocupação variável e importante com o que chamo de “visualidade reveladora” sobre eles. Essa visualidade, por um lado, aparece na coleta de material das sociedades, na montagem de coleções, na exibição de peças (como material etnográfico e/ou artístico, pois as categorias podem se confundir) e, por outro, está envolvida com as tecnologias de reprodutibilidade da imagem (fotografia e cinema) que acompanham as atividades do trabalho de publicação e exibição antropológicas.

No desenvolvimento da tarefa “observadora” da antropologia, com sua ênfase no desenvolvimento do trabalho de campo na primeira metade do século XX, ocorreu o estabelecimento do método denominado “observação participante”. Foi também quando se constituiu, de modo mais amplo e definido, um tipo específico de “autoridade etnográfica”, um modo de escrita e registro dos “dados” obtidos em que prevalece um estilo de representação legitimado pela idéia de que “é assim, é desse modo, porque eu estive lá e pude ver/observar”. Esse modo de “autoridade etnográfica” se insinua na forma intensiva do trabalho de campo como norma metodológica da antropologia, com sua técnica correlata de obtenção de dados por intermédio da observação no local (CLIFFORD, 1995).

Se atentarmos para os significados de “observar” no dicionário, verificaremos um destaque para as ações de ver, olhar e espiar. Do latim *observare*, a definição cobre, por exemplo, examinar minuciosamente, olhar com atenção; espiar, espreitar; fazer ver; examinar atenta e minuciosamente e vigiar (HOUAISS; VILLAR; FRANCO, 2001). Chamo a atenção para a interface entre coletar e ver que permeia a prática antropológica. As tecnologias de reprodutibilidade da imagem (fotografia e cinema) surgiram e se desenvolveram na mesma época em que a antropologia começava a tornar-se disciplina acadêmica, e essa concomitância histórica vem sendo celebrada de modo a destacar a habilidade da antropologia captar, descrever e entender, porque observa. Desse modo, pode trazer o outro para ser conhecido, discutido e exibido/mostrado. Nessa acepção, a intrincada conexão entre coleção e descrição (tanto no texto escrito como no visual) vai em direção ao ímpeto de *figurar* e *fixar* o outro.

Os aparecimentos da antropologia e das técnicas de reprodutibilidade da imagem deram-se juntamente com a expansão da Europa e dos Estados Unidos na

exploração de novas áreas a serem inseridas nas atividades de mercado. Nesse processo de partilha e exploração do mundo, todas as sociedades do planeta foram atingidas. Viajantes, exploradores/as, comerciantes, artistas, naturalistas e antropólogos/as partiam dos centros europeus e norte-americanos para os quatro cantos do planeta. A fotografia e o cinema, junto com a antropologia, em uma ação conjunta, contribuíram (e contribuem) para registrar e fixar as singularidades e as diferenças do outro, as quais, registradas, podiam ser transportadas a fim de conservar a imagem dessas sociedades.

A necessidade de ver, de observar, é correlata à de descrever e mostrar. Vários dos clássicos em antropologia apresentam, além das descrições etnográficas, registros em fotografia e/ou cinema. Como exemplo, destaco as monografias *Argonautas do Pacífico Ocidental* (1922), de Malinowski (1978), *Os Nuer* (1940), de Evans-Pritchard (1978) e *Balinese character* (1942), de Mead e Bateson (1976), esta última inteiramente dedicada a “revelar”, por meio de fotografias, o caráter de uma cultura, de uma sociedade. A edição com fotos, desenhos, ilustrações, fortalece a “autoridade” da pesquisa.

Nos trabalhos que a antropologia dedica ao cinema, este tem sido tratado como instrumento da pesquisa, como modo de chegar ao contexto cultural com o qual se está trabalhando. Em um texto sobre metodologia e cinema, Ribeiro (2006) faz um rastreamento dos usos que a antropologia deu e, na maioria dos casos vem dando, ao cinema, ressaltando três principais abordagens. Em primeiro lugar, “um estudo do cinema através de uma antropologia da produção fílmica” (RIBEIRO, 2006, p. 4), ou seja, o estudo da produção dos filmes, a abordagem da comunidade dos realizadores, quem são, o que fazem, o que pensam e como o fazem; de acordo com o comentário do autor, essa modalidade insere-se no campo dos “estudos

antropológicos de mídia e comunicação de massa” (RIBEIRO, 2006, p. 4). Em segundo lugar, destaca o estudo interessado nos processos de recepção dos filmes, ou como “determinados produtos cinematográficos são compreendidos socialmente em contextos específicos, por sujeitos situados em diferentes posições” (RIBEIRO, 2006, p. 4); o foco ainda não reside no filme em si. Como terceira possibilidade, menciona o “estudo do cinema através de uma antropologia da narrativa e da representação fílmicas” (RIBEIRO, 2006, p. 4), em que o filme funciona como uma base de dados sobre a esfera sociocultural trabalhada pela pesquisa. Lembra o trabalho sobre a cultura japonesa de Benedict (1997), para o qual a autora utilizou, entre outras fontes, filmes para tratar do assunto; seu livro, posteriormente, foi discutido como um esforço de realização de uma “antropologia à distância” (RIBEIRO, 2006, p. 5).

Não é possível fazer uma completa separação entre o que é ficcional e o que não é. Um exemplo é que o primeiro filme etnográfico assim considerado, *Nanook of the North* (1922), foi feito com a atuação de Nanook e sua família a pedido do diretor Robert Flaherty. Assim, pode-se perceber a contingência e o caráter construído da etnografia visual. O mesmo já foi dito para o texto etnográfico. Para Geertz (2002), o texto produzido em antropologia está mais próximo dos discursos literários, daí seu caráter de convencimento e persuasão, de ficcional, construído. Na atividade de criação e produção do filme etnográfico, as fronteiras entre arte e “ciência” se confundem e a característica construída do texto visual e sonoro fica mais evidente. Gostaria de mencionar, nesse sentido, o filme de 1995, *Yãkwa, o banquete dos espíritos*, dirigido por Virgínia Valadão (1995), um documentário sobre o ritual dos Enawenê Nawê, que anualmente reverenciam e homenageiam os espíritos com alimentos, danças e cantos durante sete meses. Ao buscar trazer para a tela o

complexo ritual, a diretora tratou as imagens, as cenas e a participação dos Enawenê Nawê com uma atitude em que a arte se soma ao registro do dado etnográfico.

Quanto ao entrelaçamento de arte e cultura, a perspectiva de Geertz (1997, p. 13), ao propor tomar os fenômenos sociais “colocando-os em estruturas locais de saber”, é importante para se pensar, também, o cinema. No ensaio *A arte como sistema cultural*, Geertz (1997) procede apresentando exemplos relativos a sociedades e temporalidades distintas: escultores iorubá; os Abelan da Nova Guiné; a pintura do *quattrocento*; e a poesia islâmica. Em todos, vai procurar mostrar que “a unidade da forma e do conteúdo é, onde quer que ocorra, e seja em que grau ocorra, um feito cultural e não uma tautologia filosófica” (GEERTZ, 1997, p. 154). Em sua exposição, o autor mostra a conexão da arte nessas diversas formas sociais com o modo de ver o mundo entrelaçado com os sentidos da própria arte para os atores especificados, sejam eles escultores iorubá, o sistema da pintura renascentista ou os poetas islâmicos. Para Geertz (1997, p. 179), arte e cultura relacionam-se porque a “participação no sistema particular que chamamos de arte só se torna possível através da participação no sistema geral de formas simbólicas que chamamos cultura, pois o primeiro sistema nada mais é que um setor do segundo”. Assim, a teoria da arte é, para o autor, uma teoria da cultura. E, como é recorrente em seus textos, em uma alusão crítica ao que considera ser a maneira estruturalista de abordagem do social, completa: “[...] se nos referimos a uma teoria semiótica da arte, esta deverá descobrir a existência desses sinais na própria sociedade, e não em um mundo fictício de dualidades, transformações, paralelos e equivalências” (GEERTZ, 1997, p. 165).

Ao chamar a atenção para a inter-relação entre arte e experiência cultural, em que parte do entendimento da obra deve ser endereçada ao “universo cotidiano em que os seres humanos olham, nomeiam, escutam e fazem” (GEERTZ, 1997, p. 179), como o autor mesmo esclarece, surge o problema de como comparar diferentes manifestações artísticas: é o cuidado extremo com essa inegável vinculação que obriga a que a comparação entre diferentes sociedades seja feita com cuidado.

Se a proposta de Geertz (1997) conduz a um cuidado no trato da relação entre arte e cultura, por outro lado, sua insistência nesta relação tem como horizonte a noção de contexto cultural. A antropologia tem se constituído em direção a uma discursividade que toma o “contexto” como algo ao qual o trabalho de campo deve se remeter. Nas tentativas de relativizar as singularidades e as especificidades culturais, a disciplina corre o risco de atar em demasia uma dada experiência a um determinado “contexto”. A importância do contexto para a antropologia foi tratada e problematizada por Taussig (1992, p. 44-45):

*Thus I want to stress context not as a secure epistemic nest in which our knowledge eggs are to be safely hatched, but context as this sort of connectedness incongruously spanning times and juxtaposing spaces so far apart and so different to each other. I want to stress this because I believe that for a long time now the notion of contextualization has been mystified, turned into some sort of talisman such that by 'contextualizing' social relationships and history, as the common appeal would have it, significant mastery over society and history is guaranteed – as if our understandings of social relations and history, understandings which constitute the fabric of such context, were not themselves fragile intellectual constructs posing as robust realities obvious to our contextualizing gaze. Thus the very fabric of the context into which things are to be inserted, and hence explained, turns out to be that which most needs understanding! This seems to me the first mistake necessary for faith in contextualization. The second one is that the notion of context is so narrow. It turns out in Anthropology and History that what is invariably meant by appeals to contextualize is that it is social relationships and history of the Other that are to form this talisman called the context that shall open up as much as it pins down truth and meaning.*

Essa proposta de repensar a noção de contexto deve conduzir a análise antropológica do filme a uma busca das co-implicações, das interferências entre uma ordem e outras possíveis, de uma experiência e outra, entre um texto e outros

textos. Tal preocupação tem implicações no trato dos filmes que olham o passado ditatorial, uma vez que articulam uma memória suplementar sobre o passado e, ao realizar este ato, dialogam com o presente. Não há possibilidade de *conter* o texto do filme em um único referente de origem. Tais referentes podem variar desde as memórias não-oficiais do período até os materiais divulgados pela imprensa ou pela academia, ou ainda – as possibilidades são múltiplas e as combinações também – as marcas materiais relacionadas àquela experiência. Tampouco é possível remeter esses filmes apenas ao diálogo que, certamente, mantêm com outras modalidades artísticas. Não há uma única abordagem que anteceda aquilo que foi filmado. Existem múltiplas facetas que estão em diálogo em cada um dos filmes.

A proposta de Taussig (1992) mencionada envolve repensar também as fronteiras entre o eu e o outro, entre pesquisador e pesquisado, permitindo romper os limites entre quem *olha* e quem é *olhado*. Ao buscar uma reconceitualização da noção de contexto, evidencia um entrelaçamento das múltiplas instâncias que envolvem a vida cultural. A abordagem etnográfica da narrativa fílmica deve voltar-se para a relação entre o filme e a multiplicidade de instâncias envolvidas. Um filme está relacionado com uma série ampla de outros filmes; a história que conta se insere em um espectro amplo de outras histórias advindas de variadas fontes. Além do mais, há uma conexão de influências entre cinema, TV, Internet, propaganda. A relação entre filme e literatura é outra esfera que mostra as múltiplas conexões do fazer fílmico com a palavra escrita.

As noções de dialogismo e plurilingüismo que Bakhtin (2002) desenvolveu para tratar da estilística dos romances podem ser aplicadas ao estudo do cinema e também à cultura entendida como uma série de enunciados em constante interação. Para o autor, o romance é “uma diversidade social de linguagens organizadas



artisticamente” (BAKHTIN, 2002, p. 74), uma vez que trabalha em seu interior com a diversidade das falas e dos discursos existentes.

A estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, maneirismos de grupos, jargões profissionais, linguagens de gêneros, fala de gerações, das idades, das tendências, das autoridades, dos círculos e das modas passageiras, das linguagens de certos dias e mesmo de certas horas (cada dia tem sua palavra de ordem, seu vocabulário, seus acertos) enfim, toda estratificação interna de cada língua em cada momento dado de sua existência histórica constitui premissa indispensável do gênero romanesco. E é graças a este plurilingüismo social e ao crescimento em seu solo de vozes diferentes que o romance orchestra todos os seus temas, todo seu mundo objetal, semântico, figurativo e expressivo (BAKHTIN, 2002, p. 74).

O cinema narrativo-comercial é plurilíngüe ao articular as instâncias, os níveis e os tipos de uma língua e também um meio artístico que trabalha com a diversidade de imagens dispostas e propostas por outros meios massivos e artísticos e com a multiplicidade sonora e musical existente: dialoga com a língua, a imagética e a sonoridade sociais. Stam (2003, p. 226) fala em dialogismo intertextual ao propor a aplicação da proposta de Bakhtin ao cinema, evidenciando:

[...] as possibilidades infinitas e abertas produzidas pelo conjunto das práticas discursivas de uma cultura, a matriz inteira de enunciados comunicativos no interior do qual se localiza o texto artístico, e que alcança o texto não apenas por meio de influências identificáveis, mas também por um sutil processo de disseminação.

Assim, “dualidades, transformações, paralelos e equivalências” não são “mundos fictícios”, a não ser como construções da antropologia que devem ser buscadas para tratar da relação entre arte e sociedade e evidenciam-se na extrema habilidade que a cultura e a arte têm de, em um processo dialógico, construir e, ao mesmo tempo, ser construídas.

## **Encenação**

Como discutido por Reis (1988) em um artigo no qual aborda a ideologia do Estado no Brasil, as definições de nação tendem a mesclar a esfera da autoridade do Estado e a da sociedade em uma só aliança conceitual. Tal tendência realçaria o fato de as construções do Estado e da nação serem “processos dinâmicos que interagem continuamente com as práticas concretas de classes e grupos” (REIS, 1988, p. 188). Tendo em vista esses processos é que procuro destacar a dimensão social da vida na nação. Assim, não estou pensando na nação como totalidade política que se confunde com o Estado-nação, mas entendo que é mais apropriado falar de pertencimentos e diferenças, de socialidade.

No interior das narrativas fílmicas, delineiam-se formas múltiplas de construir noções vinculadas ao social da nação como comunidade imaginada, no sentido que Anderson (1983) dá à expressão. Como a ênfase do Estado-nação é a homogeneização das diferenças – somos todos um só, uma só língua, uma só cultura –, conjuntos de feitos e intenções diferentes são agrupados e impelidos a portar características gerais que são, em um sentido, uniformizadoras. Como outras formas narrativas, os filmes podem, em um plano, mostrar-se favoráveis à discursividade homogênea, repeti-la ou referendá-la. Como não há fala sem fissura, os filmes também podem atuar de modo conflituoso com as narrativas ligadas à memória oficial.

Nação pode, então, ser percebida como lugar de origem, de nascimento, de memória, espaço compartilhado, conhecido: sabem-se seus nomes, os acentos das falas, as comidas, as cores das gentes. Sentimentos de pertença. País, paisagem, nação, localidade, *domus*, lar, casa e pátria. Uma estranha sensação de conhecer e, ao mesmo tempo, estranhar aqueles/as que são do mesmo lugar. Terreno

artificialmente repartido e delimitado: o que os olhos conhecem como “o lugar” nem sempre coincide com as fronteiras políticas dos estados. Quintais, ruas, aldeias, rios, florestas são repartidos e divididos pelo vetor da nação sob a forma do Estado-nação.

Nesses espaços, construímos e entendemos partilhar sentidos, gostos, falares. Pensamos que qualquer pessoa nascida na mesma grande área é um pouco como nós mesmos porque também é portadora de certas características comuns. Imaginamos e inventamos tradições que são continuamente manipuladas por diferentes grupos. Nação e pátria: será que estas noções se equivalem? Nação como sentimento de estar em casa, de pertencer, provocado por práticas cotidianas. Essa noção reúne ou permite evocar outras: nascimento, pátria, país, terra-mãe. Certos modos e processos identitários são construídos, certos pertencimentos evocados, temporalidades vividas.

Algumas implicações do vocabulário envolvido mais diretamente com as noções de pátria, país e nação podem elucidar aspectos imaginativos em pauta. Segundo Benveniste (1995, p. 312), o vocabulário indo-europeu deu origem, primeiramente, à noção de *hestia*, o lar, também chamado *domus* (casa, não como edificação, mas em seu sentido social); depois, *thémis*, como o conjunto de costumes que constituem o direito, para, a seguir, aparecer a noção de *fratria*, ou seja, a reunião de “irmãos” (homens) que se reconhecem descendentes de um mesmo antepassado, em uma noção “profundamente indo-européia” de “parentesco mítico”. Ao lado da idéia de fraternidade que, em um certo sentido, está presente na noção de nação, há o adjetivo *patrius*, derivado de pai, vinculando *patrius* ao poder do pai em geral. Aproximo pátria e nação para destacar entre essas noções a idéia de coletividade, de socialidade. No entanto, como se reforçando um viés que

encobre a idéia de nação como predomínio do poder do “pai”, não existe um termo equivalente que seja derivado de mãe. Tal viés participa das reflexões dedicadas a analisar a nação e o nacionalismo, como lembra Walby (2000, p. 249): “a literatura sobre as nações e o nacionalismo raramente aborda a questão do sexo a despeito do interesse geral na participação diferencial dos vários grupos sociais nos projetos nacionalistas”. Na apreensão do passado ditatorial, discuto as possíveis simbologias que personagens femininas e referências distintas a homens e mulheres podem ter nas escolhas em cena.

Origem comum, certa camaradagem e predomínio paterno são algumas das implicações contidas nas idéias que cercam o sentido dado à idéia de “nação”. No entanto, é preciso mencionar que essas implicações não são totais, pois, ao lado dessa inflexão, encontramos noções correlatas que carregam outros sentidos. Falo dos termos “língua materna”, “pátria-mãe”, “terra mãe”, por exemplo, que interagem com as idéias relacionadas ao conjunto da nação. São conotações ambivalentes: a referência à mãe insere noções de pertencimentos, língua, pátria e terra; as referências ao pai, como entrada na regra, na lei, em uma heteronomia. No conjunto das imagens e sons que os filmes nos trazem, vários lados de uma mesma idéia vão surgir e, buscando trabalhar com essas tônicas, é que a narrativa fílmica sobre a nação, considerada em suas contradições, vai aparecer. Os filmes que tomam a ditadura como tema falam à socialidade da nação e também manipulam memórias muitas vezes em conflito com narrativas oficiais que se aliam à nação como força da lei homogeneizadora.

Na vivência da nação, as diferenças culturais e políticas provocam apropriações distintas do passado ditatorial. No processo de apropriação do passado, ocorre uma luta por tornar preponderantes algumas narrativas em

detrimento de outras. Os muitos grupos da diferença, constituídos segundo variáveis de gênero, idade, classe, etnia, lutas raciais, diásporas exercem uma disputa pela validação de suas narrativas. Nenhum dos grupos é homogêneo: as questões de gênero, por exemplo, estão imbricadas em condições de classe e etnia; afiliações econômicas implicam modos diversos de viver e perceber as noções raciais; categorias etárias são valorizadas diferentemente segundo condições econômicas, étnicas e de gênero. Bhabha (2003, p. 207) discute a importância da força narrativa da nação na projeção política em que a diferença requer que percebamos a “ambivalência” como estratégia discursiva:

Os fragmentos, retalhos e restos da vida cotidiana devem ser repetidamente transformados nos signos de uma cultura nacional coerente, enquanto o próprio ato da performance narrativa interpela um círculo crescente de sujeitos nacionais. Na produção da nação como narração ocorre uma cisão entre a temporalidade continuísta, cumulativa, do pedagógico e a estratégia repetitiva, recorrente do performativo. [...] O povo não é nem o princípio nem o fim da narrativa nacional; ele representa o tênue limite entre os poderes totalizadores do social como comunidade homogênea, consensual, e as forças que significam a interpelação mais específica a interesses e identidades contenciosos, desiguais, no interior de uma população.

Os jogos de estereótipos das mais diversas ordens e opções poéticas não menos diversificadas compõem as narrativas visuais, em uma complexidade segundo a qual se vão constituindo como comentários consensuais ou críticos sobre a ditadura. Desse modo, a multiplicidade de sentidos dos filmes, como textos que se referem ao passado, envolve-se com discussões de temas voltados aos processos pós-ditatoriais. A imaginação toma a ditadura por tema para reverberar outras falas, e me leva a indagar: o que, nos filmes e através deles, está sendo “ensinado”? Pensando na língua espanhola, lembremos que *enseñar* é verbo empregado para indicar as ações de mostrar, assim como para ensinar, doutrinar. Essa nuance relaciona-se com o aspecto pedagógico das narrativas da nação: para o caso em pauta, aquilo que o cinema mostra (*enseña*) e coloca em cena, também propaga,

dissemina e ensina. Esse processo acontece via modo de endereçamento que, como sublinhado por Ellsworth (2001), é uma “estruturação” (p. 17) entre filme e espectador/a, entre “o texto de um filme e a experiência do espectador” (p. 12). Quando ressalto o tema da nação, não me refiro aos filmes como narrativas fixas e fixantes, mas quero destacar os aspectos que concorrem para a constante criação e recriação de um imaginário relativo a esses lugares (comunidades imaginadas, de tradições inventadas).

Anderson (1983) demonstra que as nações são comunidades imaginadas e lembra ainda que, de alguma forma, toda comunidade o é, seja por laços de parentesco, por descendência de um ancestral mítico, por creditar uma origem comum, por entender-se portadora de qualidades que a tornam distinta e peculiar. Muitas dessas características se combinam e é preciso distinguir o estilo pelo qual comunidades são imaginadas, o que resulta de uma combinação entre artifícios imaginativos e estruturas sociais. Anderson (1983) explica que, no caso das nações modernas, esse estilo pressupõe que sejam limitadas, que tenham fronteiras definidas e guardadas e que sejam soberanas. Além disso, “[...] *the nation is always conceived as a deep, horizontal comradeship*” (ANDERSON, 1983, p. 15-16).

É essa característica que me faz associar *fratria* e pátria, pois entendo que constituem sentidos que se interconectam no funcionamento da nação. Mas há, ao lado e no interior dessas características, convivendo de modo antagônico, outras esferas, outros modos de relação. Se a nação é imaginada, ela o é de modo a articular tensamente alteridades em seu interior.

Anderson (1983) mostra que crenças de origem e evolução das nações modernas cristalizam-se na forma de histórias. A nação deve mais a uma unidade fictícia imposta e que se tornou possível graças a uma combinação entre

capitalismo, queda dos reinos dinásticos e crescimento das linguagens vernáculas: “*What, in a positive sense, made the new communities imaginable was a half-fortuite, but explosive interrelation (capitalism), a technology of communications (print) and the fatality of human linguistic diversity*” (ANDERSON, 1983, p. 46). O sentido de compartilhar com outros um espaço limitado e soberano foi possível graças ao papel desempenhado, por um lado, pelos romances e, por outro, pela imprensa, conjunto que Anderson (1983) chama de *print capitalism* (capitalismo da imprensa ou capitalismo editorial<sup>8</sup>). Ambos permitem experiências de simultaneidade: a leitura diária de jornais, o conhecimento de tramas e personagens de ficção faz com que pessoas vivenciem simultaneamente experiências dispostas em diferentes locais. Essa simultaneidade provoca a ocorrência de um tempo homogêneo vazio, a forma da temporalidade nacional, ou seja, “*todos em um só*”.

A leitura de romances e jornais é, predominantemente, uma atividade de certas elites letradas, as quais procuram impor, por meios variados – persuasão pela força é um deles –, as narrativas de fundação e de identificação da nação. Atualmente, formas massivas de entretenimento e mídia, como TV, cinema e rádio, suplementam ou se adicionam ao *print capitalism* na formação dos sentimentos de simultaneidade e pertença. Pode-se, assim, denominar os meios massivos de disseminação de imagens, histórias e padrões comportamentais, que atingem uma enorme quantidade de pessoas, como *media capitalism* (capitalismo da mídia).

No caso da formação das nações na América espanhola, que tem implicações diretas com esta pesquisa, Anderson (1983) menciona, além dessas,

---

<sup>8</sup> A expressão de Anderson (1983) *print capitalism*, difícil de ser traduzida, expressa a idéia de que, juntamente com o capitalismo, houve a disseminação mercadológica do que o autor denominou línguas impressas mecanicamente produzidas.

outras condicionantes. Experiências das elites que, apesar da imensa diversidade dos grupos no interior das colônias, propunham a inclusão (imaginada) destes.

*Here San Martin's edict baptizing Quechua-speaking Indians as "Peruvians" – a movement that has affinities with religious conversion – is exemplary. For it shows that from the start the nation was conceived in language, not in blood, and that one could be "invited into" the imagined community (ANDERSON, 1983, p. 133).*

No Brasil, a categoria "índios" teve papel fundamental nas construções de identidades de fundação da nação. Ainda hoje é comum falar sobre "índios brasileiros" em uma nomeação que revela homogeneização de diferentes etnias em um conjunto genérico sob o rótulo de "os índios". Os movimentos políticos americanos (as revoltas "crioulas" e outras formas de lutas emancipatórias e fundacionais) formulam propostas de sociedades que, imaginadas como coletividades homogêneas, inventam genealogias. A nação procura apagar os nomes da diferença, constituindo reiteradamente o anonimato da população, do povo, conforme as palavras de Bhabha (2003) já citadas.

Quando os filmes nos abrem perspectivas para vermos neles narratividades da nação, isto ocorre de duas formas que podem ser articuladas. Uma é a referência direta, de tipo muito freqüente no cinema argentino recente, mas não exclusiva dele. O mote para os acontecimentos que envolveram o casal de *Lugares comunes* (Adolfo Aristarain, 2002) é a crise por que passa a sociedade argentina; em vários momentos, os personagens fazem referência às condições do país. Tratando das questões da nação de modo explícito, encontramos a trama disposta na tela por *Cronicamente inviável* (Sérgio Bianchi, 2000), em que mazelas de toda ordem confeccionam uma tônica nacional em relação ao Brasil, ou seja, explícita ou implicitamente, o país é mencionado. A outra forma é a que o cinema sobre a



ditadura articula, isto é, a de associar suas histórias à nação pelos temas recorrentes da família ou da luta perdida.

Lugares-comuns e desvios em direção a outros sentidos (WHITE, 2001), temporalidades e visões surgem nas telas, seja como reforço ou cisão. Se menciono como a diferença cultural é trabalhada, é porque continua operante nas obras sobre a ditadura. Vejo nas telas as ambivalências valorativas sobre os muitos “outros” da nação e suas relações com os modos de falar sobre o passado. Nos filmes aqui escolhidos, as histórias focalizam, com mais frequência, os personagens de classe média urbana, em detrimento de operários e camponeses e outros que também foram afetados pelas máquinas ditatoriais. No grupo de filmes argentinos sob estudo, todos procuram construir suas histórias a partir de um ponto de vista que se refere aos que foram afetados repressivamente pela máquina ditatorial, predominando nas narrativas personagens pertencentes à classe média.

Em outros filmes, certos temas falam de “outros” da nação, como as vozes silenciadas de descendentes índios em *El abrazo partido* (Daniel Burman, 2003), em que dois empregados de lojas rivais disputam uma corrida em nome de seus patrões. As referências preconceituosas sobre índios e seus descendentes, estão presentes nas constantes falas de Mecha, a matriarca decadente de *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2000), a respeito de suas empregadas. Em *O homem que copiava* (Jorge Furtado, 2002), aparece um personagem central que é negro, interpretado por Lázaro Ramos, o mesmo ator de outros dois filmes em que negros emergem no centro das telas: *Madame Satã* (Karim Aimouz, 2002) e *Meu tio matou um cara* (Jorge Furtado, 2002). Neste último, a história gira em torno de um garoto negro que descobre a verdade sobre o envolvimento de seu tio em um crime.

Além dos aspectos mencionados acima, é necessário considerar um ponto comum nas experiências ditatoriais e que se inscreve no modo do cinema tratá-las. Refiro-me à construção, pelos processos repressivos, daquilo que Taussig (1993, p. 25) denomina “cultura do Terror”. Em trabalho sobre terror e cura no sudoeste da Colômbia, esse autor desenvolveu uma discussão que perpassa tanto a formação do mundo colonial como as conseqüências que as experiências ditatoriais provocaram. Entre esses dois momentos, em comum há a construção de “espaços da morte”, através dos quais se dizimaram povos para ocupação e domínio de terras no momento colonial, e nas ditaduras, com a perseguição à diferença e extermínio em detrimento do entendimento político. Para entender como a hegemonia colonial se tornou possível, Taussig (1993, p. 27-28) propõe que se tente “pensar-através-do-terror”, tomando o “espaço da morte” em contínua construção naqueles momentos, como “espaços de transformação”. Ora, nas ditaduras, as disseminações constantes do medo, da ameaça e da suspeita operam como *transformadores* culturais. Para o autor, “nas culturas do Terror se pretende, seja em nome de Deus, do mercado ou da produção” obter informações e controlar populações, classes sociais e nações, o que se realiza por intermédio da “elaboração cultural do medo” (TAUSSIG, 1993, p. 30). Taussig (1993, p. 31) afirma que “o espaço da morte é importante na criação do significado e da consciência, sobretudo em sociedades onde a tortura é endêmica e onde a cultura do terror floresce”, e no espaço da morte a realidade se “encontra ao nosso alcance”. Nas ditaduras, o terror e a violência como norma ampliaram a crueldade inscrita em toda realidade. Pela criação de uma cultura do terror, as ditaduras conseguem imprimir o silêncio e travar a memória.

## Notas sobre as ditaduras e a questão dos arquivos

A democratização efetiva se mede sempre por este critério essencial: a participação e o acesso ao arquivo, à sua constituição e à sua interpretação (DERRIDA, 2001, p. 16).

*Historizar es una forma de unir lo que fue con lo que es, en este caso, reconocer las violencias pasadas en las presentes, las 'violencias en democracia', como el gatillo fácil o el asesinato de militantes sociales. Pero también es romper esas continuidades para indagar en las diferencia* (CALVEIRO, 2005, p. 19-20).

Não é a comparação quantitativa dos processos da repressão que explica as diferenças entre as ditaduras no Brasil e na Argentina, mas, antes, a equação oposição e resistência, as estratégias de assomo ao poder (início auto-explicado dos golpes de Estado), as formas de permanência no poder (repressão e alianças políticas) e a saída dos militares do controle do Estado. Não pretendo dar conta desses quatro elementos para comentar as ditaduras, pois tenciono manter no horizonte comparativo a intrincada relação entre os aspectos mencionados para dizer que a perversidade da repressão na Argentina é paralela ao modo como, no Brasil, os militares conduziram as relações entre os aparelhos repressivos de segurança nacional com representantes das esferas políticas e econômicas. Essas diferentes conduções dos “negócios” da ditadura implicam um passado “intocável” no Brasil, vide os processos da chamada “abertura política” e da anistia “geral e irrestrita”, todos conciliadores, e o impedimento de acesso aos arquivos da ditadura. Por outro lado, na Argentina se discutiu, com avanços e recuos, a implicação dos militares e aliados nos atos de “terrorismo de Estado” e os arquivos oficiais estão se tornando públicos. Essas diferenças estão relacionadas, nos filmes, com as escolhas que cada cineasta fez para contar alguma história vinculada à ditadura.

Dentro do tópico memória e esquecimento, que se torna mais complexo nas atitudes conciliadoras adotadas pelas elites políticas (aliadas ou não ao governo

ditatorial), ressalto o papel que a anistia política teve no Brasil. Remeto ao sentido que a palavra anistia contém: esquecimento, perdão em sentido amplo; a etimologia reúne do grego *amnestia*, esquecimento, e *amnestos*, esquecido (HOUAISS; VILLAR; FRANCO, 2001). O perdão outorgado pelo poder (soberano) é reduzido pelo espectro do esquecimento. O *slogan* “Anistia ampla, geral e irrestrita”, tão divulgado pela propaganda da época, tão rapidamente discutido, e a Lei da Anistia (BRASIL, 1979) fazem ressoar o que parece ser uma característica permanente no campo da cultura política brasileira: a conciliação e o esquecimento. A anistia acabou sendo empregada em dois sentidos opostos: no perdão aos “operários da violência”<sup>9</sup> de Estado e na suspensão das penas aplicadas aos opositores da ditadura. Permitiu, assim, tornar impunes os crimes de tortura, cárcere clandestino, assassinato e desaparecimento de pessoas consideradas inimigas do Estado.

Talvez se pense nas últimas ditaduras no Brasil e na Argentina como rupturas: a expressão “golpe de Estado” para designar o momento em que elas emergiram pode direcionar a reflexão para uma quebra, uma divisão entre antes e depois do momento em que assomaram ao Estado, em que os governos militares foram instituídos. Há uma continuidade dos procedimentos autoritários no fazer e no pensar a política nos dois países. No caso da Argentina, verifica-se, ao longo do século XX, uma intermitência entre governos militares surgidos a partir de golpes, governos de militares eleitos e governos civis. A política repressiva do desaparecimento de pessoas, o assassinato e a perseguição de opositores e a censura existem como prática bem antes da última ditadura e foram intensificados

---

<sup>9</sup> Expressão empregada por Huggins, Haritos-Fatouros e Zimbardo (2006) para se referir aos policiais torturadores e assassinos que atuaram em nome do projeto ditatorial. O exemplo do uso da violência tem sido seguido, e mesmo incentivado, vide massacres do Carandiru, de Eldorado de Carajás, da Candelária, assim como a ação policial contra os “novos inimigos” sociais, os confinados em delegacias e presídios.

de modo exemplar entre 1976 e 1983, conforme atestam os dados arrolados por Calveiro (2005) ao mencionar os primeiros 14 campos de concentração criados em 1974, ainda durante o governo de Isabel Perón.

Depois da experiência da última ditadura, paira a pergunta, que também Gras (2006) faz em seu artigo, sobre o papel e o destino dos militares na vida argentina: qual é o papel das Forças Armadas na Argentina de hoje? Depois de apresentar a atuação das Forças Armadas na vida político-social argentina, o autor indaga a respeito da ambivalência de suas funções. A presença militar na vida argentina tem, a meu ver, relação direta com o pensamento autoritário que atravessou todo o século XX, pensamento que se traduz numa “*coerción intensiva*” e no que Gras (2006, p. 4) chama de debilidade das classes dirigentes:

*La debilidad de las clases dirigentes argentinas, producto de la inexistencia de una revolución burguesa, llevó desde el inicio a que sus fuerzas armadas cumplieran dos tipos de tareas: el disciplinamiento de clases sociales visualizadas como peligrosas y en paralelo – y a veces paradójicamente – el cumplimiento de tareas de modernización requeridas para el desarrollo del modelo económico<sup>10</sup>.*

No entanto, ressalte-se que como organização burocrática, os militares não agiam isoladamente quando interferiram sucessivas vezes na vida política, pois em cada uma das crises, a sociedade civil atuou como sua parceira. Por isso, alguns autores utilizam a expressão ditaduras cívico-militares, como Bauer (2006), que analisa a política de terrorismo de Estado no Rio Grande do Sul.

De qualquer modo, nas justificativas das juntas militares que deram os golpes no Brasil em 1964 e na Argentina em 1976, parece recorrente a idéia de que as sociedades encontravam-se divididas entre patriotas e inimigos da pátria. Esquemas

---

<sup>10</sup> O “*disciplinamiento de clases sociales visualizadas como peligrosas*” e “*el cumplimiento de tareas de modernización*” são, também, os dois objetivos mais evidentes nas ações do governo militar e aliados durante o processo ditatorial no Brasil (GRAS, 2006, p. 4).

maniqueístas conduzem as ações e suas justificativas para uma relação entre vítima e vitimizador. Essa díade é explorada por Calveiro (2005) quando procura discutir o papel dos *Montoneros* na deflagração da ditadura em 1976. Para a autora, não basta haver intenção de um setor isolado, uma vez que as ações do Estado estão envolvidas com as de outros setores sociais:

*Todos los Estados son potencialmente asesinos pero, para que se pueda instaurar una política de terror a través de un poder concentracionario y desaparecedor, hace falta algo más que un puñado de militares crueles y ávidos de poder. Todo autoritarismo de Estado crea y potencia el autoritarismo social que, a su vez, lo sostiene; podríamos decir que "nada em su caldo"* (CALVEIRO, 2005, p. 13).

Essa interferência tem a ver com o que o historiador Novaro (2006, p. 27) chama de “*ciclo vicioso de inestabilidad política*”, que se traduz em vários golpes de Estado na Argentina ao longo do século XX: 1930, 1943, 1955, 1966 e 1976. Tal instabilidade está associada aos problemas preponderantes da relação entre economia e política e resultariam, na década de 1970, por exemplo, em alta inflacionária da ordem de 2.000% e, de modo habitual, no uso da violência para resolver conflitos que as vias políticas da discussão e do consenso não conseguiam. Quaisquer que sejam as explicações dadas para a atuação das Forças Armadas na sociedade argentina, podem ser reconhecidas a ineficiência da discussão política e as dificuldades em se arbitrar e levar a consenso interesses díspares.

Do ponto de vista das articulações internas, a trajetória para um tipo de crise violenta pode ser explicada por incapacidade de se estabelecer “uma cultura cívica do público”. Mas essas justificativas são insuficientes se pensarmos na frequência das experiências ditatoriais na América Latina a partir da década de 1950, cuja relação é extensa: Argentina – 1966 a 1971 e 1976 a 1983; Brasil – 1964 a 1985; Bolívia – 1969 a 1982; Chile – 1973 a 1988; Equador – 1972 a 1978; Guatemala – 1978 a 1980; Panamá – 1968 a 1978; Paraguai – 1954 a 1988; Peru – 1968 a 1980;

Uruguai – 1973 a 1985. A ditadura brasileira, iniciada em 1964, inaugurou a sucessão de regimes ditatoriais no continente, provendo os demais países de experiências e práticas repressivas (BAUER, 2006, p. 15).

Não é mera coincidência que as experiências com governos militares nesse continente tenham acontecido em datas tão próximas, com algumas poucas exceções. A inserção das políticas internacionais no clima da Guerra Fria também provocou intervenções diretas nos países citados. No caso do Brasil e da Argentina, por mais que a crise econômica e as políticas internas nos façam pensar na iminência do desfecho ditatorial, há de se considerar que esses países viviam outras experiências internas democráticas que não coadunavam com os propósitos das ações hegemônicas do bloco capitalista encabeçado pelos Estados Unidos.

João Goulart foi eleito e atuou, com contradições, em uma perspectiva popular mais alinhada à esquerda. Em uma discussão a respeito do sentido do golpe de 1964, sobre contra quais propostas se erigia tal golpe, Toledo (2004, p. 36) assim expressou a questão dos cortes nos avanços políticos:

Mais apropriado seria então afirmar que 1964 representou um golpe *contra* a nascente democracia política brasileira; um movimento *contra* as reformas sociais e econômicas; uma ação repressiva *contra* a politização das organizações dos trabalhadores (no campo e nas cidades); um golpe *contra* o amplo e rico debate teórico-ideológico e cultural que estava em curso no país. [grifos do próprio autor].

Trago à tona a idéia de que os militares instauraram um governo contra variados setores mais aliados a propostas de esquerda para destacar, também, outra tônica da ditadura brasileira: a de ter sido realizada a partir de um amplo e seguro corpo de idéias e práticas que logo foram postas em ação. Já em 1º de abril de 1964 ocorreram prisões em todo o país e a sede da União Nacional dos Estudantes (UNE), no Rio de Janeiro, foi incendiada. Em 9 de abril foi editado o Ato Institucional (AI) n. 1, que cassava mandatos, e em 13 de junho foi criado o Serviço

Nacional de Informações (SNI). No primeiro ano de ditadura já se procedia à prisão e tortura dos opositores.

Na Argentina, com Perón e o peronismo abriu-se a possibilidade de propostas que pareciam, também, de esquerda, assim como experiências de autonomia de trabalhadores e camponeses. Nenhuma dessas experiências se fazia sem contradições ou mesmo violências. Em alguns casos, houve um acirramento de ações e a formação de um conjunto organizado militarmente, como os *Montoneros* na Argentina. Esses grupos pretendiam “fazer a revolução pelas armas”, bem antes de 1976. No Brasil, a proposta de uma revolução pelas armas cresceu após 1964 como forma de oposição à ditadura.

De qualquer modo, a incapacidade política alegada está atrelada ao desenvolvimento de uma prática autoritária que, por sua vez, conduz a uma cultura autoritária. Para os propósitos deste trabalho, a forma que foi encontrada pelos filmes analisados de trabalhar a memória sobre a experiência ditatorial é uma reação e, em alguns casos, uma espécie de conformação a essa cultura.

Em 24 de março de 1976, na Argentina, os militares que assumiram o poder tinham um plano totalmente elaborado de “refazer o país”. Tratou-se de um golpe que vinha sendo gestado nos quartéis com uma clara precisão. Novaro (2006, p. 66) esclarece que no mesmo dia 24 de março, a Junta Militar divulgou uma série de documentos estipulando uma completa reorganização do Estado e de setores civis da vida argentina:

*[...] las actas fijando los propósitos del regimém, el reglamento para el funcionamiento de la Junta Militar, el Poder Ejecutivo Nacional (PEN) y la Comisión de Asesoramiento Legislativo (CAL), sus tres órganos centrales, y el “Estatuto para el Proceso de Reorganización Nacional”, que completaba el complejo esquema institucional.*



A ditadura instaurada pela Junta Militar representou uma completa reforma na sociedade argentina. Os militares ocuparam todos os setores do Estado e impulsionaram mudanças econômicas. Para melhor atingir esses objetivos, também instituiu-se a luta contra qualquer tipo de oposição ao governo ditatorial. A Junta Militar pretendeu demolir a estrutura social, política e econômica argentina para fazer emergir uma “nova” e “sadia” nação. Na verdade, buscou, com seus atos, suprimir a diversidade da vida política e proporcionar condições para um completo rearranjo econômico. Pôde-se perceber algo similar no Brasil quando, em março de 1964, os militares tomaram o Estado: as reuniões e os agrupamentos foram proibidos, promulgou-se o AI n. 2 e, como já mencionei, foram iniciadas ações repressivas em massa.

Na Argentina, a chamada guerra contra a subversão – leia-se contra todos/as que opusessem algum tipo de ação e/ou pensamento distinto do esperado pela Junta – logo começou a produzir seus resultados: nos dois primeiros anos do *Proceso de Reorganización Nacional*, mais de 10.000 pessoas foram mortas pelas forças repressivas. Ao final do período ditatorial, contavam-se 30.000<sup>11</sup> desaparecidos. São muitas as facetas de horror que envolve esse número. Aliado a esse montante, somam-se os quase 2 milhões de argentinos que fugiram para o exterior. No Brasil, o processo de “caça aos comunistas”, “caça aos subversivos”, “caça aos corruptos” também ocasionou mortes e desaparecimentos. Os organismos de direitos humanos calculam cerca de 400 desaparecidos.

Existem basicamente dois conjuntos de arquivos documentais sobre a ditadura na Argentina: as fichas dos desaparecidos – reunidas e organizadas pelas

---

<sup>11</sup> Existe uma controvérsia quanto ao número de mortos e desaparecidos durante a ditadura. Trabalho com a cifra de 30.000 pessoas, pois é a acordada entre importantes organismos de direitos humanos (CALVEIRO, 2005; NOVARO, 2006; [www.madres-lineafundadora.org](http://www.madres-lineafundadora.org); [www.madres.org](http://www.madres.org); [www.derechos.org/nizkor/arg/org.html](http://www.derechos.org/nizkor/arg/org.html); [www.exdesaparecidos.org](http://www.exdesaparecidos.org); [www.hijos.org.ar](http://www.hijos.org.ar)).

entidades de direitos humanos e também as que constam do material oficial das Forças Armadas – e os documentos de instituições privadas e do Estado. Quanto à legislação sobre arquivos, a Lei n. 15.930/1961 (ARGENTINA, 1961) instituiu o *Archivo General de la Nación* (AGN) e o Decreto n. 1.259/2003 (ARGENTINA, 2003a) instituiu o *Archivo Nacional de la Memoria*. Além do mais, a prefeitura da cidade de Buenos Aires estabeleceu o dia 24 de março como *Dia de la Memoria*.

Em 23 de março de 2003, várias fontes da imprensa argentina noticiaram que Nilda Garré, Ministra da Defesa do Governo Néstor Kirchner, autorizou

[...] *la apertura de los archivos secretos del Estado Mayor Conjunto de las Fuerzas Armadas, de los estados mayores generales del Ejército, la Armada y la Fuerza Aérea, del Consejo Supremo de las Fuerzas Armadas y de "cualquier dependencia o repartición" del citado ministerio* (ARGENTINA, 2003b).

Com isso, o governo argentino permitiu o acesso a toda a documentação sobre a violação dos direitos humanos produzida durante o período de 1976 a 1983.

Todos esses fatos corroboram certa diferença entre os governos do Brasil e da Argentina no tratamento dado ao passado ditatorial. Porém, até que essas leis e ações fossem empreendidas, a sociedade argentina havia se deparado com várias iniciativas visando “apagar” os traços de desaparecidos, presos políticos e a respeito de militares, policiais e outros envolvidos com os atos da ditadura. Diante das medidas contrárias a uma memória crítica do passado, vale mencionar a ação contínua de grupos que, mesmo durante os anos de maior repressão, tentavam contrapor-se aos governos militares e civis em ambos os países.

No Brasil, entidades de direitos humanos, familiares de mortos e desaparecidos políticos, entre tantos, vêm tentando, desde o início da luta pela anistia, ter acesso aos documentos secretos dos órgãos encarregados da repressão e perseguição políticas durante o período entre 1964 e 1985. Sucessivamente, todos

os governos civis após 1985 têm impedido que isto se realize. Vale a pena arrolar as principais medidas encontradas para impedir e/ou dificultar trazer a público os documentos relacionados com a ditadura.

Informação foi palavra-chave entre 1964 e 1985, pois a ideologia da segurança nacional programou um coeso aparato de dados sobre quem era considerado ameaça à ordem e à segurança da nação brasileira. Constituiu-se um amplo sistema de informações composto por órgãos ligados aos aparelhos repressivos de Estado: Exército (Centro de Informações do Exército – CIE); Aeronáutica (Centro de Informações da Aeronáutica – CISA); Marinha (Centro de Informações da Marinha – CENIMAR); bem como a contraparte civil, o SNI, criado já em 1964. No âmbito estadual, em 1970 tornaram-se oficiais os Destacamentos de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI–CODI), que reuniam representantes de todas as forças policiais. Além desses, havia o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), com raízes desde a década de 1920, sistema eficiente e organizado, marcante característica da organização de Estado durante a ditadura.

Costa (2004) propõe que se faça uma separação entre duas principais modalidades de arquivo (da ditadura) a fim de facilitar tanto o trabalho com cada grupo de documentos quanto a regulamentação do acesso a eles. Um conjunto deveria ser formado pelo que denomina arquivos da repressão produzidos pelos aparelhos repressivos de Estado, juntamente com o material dos Tribunais Militares que foram encarregados de julgar os opositores à ditadura. Um segundo grupo seria constituído pelos arquivos sobre a repressão, os quais, por sua vez, poderiam ser subdivididos em dois conjuntos: um de arquivos formados por grupos de direitos humanos sobre a repressão política e outro reunindo documentos tanto de arquivos

públicos como oriundos de arquivos privados. Nos casos de ambos os tipos, a autora propõe que sejam estabelecidas regras claras para que venham a público.

Antes de prosseguir, devo mencionar a importância que o trabalho com a documentação relativa à repressão ocupou na ação das políticas de direitos humanos desde antes do término da ditadura. Em 1985, a Editora Vozes, com a participação da Arquidiocese de São Paulo, publicou o resultado do Projeto *Brasil: nunca mais* (BRASIL, 1985). Diferentemente da Argentina, que em seu relatório homônimo trabalhou com testemunhos e depoimentos – o que fez daquela publicação um livro de *memória e testemunho* –, no Brasil, optou-se por trabalhar prioritariamente com “a quase totalidade das cópias dos processos políticos que transitaram pela Justiça Militar brasileira entre abril de 1964 e março de 1979, especialmente aqueles que atingiram a esfera do Superior Tribunal Militar (STM)” (BRASIL, 1985, p. 22). O trabalho foi realizado em segredo e o material, copiado dos processos, depois de reunido e analisado, foi mantido fora do país.

No Brasil, o direito à informação só foi legalmente reconhecido com a Constituição de 1988, em seu artigo 5, inciso X e no artigo 216 (BRASIL, 1988). A lei de arquivos foi outorgada em 8 de janeiro de 1991 (BRASIL, 1991). A legislação brasileira sobre documentos e arquivos era considerada condizente com os padrões internacionais, os quais enfatizam o direito à informação como sintoma democratizador. No entanto, foram exatamente os governos pós-ditatorias, aqueles que mais se autodefiniram como abertos e democráticos, que impingiram um retrocesso impressionante à legislação sobre o tema.

No final de dezembro de 2002, exatamente nos últimos dias de seu governo, Fernando Henrique Cardoso promulgou o Decreto n. 4.553 (BRASIL, 2002), que revogava toda a legislação anterior, através do qual ampliou “drasticamente os

prazos de abertura dos documentos sigilosos à consulta pública, bem como multiplicou o número de autoridades com competência para atribuir graus de sigilo” (COSTA, 2004, p. 267). A lei de arquivos (BRASIL, 1991) estabeleceu o prazo de 30 anos para o “segredo de Estado”, o qual só poderia vir a ser renovado uma vez. Por outro lado, o decreto que Fernando Henrique Cardoso assinou, a partir de acordos políticos não divulgados e sem nenhuma discussão com entidades interessadas, aumentou o prazo para 50 anos e, como se não bastasse, com a sombria possibilidade de renovação por prazo indeterminado.

No governo de Luis Inácio Lula da Silva, outras iniciativas foram tomadas para reiterar o segredo e impedir que viesse a público o material relativo aos arquivos oficiais da ditadura. Assim, vimos reaparecer, na linguagem empregada e nos dispositivos da legislação mais recente sobre o assunto, uma retórica que remete à da Doutrina de Segurança Nacional. Trata-se da Lei n. 11.111 (BRASIL, 2005), que regula requerimentos de informação aos órgãos públicos, promulgada por um governo que reúne, entre seus principais líderes, ex-presos políticos. Reproduzo três de seus artigos:

Art. 2º O acesso aos documentos públicos de interesse particular ou de interesse coletivo ou geral será ressalvado exclusivamente nas hipóteses em que o sigilo seja ou permaneça imprescindível à segurança da sociedade e do Estado, nos termos do disposto na parte final do inciso XXXIII do caput do art. 5º da Constituição Federal.

Art. 3º Os documentos públicos que contenham informações cujo sigilo seja imprescindível à segurança da sociedade e do Estado poderão ser classificados no mais alto grau de sigilo, conforme regulamento.

Art. 4º O Poder Executivo instituirá, no âmbito da Casa Civil da Presidência da República, Comissão de Averiguação e Análise de Informações Sigilosas, com a finalidade de decidir sobre a aplicação da ressalva ao acesso de documentos, em conformidade com o disposto nos parágrafos do art. 6º desta Lei (BRASIL, 2005) [grifos meus].

Na terminologia empregada, ressoam sentidos que aludem às mesmas expressões utilizadas pelos organismos e instituições encarregados de fazer

funcionar a máquina ditatorial: “segurança da sociedade e do Estado”; sigilo. Mais do que isso, essas medidas estão de acordo com uma prática da nação de fazer esquecer, de apagar o passado.

A noção de “segredo de Estado” deve ser contextualizada em um país como o Brasil, no qual uma prática autoritária de séculos percorre as relações políticas. Como nação, somos fundados em uma sociedade que funciona por exclusão, violência e poder hierarquicamente concentrado. As elaborações nacionalistas, os textos de intelectuais sobre o que e no que consistiria a identidade brasileira revelam a proposição de uma sociedade que se pretende unitária; os discursos de uma igualdade se contrapõem a uma verticalidade econômica, a relações patriarcais de mando e à sobreposição dos interesses particulares e/ou de grupos das elites brancas e abastadas ao interesse público. Esse autoritarismo se revela, também, no modo como os grupos hegemônicos procuram controlar a memória.

Não falar sobre, não mencionar, manter em silêncio revelam certas características das narrativas nacionais que reiteram versões do passado ligadas tanto ao autoritarismo como à tentativa de manter a diferença subjugada. Em contraponto, na Argentina, os processos são outros, pois há uma participação mais ativa de setores populares na constituição da memória sobre a ditadura. As características que diferenciam um país do outro nesse campo têm relação com o modo como o cinema em cada sociedade trabalha o tema.

Quando se fala em derrota da esquerda, dos projetos políticos afinados com a esquerda latino-americana durante as ditaduras, faz-se necessário procurar entender qual era o panorama daquelas propostas. Percorrendo diferentes tendências e ações, há certas características comuns nas visões de mundo dos diferentes grupos que faziam oposição e que pertenciam ao que genericamente se

denomina esquerda. As palavras referiam-se a uma ordenação binária do mundo social/político: exploradores e explorados; desenvolvidos e subdesenvolvidos; burguesia e trabalhadores ou classes populares; esquerda e direita. Entendia-se, como lembra Calveiro (2005, p. 14), em trabalho no qual procura entender o papel dos *Montoneros* tanto na articulação da ditadura como durante seu desenrolar, que havia “*una constelación de espacios y valores que reivindicaban lo estatal, lo publico y lo político como posibles principios de universalidad*”. E, ao lado da divisão binária da vida política, temos de lembrar que se pretendia, via revolução e luta armada, o estabelecimento de outros tipos de sociedade. Para entender melhor as interferências e conexões das questões acima e o cinema brasileiro e argentino que narra a ditadura, é interessante tratar dos panoramas políticos da produção e concepção dos filmes, o que procuro fazer no próximo item.

### **Políticas filmicas**

A luta política é também uma batalha por impor uma narrativa sobre o passado, sobre o presente e também sobre o tempo por vir, uma vez que é uma batalha para impor projetos (todo projeto é uma “narrativa” sobre o tempo que virá). Essa luta está sendo travada agora mesmo, no presente (ADOUE, 2006).

Os filmes sobre a ditadura aos quais tive acesso podem ser classificados como “filmes políticos”. Há certa controvérsia quanto à noção do que venha a ser “filme político”, assim como de que forma um filme deveria ou poderia expressar a vida política ou colocar alternativas a esta. No que concerne a este trabalho, considero que todo filme, a seu modo, é político, se entendermos por esta adjetivação a condição de convivência na diferença, mesmo que esta seja dada na ficção. Há uma relação política entre filme e público, assim como são políticas a produção e a distribuição dessas obras. No caso em apreço, todos os filmes que se

reportam à ditadura constituem discursos políticos sobre aquele tempo que, construídos no presente, também falam sobre os tempos presente e futuro fora de suas diegeses.

Com o advento das ditaduras no Brasil e na Argentina, teve início a formação de uma cultura de terror que, paulatinamente, provocou significativa queda na produção de filmes, bem como o abandono das propostas de um cinema esteticamente revolucionário que se pretendia emancipador. No período de reconstrução democrática, novas crises econômicas e políticas fizeram com que houvesse outra onda de diminuição na produção fílmica e, só a partir de 1990, em situações específicas para cada um dos dois países, começou a acontecer o que se convencionou chamar de “cinema da retomada” em ambos, o novo cinema ou o seu *renacimiento*.

Com exceção de *La historia oficial* (Luiz Puenzo, 1985), *La republica perdida I* (Miguel Pérez, 1983), *La republica perdida II* (Miguel Pérez, 1986) e *La noche de los lápices* (Héctor Oliveira, 1986), a maior parte dos filmes argentinos a que tive acesso para a elaboração desta tese pertence ao período nomeado *Nuevo Cine* pela crítica a partir do ano 2000. Este período é encarado como um momento de renascimento da cinematografia do país, englobando produções realizadas entre 1995 e 2005, intensificando-se em meados da década de 1990. Tal fenômeno é associado ao crescimento e ao incremento da produção de filmes, assim como ao aumento do número de espectadores, tanto internamente como através da participação em festivais internacionais, fatos que acarretaram maior visibilidade das obras fora da Argentina. Alguns filmes com boa expressão fora da Argentina foram *Nueve reinas* (Fabián Bielinsky, 2000), *Plata quemada* (Marcelo Piñeyro, 2000) e *El hijo de la novia* (Juan José Campanella, 2001). Além desses aspectos, considera-se que há



uma nova abordagem na construção das histórias, o que torna as produções recentes bastante diferentes daquelas das décadas de 1960 e 1970.

Coincidentemente, Brasil e Argentina apresentam razões semelhantes em muitos pontos para explicar o incremento de suas cinematografias a partir da década de 1990, pelo menos no que se refere ao crescimento do número de produções. Nos dois casos, há um reconhecimento de que o cinema pôde retomar sua produtividade, principalmente a partir da década de 1990, assim como certos filmes passaram a atrair maior público. A estabilização em termos políticos – ausência de censura, retorno de exilados, estabelecimento de ações voltadas para a cultura e a diversão – na pós-ditadura estaria por trás desse novo impulso na produção de filmes, mesmo considerando-se as sucessivas crises econômicas nos dois países.

Atualmente, em ambos os países ocorrem diversificação de propostas e aumento considerável de público, apesar dos problemas de distribuição vigentes. Boa parte dos filmes argentinos que chegam ao Brasil permanece restrita a circuitos fechados, como o dos festivais e das TVs por assinatura. Na maior parte das vezes, as películas ficam em cartaz apenas em salas especiais do circuito comercial de cinema nas grandes cidades. Ocorre também um número reduzido de lançamentos em DVD, os quais quase sempre são encontrados apenas em grandes locadoras ou naquelas que se especializam nos chamados “filmes de arte”. Pode-se dizer o mesmo das produções brasileiras lançadas na Argentina, que geralmente ficam restritas aos títulos de grande bilheteria e prestígio, os chamados *block busters*. No Brasil, não existe uma política clara de distribuição da produção nacional, havendo mesmo um bom número de filmes que não atinge as salas do circuito comercial<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Remeto ao artigo de Caetano et al. (2005) para uma discussão detalhada dos problemas de produção e, principalmente, circulação dos filmes brasileiros após 1995.

Essas breves observações sobre a distribuição de filmes remetem ao campo da política internacional de distribuição cinematográfica, a qual, apesar de não ser o foco desta pesquisa, julgo ser merecedora de um registro, mesmo que superficial, por dois motivos principais. O primeiro diz respeito ao predomínio da oferta de títulos de obras norte-americanas e, em menor quantidade, européias, que incide diretamente sobre a formação da cultura do gosto visual, levando ao hábito de associar qualquer filme a um modelo tradicional hollywoodiano. Tal cultura visual também influi, de maneira decisiva, no modo como os cinemas locais manejam suas propostas fílmicas. O segundo motivo é a complexa questão dos embates entre uma indústria cinematográfica forte e organizada, como a norte-americana, e as indústrias locais incipientes ou com pequena capacidade mercadológica. Nos negócios de distribuição, grandes estúdios têm poder de decisão e de veto sobre a produção brasileira, argentina e, é claro, de outros países com características semelhantes. Essa influência, ou interferência, e mesmo os correlatos impedimentos à expansão dos cinemas do Brasil e da Argentina, interna e externamente, estão inseridos no tema do Ocidente como fórum cultural mundial, de acordo com Bhabha (2003, p. 45): “como lugar de exibição e discussão pública, como lugar de julgamento e como lugar de mercado”, um “lugar” que é expresso nos atos políticos, econômicos e militares liderados pelo que o autor chama de “novo nacionalismo anglo-americano”. Em outros termos, tanto a política de levar o filme ao público quanto a de fazer um público são parte das operações mais amplas inseridas na geopolítica do sistema mundial.

Voltando ao tema do cinema recente argentino, é bom mencionar que, como grupo, os filmes do *Nuevo Cine* são bastante heterogêneos, não havendo uma proposta estética única que possa reuni-los; tampouco se pode falar em um

movimento preponderante, a não ser que se considere o projeto do chamado *cine independiente* como uma proposta político-estética, o que não é o caso, pois este tem relação apenas com as formas de captação de recursos e não com qualquer movimento de propostas estéticas e/ou políticas. Nas palavras de Aguilar (2006, p. 199-200), a categoria *cine independiente* depende de certas estratégias

[...] *para la instalación de una nueva generación de cineastas. En primer lugar, fragmentar a tal punto la realización de un film que la inversión pudiera aparecer en cualquiera de sus tramos (antes, por el contrario, lo habitual era filmar una vez que se conseguía el aval del Instituto). En segundo lugar, acudir a las fundaciones extranjeras (Fond Sud Cinema, Hubert Bals Fund, Sundance) como fuentes de financiación. También en esto hubo una diferencia con el cine de los ochenta, porque si antes se intentaba hacer coproducciones artísticas que a menudo implicaban adaptaciones o concesiones en el ámbito artístico (modificaciones en el guión, en las locaciones, en el casting), con las fundaciones se logró una coproducción financiera que no exigía cambios en el proyecto original.*

Em relação aos filmes produzidos no Brasil após 1992, ano que se convencionou chamar de início da retomada, também não se nota uma proposta estética que possa reuni-los em um único conjunto. O cinema da retomada, no Brasil, não comporta um movimento estético-político, mas reúne uma grande variedade de gêneros e estilos na produção das obras. Como argumenta Oricchio (2003), o período da retomada se iniciou com o lançamento de *Carlota Joaquina* (Carla Camurati, 1992) e terminou com o filme *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002). A partir daí, iniciou-se outra fase, em que também se nota grande diversificação nas propostas dos realizadores.

Quando menciono a diversidade dessa fase, o horizonte comparativo é o do cinema desenvolvido na década de 1960 e parte da de 1970, por meio do trabalho de diretores como Fernando Solanas, Octacio Getino e outros no *Cine Liberación*. A intenção daquele movimento coincidia com a de Glauber Rocha e de outros cineastas da América Latina de fazer um cinema político que propiciasse a criação de uma nova proposta, como sintetiza Villaça (2002)

[...] que fosse esteticamente original, consolidasse uma identidade própria no panorama internacional, e que tivesse como projeto subjacente a reflexão sobre os problemas peculiares à América Latina, como o subdesenvolvimento, o abuso do poder, as grandes desigualdades sociais, o autoritarismo, a luta pela democracia e, tangenciando todas essas questões, o papel do intelectual e do artista nesse contexto.

Os cineastas dessas décadas empreenderam um movimento que buscava uma inovação estética da linguagem fílmica capaz de propiciar discussões sobre as condições sociais injustas nos países latino-americanos. A esse movimento, que também deveria inovar na temática dos filmes, deu-se o nome de *Tercer Cine*.

Segundo Stam (2003, p. 119), as idéias do *Tercer Cine* na Argentina foram desenvolvidas e divulgadas por Fernando Solanas e Octavio Getino em um ensaio de 1969, no qual os autores propunham uma ação artística e política que tornasse o cinema latino-americano distinto daquele realizado sob a estética dominante “associada ao cinema colonizador de Hollywood”. Como movimento, continua o autor, o “Terceiro Cinema” dialoga com “a montagem soviética, o surrealismo, o neo-realismo italiano, o teatro épico brechtiano, o cinema direto e a *Nouvelle Vague* francesa” (STAM, 2003, p. 119). No meu entendimento, esses diálogos informam a respeito das conexões transnacionais para além das questões de mercado, com produção e distribuição. Essas relações são características, no nível das discussões políticas no cinema, de um momento e de um movimento político mais global, que apresentava diversas características locais, cujo emblema é o ano de 1968, pois foi aquele em que a política passou a inundar o cotidiano, “desceu para as ruas”. Ao lado desse marco, houve também os movimentos de descolonização, a emergência de novas nações e a Revolução Cubana como acontecimentos no âmbito da “libertação” política, todos influenciando propostas artísticas em muitos países.

Houve uma ruptura nos paradigmas dos movimentos políticos das décadas de 1960 e 1970 em relação às propostas de movimentos posteriores. Naquelas

décadas, percebia-se a polarização mais nítida entre “esquerda” e “direita”, atrelada a uma movimentação no sistema de alinhamento entre as nações: o “mundo” do capitalismo, encabeçado pelos Estados Unidos após a Segunda Guerra Mundial, e o do comunismo, liderado pela União Soviética. Além do mais, os movimentos políticos pareciam tender a crer, mais do que hoje, nas possibilidades de transformação social a partir do Estado, vide o exemplo do Chile de Salvador Allende. No caso latino-americano, os processos em direção às várias ditaduras estavam atrelados ao sistema mundial polarizado da Guerra Fria. Quero relembrar que a interferência nos assuntos dos países latino-americanos também se deu em decorrência do fato de que grupos organizados – operários, camponeses, estudantes – naqueles anos postulavam diferentes formatos sociais e possibilidades de convivência política, que são pejorativamente denominados populismo.

Culturalmente, vivia-se mais a crença em atitudes coletivas na arte e nas práticas reivindicativas do que ocorreu a partir do advento das ditaduras<sup>13</sup>. As máquinas ditatoriais<sup>14</sup> foram hábeis em reconduzir “os negócios do Estado e da sociedade civil” para a lógica do mercado liberal. Isto acarretou mudanças de perspectiva e de ação política que alguns filmes trazem para as telas através das falas de seus personagens.

As propostas e as ações dos cineastas envolvidos com o *Tercer Cine* foram redigidas em manifestos, artigos e discutidas em encontros, seminários e eventos de cinema. Como ressalta Avellar (1995), foi um momento profundamente inovador em termos artísticos, inserido nas discussões políticas de emancipação e revolução que

---

<sup>13</sup> Não só no campo das artes, de um modo geral, se vislumbrava uma possibilidade revolucionária – vide movimentos teatrais e artes plásticas; no campo do pensamento pedagógico, também se vivia uma “intenção” revolucionária, como se depreende das propostas de Paulo Freire.

<sup>14</sup> Uso a expressão “máquina ditatorial” para dar a noção de produção, de fabricação em série de outras modalidades de relacionamento das sociedades com a política, além, é claro, do fato de as ditaduras terem produzido outros modos de relacionamento societário.

aconteciam nas décadas de 1950, 1960 e 1970. Assim, cabe mencionar a influência que os textos de Frantz Fanon<sup>15</sup> tiveram nas formulações do *Terceiro Cinema*, completamente envolvidos nas lutas de libertação colonial:

[...] o cinema latino-americano que surge neste momento é uma expressão da mesma vontade/sonho/desejo/decisão que levou à Revolução Cubana, à luta contra o colonialismo na Argélia, em Angola, em Moçambique, no Vietname; o quanto ele é expressão de outras vontades de se descolonizar culturalmente que ocorreram aqui mesmo e que foram sufocadas por seguidos golpes de Estado e ditaduras militares (AVELLAR, 1995, p. 118).

Destaco essa citação que expressa o comprometimento político das propostas do *Terceiro Cinema*, uma vez que os comentários e as avaliações de parte da crítica especializada parecem ressentir-se da falta de uma proposta política articuladora no campo cinematográfico brasileiro e argentino. Assim é que, no Brasil, a expressão *cosmética da fome*<sup>16</sup> foi usada para se referir aos filmes da chamada retomada: não haveria mais uma *estética da fome*, como propunha Glauber Rocha, de um cinema revolucionário e comprometido com as lutas de libertação, um cinema que assumisse revolucionariamente a feiúra da fome, do subdesenvolvimento. Haveria, agora, um cinema influenciado pelo fazer televisivo, pela propaganda, um cinema de superfície, com preocupações de mercado apenas.

Nas décadas de 1960 e 1970, a experiência do cinema apontava para novas propostas, para um dinamismo experimental, para a formação de um corpo de reflexões teóricas que o advento das ditaduras cortara, ocasionando um estrangulamento e uma queda produtiva no Brasil e na Argentina. Muitos diretores partiram para o exílio e a ação da censura impediu a continuidade das discussões

---

<sup>15</sup> Nascido na Martinica, formado em medicina psiquiátrica em Paris, Fanon, através de suas obras, constitui uma influência ímpar nos movimentos antiimperialistas e de descolonização.

<sup>16</sup> Expressão surgida nos debates sobre o chamado cinema da retomada e a partir do sucesso de *Cidade de Deus* (Fernando Meireles e Kátia Lund, 2002); atribui-se a expressão a Ivana Bentes, da UFRJ.

políticas. Glauber Rocha partiu para o exílio em 1971 e Fernando Solanas, em 1976, por exemplo.

Na Argentina, os críticos comparam o cinema recente daquele país com os do *Cine Liberación* e com o da década de 1980 para realçar suas diferenças quanto às propostas de cunho mais político. O cinema recente argentino não teria mais a pretensão de mudar, transformar, desalienar a consciência de seus/uas espectadores/as, não pretenderia mais uma revolução social ou estética, ou melhor, uma revolução auxiliada pelo cinema. Os filmes argentinos realizados após o início da década de 1990 focalizam “mundos” mais semelhantes aos do dia-a-dia; falam mais do restrito, do banal. Por isso mesmo, seriam, em minha opinião, interessantes para uma abordagem do político. No entendimento do crítico e professor de cinema da Universidad de Buenos Aires (UBA), Aguilar (2006, p. 23), o *Nuevo Cine* argentino se contrapôs às experiências anteriores rechaçando tanto a demanda política do “que fazer” como a identitária sobre “quem e como somos”:

*Al negarse a estas demandas, guionistas y realizadores construyen sus narraciones sin la necesidad de desarrollar los argumentos paralelos de lo político o de lo identitario como lo habían hecho, de diferentes formas, los directores más representativos de la década anterior.*

Considero que, de modo distinto e peculiar, os filmes recentes trabalham sim o identitário e o político, mas em uma perspectiva menos atrelada a um programa revolucionário e mais afeita ao cuidado com o cotidiano, com histórias cuja temática pode aproximar o/a espectador/a da trama de outras maneiras. Filmes como: *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2000), que muitos críticos leram como uma metáfora de um país em crise e que prefiro ver, também, como a narração de uma elite que se quer branca e não reconhece sua decadência e suas discriminações; *El bonaerense* (Pablo Trapero, 2002), em que o protagonista é acusado de um crime e, para escapar à prisão, passa a fazer parte da polícia de Buenos Aires, a *bonaerense*, daí

o título do filme; *Historias mínimas* (Carlos Sorín, 2002), que entrelaça as histórias de um homem viajando pela Patagônia para o aniversário de seu filho, de uma mulher que está indo receber um prêmio em um programa de TV e de um senhor que sai de casa em busca de seu cão de estimação; *Lugares comunes* (Adolfo Aristarain, 2002), que conta a história da mudança para o interior de um professor que é obrigado a se aposentar e de sua esposa voluntária na periferia de Buenos Aires; *Valentín* (Alejandro Agresti, 2002), que mostra as tentativas de um menino de recompor o casamento de seu pai para refazer sua família, em uma metáfora para o país<sup>17</sup>; *Luna de Avellaneda* (Juan José Campanella, 2004), que é claramente um comentário sobre a Argentina pós-crise de 2001, feito por intermédio da história da decadência de um clube na periferia de Buenos Aires. Esses são alguns exemplos de filmes que trabalham com temas aparentemente mais próximos da esfera particular, individual e demonstram, de modo muito especial, a importância do pessoal e do mais íntimo como disseminadores do político.

No caso dos filmes brasileiros produzidos após o início da década de 1990, também é possível detectar, em boa parte deles, aspectos identitários e políticos. Ao retratar a vida na periferia de uma grande cidade, *Contra todos* (Roberto Moreira, 2004) apresenta na tela uma história na qual uma família relaciona-se de modo drástico e violento, permitindo uma discussão a respeito das determinações entre condição econômica e subjetividade. Outra obra que merece destaque na produção do período é *Cronicamente inviável* (Sergio Bianchi, 2000), em que o cerne das ações se desenvolve por meio das relações entre clientes, patrões e empregados de um restaurante. Toda a narrativa é permeada pela voz de um professor que viaja por

---

<sup>17</sup> Interessante notar que a narrativa desse filme se passa em uma Argentina da década de 1960, portanto, no período da ditadura do General Onganía, de 1966, que precedeu a ditadura de 1976 a 1983.



todo o Brasil para obter matéria para seu novo livro. Esse filme traça um comentário crítico sobre o país. Entre outras temáticas, ironiza em sua narrativa os discursos amplamente disseminados sobre qual dos grupos étnicos da “nação brasileira” seria responsável pela “nossa identidade”. Tal discussão, no filme, se dá em um debate televisivo entre um índio e dois representantes brancos de diferentes regiões do país, cada um dos quais defende o fato de seu grupo ter formado a identidade brasileira.

Depois dos movimentos estético-políticos do Cinema Novo e do *Tercer Cine* na década de 1960, Brasil e Argentina passaram pela experiência radical de suas ditaduras militares, assim como por um total rearranjo de ordem econômica transformador das relações políticas. Tais acontecimentos fizeram com que as expressões artísticas no cinema realizado na pós-ditadura ficassem distantes de uma proposta política ou estética engajada, como a que existia naqueles movimentos. Noto a ausência de uma proposta política comum que possa definir a produção fílmica em cada país. Há, na produção recente, um cuidado com o privado, com o particular para expressar e falar das injunções sociais, das condições históricas que penetram no mundo da casa, da família. Assim são *Cleopatra* (Eduardo Mignogna, 2003), *Historias mínimas* (Carlos Sorín, 2002), *Kamchatka* (Marcelo Piñeyro, 2002), *Potestad* (Luis César D’Angiolillo, 2001) e outros filmes já mencionados. São filmes que expressam o que Bhabha (2003) chama de deslocamento das fronteiras, que acontece sempre em situações de violência, migrações forçadas e, dentro do assunto deste estudo, tanto nas experiências

sociais nas culturas de terror como nas obras que manipulam discursos sobre estas experiências<sup>18</sup>:

Os recessos do espaço doméstico tornam-se os lugares das invasões mais intrincadas da história. Nesse deslocamento, as fronteiras entre casa e mundo se confundem e, estranhamente, o privado e o público tornam-se parte um do outro, forçando sobre nós uma visão que é tão dividida quanto desnorteadora (BHABHA, 2003, p. 30).

Outro ponto é que, dada a extrema intertextualidade inerente ao ato cinematográfico, é possível rastrear obras recentes que dialogam direta ou indiretamente com o cinema de décadas passadas. Um exemplo é *El polaquito* (Juan Carlos Desanzo, 2003), que trabalha em sua narrativa aspectos de um cinema que denuncia desigualdades sociais e que tem uma formulação temática que lembra *Los olvidados* (Luis Buñel, 1950), filme mexicano da década de 1950 que marcou produções posteriores. No Brasil, posso mencionar *Abril despedaçado* (Walter Salles, 2001), que retoma transversalmente o sertão filmado durante o Cinema Novo. De modo complexo, ocorre um diálogo intertextual entre os filmes sobre as ditaduras e outros textos produzidos que comentam, analisam e trabalham o período (STAM, 2003). Não há uma antecedência desses textos para que um filme possa ser efetivamente realizado; acredito que esse diálogo se dê em relação de concomitância tal que vários outros discursos são utilizados criativamente.

Na década de 1980, nos diz Babino (2003-2004, p. 13), o cinema argentino “parecia aceptar com resignación la derrota que habia significado la sangrienta dictadura militar”. Gostaria de pôr em evidência, antes de prosseguir, a idéia de “derrota” e “resignação”, uma vez que os filmes daquela década, ao tomar a ditadura em suas tramas, trouxeram questionamentos interessantes. Em *La historia oficial* (Luiz Puenzo, 1985) é mostrada a relação da sociedade civil com os militares, na

---

<sup>18</sup> Tal deslocamento acontece na Argentina da crise econômica de 2001, que filmes recentes mencionam mesmo que seja secundariamente em relação à história que se está contando.

forma da atuação das *Madres de Plaza de Mayo*<sup>19</sup>. Esse filme foi lançado em 1985, logo depois de encerrado o governo militar, em um momento no qual a Argentina discutia os processos contra os militares envolvidos nos crimes de tortura, desaparecimento e seqüestro de crianças. *La noche de los lápices* (Héctor Oliveira, 1986), de modo quase documental, procura reconstruir o episódio do massacre de jovens secundaristas logo depois do golpe. Do ponto de vista da produção, a década de 1980 resultou em pequena quantidade de obras, indicando as dificuldades de recuperação de um setor que esteve sob censura nos anos anteriores.

A principal característica dos filmes sobre a ditadura é sua condição de produtos de massa no sentido de que são realizados para ser vistos, para “fazer público”. Como produtos de uma indústria massiva, que necessita da constituição de um mercado para continuar existindo, os filmes que abordo pretendem seduzir com suas histórias e articulam o que Jameson (1995, p. 25) chama de “trabalho transformador sobre angústias e imaginações sociais e políticas”.

Naquelas obras que elaboram histórias sobre as ditaduras, surgem discussões relativas aos países que, centradas em tramas aparentemente subjetivas e particulares, permitem uma disseminação de narrativas da esfera mais ampla. Ao contrário do que apregoa o mito da determinação individual, a subjetividade é construída a partir de relações com os “outros”. Nesse sentido, trago à tona um comentário de Bernardet (2000, p. 31) que, ao escrever sobre o processo de criação

---

<sup>19</sup> A ação política das *Madres de Plaza de Mayo* iniciou-se de modo informal com a busca por informações sobre o paradeiro de seus/uas filhos/as seqüestrados/as e desaparecidos/as. Com o encontro de outras mães e familiares em órgãos do governo, polícia e exército, começou a tomar forma um movimento de protesto e luta pelos direitos humanos ainda durante a ditadura argentina. A principal maneira encontrada por essas mulheres para se fazerem ver foi, mesmo debaixo de proibições expressas, percorrer a cada semana, duas a duas, de braços dados, o centro da *Plaza de Mayo*, sede do governo argentino. O movimento cresceu e organizou-se mais claramente a partir de abril de 1978 (GORINI, 2006).

do seu filme *São Paulo – sinfonia e cacofonia*<sup>20</sup> (Jean-Claude Bernardet, 1995), elucidou, a partir de uma experiência pessoal, a relação entre a constituição do Eu e o mundo envolvente:

Uma imensa parte do que julgamos nos constituir não provém apenas de nós mesmos, não apenas de nós, mas do corpo social. É o que nos cerca que fica ou pelo menos colabora decisivamente para fixar certas datas, certas emoções. A lembrança que tenho da casa de minha infância é minha lembrança ou um compósito resultante da minha memória e suas produções, da fotografia conservada em algum álbum, dos relatos dos pais, do irmão etc. Não raro tenho a impressão de que sem esses amparos sociais, meu passado se esfacelaria, eu me desmancharia.

Nos filmes brasileiros e argentinos com que trabalhei, é possível notar a construção das histórias em torno de trajetórias que, aparentemente, nos são mostradas como pessoais e particulares, familiares e domésticas. Nas duas experiências cinematográficas sobre as ditaduras há um trabalho de suplementação da memória política, pois esses filmes constituem arquivos do período.

---

<sup>20</sup> Esse filme resultou de um projeto coletivo que estudou a representação da cidade de São Paulo-SP no cinema e contém imagens de cerca de 100 filmes das décadas de 1960 a 1980.

## PARTE II

### ARGENTINA

O pessoal é político.

Palavra de (des)ordem do movimento feminista

*Nos gustaba la casa porque aparte de espaciosa y antigua [...] guardaba los secretos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia* (CORTÁZAR, 1996, p. 9).

#### Famílias e desaparecidos

Uma das possíveis leituras do conto de Cortázar (1996), *Casa tomada*, é a de sua condição alegórica de uma situação opressiva e ameaçadora. No conto, dois irmãos, Irene e o narrador, moram em uma espaçosa residência que pertenceu a seus antepassados. Inexplicavelmente, ruídos que remetem a presenças não identificáveis começam a ocupar a casa. Os dois moradores vão, sucessivamente, abandonando os cômodos obstruídos, ficando mais e mais restritos a poucos espaços na casa, até verem-se impelidos a sair: “[...] *vi que eran las once de la noche. Rodeé con mi brazo la cintura de Irene (yo creo que ella estaba llorando) y salimos a la calle*” (CORTÁZAR, 1996, p. 18). A atmosfera opressiva do conto faz pensar no tipo de trabalho que a filmografia argentina privilegia ao focar a ditadura.

Em muitos filmes, é como se elementos não muito compreendidos ou conhecidos pelos personagens – mas que podem ser identificados por um público informado a respeito dos eventos ditatoriais, ou sugeridos para quem não tem informações mais apuradas – passassem a exercer um crescente controle sobre suas vidas, fazendo com que tudo tivesse de ser radicalmente mudado,

transformado. A atmosfera do conto é semelhante à do filme *Kamchatka* (Marcelo Piñeyro, 2002), em que se percebe gradativamente um clima de opressão envolvendo o pai, a mãe e seus filhos, que vão ficando sem opções. Em uma cena, a família refugia-se em uma praça até poder organizar-se para escapar do cerco que nós, espectadores/as, identificamos como sendo o da repressão política ditatorial. Em *Hermanas* (Julia Solomonoff, 2004), o recurso ao *flashback* informa o que se passou durante o início da ditadura, quando as irmãs eram adolescentes e a mais nova encontrava-se envolvida com o movimento estudantil. Esse recurso permite entender o envolvimento da primogênita na delação, para as forças da repressão, da irmã caçula e de seus companheiros, assim como as relações do pai delas com pessoas envolvidas na repressão. Essas informações vão conduzindo o/a espectador/a a notar um fechamento de opções que remete toda a família a uma situação sem saída, ou melhor, que encontra saída com o exílio de uma das irmãs.

A principal característica da filmografia argentina que trabalha a experiência ditatorial é a ênfase em histórias sobre os desaparecidos políticos. Por intermédio dos filmes está-se indagando sobre as ações do estado de terror que assolou o país entre 1976 e 1983. Essa é a característica mais evidente; no entanto, há uma outra, e que tem implicações diretas nos modos como o cinema contribui para uma leitura das narrativas nacionais hoje. Falo do fato de que os filmes argentinos centram suas histórias em torno da família. Mesmo os documentários, freqüentemente abordam a família para construir suas tramas. Exceção a essa característica são os documentários *La republica perdida I* (Miguel Pérez, 1983) e *La republica perdida II* (Miguel Pérez, 1986), os quais, por sua proposta de fazer em imagens e falas uma história da Argentina, apegam-se aos acontecimentos mais institucionais e amplos da esfera coletivo-política. Família é um aspecto constante trabalhado de diversas

formas: famílias desagregadas pela repressão; filho/a(s) seqüestrado/a(s) que buscam conhecer suas famílias biológicas; a luta política das *Madres de Plaza de Mayo*; o trabalho das *Abuelas de Plaza de Mayo*, que buscam seu/ua(s) neto/a(s) seqüestrado/a(s) e dado/a(s) para adoção em uma rede perversa organizada pelos militares. Todas essas e outras experiências relacionadas à construção, nas telas, do clima de terror ditatorial, são elaboradas pelos filmes.

Xavier (2003, p. 129), ao abordar o cinema político, lembra que os cineastas do *Tercer Cine* queriam a “construção de uma linguagem capaz de ‘fazer pensar’”. No entanto, ressalta que o cinema realizado, inovador em sua linguagem e proposta estética, encontrou dificuldades de “comunicação com o público” (XAVIER, 2003, p. 131). Ao contrário do cinema realizado dentro das propostas do *Tercer Cine*, o cinema da pós-ditadura tem a intenção de criação de público e foram realizados filmes que optaram por buscar uma aproximação maior com os/as espectadores/as. Tais opções seriam responsáveis, segundo Xavier (2003, p. 131), por um “naturalismo da abertura política”, principalmente nas décadas de 1970 e 1980, período dos filmes *Lúcio Flávio, passageiro da agonia* (Hector Babenco, 1977) e *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985), discutidos pelo autor, mas que pode ser encontrado em produções posteriores. O que Xavier (2003, p. 132) propõe é

[...] colocar em debate as implicações, para um cinema cujo compromisso é com a verdade, dessa adoção das fórmulas de gêneros industriais, particularmente as do thriller policial e as do drama doméstico burguês. Ou seja, que tipo de verdade os filmes tendem a privilegiar quando atrelam o desmascaramento da mentira oficial a tais fórmulas.

Não iria tão longe ao creditar ao cinema “um compromisso com a verdade” (XAVIER, 2003, p. 132). Em tom crítico/questionador de um regime de verdade (como mostra a citação acima), Xavier (2003) indica que, em *La historia oficial*, o “espaço privilegiado da encenação do drama nacional do filme de Puenzo é a

família” (p. 136) e que “a cena pública da crise nacional reflete-se na crise doméstica que, no fundo, a representa, em um jogo de espelhamento nação-família que permeia toda a narrativa” (p. 137). A abordagem tradicional (melodrama ou drama burguês, como o autor ressalta), aliada à centralidade da família como alegoria da nação, conduz a uma “pedagogia sentimental” (XAVIER, 2003, p. 138), que é, a meu ver, uma estratégia de sedução capaz de permitir processos de elaboração das situações traumáticas operadas pela ditadura. A família constitui uma temática recorrente na maior parte dos filmes argentinos que trabalham a máquina ditatorial, e esta opção vai constituir o modo como, nestes filmes, se pode abordar o político.

### **A política em *La historia oficial***

*La historia oficial* (Luiz Puenzo, 1985), um dos filmes da década de 1980 abordados por Xavier (2003), é um exemplo, tanto da maneira como o cinema daquela década pode trabalhar o período ditatorial, como das relações entre a esfera doméstica e a política na ficção cinematográfica.

Foi lançado em 1985 e recebeu o Oscar na categoria de melhor filme estrangeiro. A crítica foi favorável ao filme, que obteve grande bilheteria. Interessante notar que esse é um dos primeiros trabalhos após a ditadura que toca no assunto das crianças seqüestradas e no envolvimento de setores civis no apoio ao golpe. Em *La historia oficial*, há o processo de conscientização de Alícia, esposa de Roberto, mãe dedicada e professora de história. Sua atuação em sala de aula nos faz notar, no início do filme, que é da linha mais tradicionalista, pois trabalha com uma história oficial e autoritária. Durante seu processo de conscientização, vai alterando, aos poucos, sua forma de ensinar a matéria, enquanto começa a indagar e a descobrir fatos sobre a origem de sua filha adotiva.



Com o retorno do exílio de sua amiga Ana, Alícia passa a perceber o mundo político argentino em torno. Nota as manifestações de rua pós-ditadura e a insaciável luta das *Madres e Abuelas de Plaza de Mayo* pelo/a(s) desaparecido/a(s), seu/ua(s) filho/a(s) e neto/a(s). Indaga a Roberto a respeito da origem da filha adotiva do casal, Gaby. Esse não lhe dá respostas e tenta dissuadi-la de buscá-las. Em seu processo de questionamento, Alícia encontra-se com as *Madres de Plaza de Mayo* e uma delas lhe mostra fotos<sup>21</sup> da filha desaparecida, cuja aparência é extremamente semelhante à de Gaby. Aos poucos, por intermédio de seus alunos, vai mudando seu enfoque nas aulas. O mundo político exterior desaba sobre sua rotina e faz com que, em um final violento, seu marido revele agressividade e envolvimento com os militares. Alícia, depois de ser agredida por Roberto, em cena que alude à prática da tortura, sai de casa, em uma fuga na qual o espaço doméstico é cindido pelo mundo exterior. É com a atitude de “sair de casa” que a personagem de Alícia põe em cena uma Argentina que também sai em busca de respostas em um conflito entre memória e esquecimento.

O que Xavier (2003, p. 140) apresenta como tópicos para se questionar o cinema pós-ditatorial – que ele denomina sintomaticamente por “pós-cinemas novos” – é exatamente o que valorizo como formas encontradas para, através de afetos e emoções, tocar em experiências de rompimento e abarcar memórias não-oficiais; é a forma como o cinema pode trabalhar os traumas da ditadura, falar no que era (e ainda é) difícil de ser verbalizado: a violência e a prática de extermínio rotineira no período.

---

<sup>21</sup> Uma das formas que as *Madres e Abuelas de Plaza de Mayo* encontraram para manifestar publicamente o desaparecimento de seu/ua(s) filho/a(s) e neto/a(s) foi pela exposição de fotos cada vez maiores, além, é claro, da marca principal na batalha política que travaram, a dos *pañuelos*, ou fraldas brancas amarradas ao modo de lenços de cabeça. As *Madres e Abuelas* souberam utilizar imagens e fotografias como itens de reivindicação e oposição à ditadura e, segundo suas próprias palavras, “fomos paridas por nossos filhos” (GORINI, 2006, p. 293).

Acredito que a conquista da emoção dos/as espectadores/as pelas fórmulas tradicionais não é somente reveladora de uma estratégia de mercado, mas também um meio de convencimento que permite trazer para as telas temas que são, ainda, pouco discutidos nas socialidades. É um caminho para “tornar público” e trabalhar um assunto em elaboração referente às práticas repressivas da ditadura. Enquanto filmes-arquivo, obras como *La historia oficial* constituem modos de disseminar narrativas antes reprimidas.

Em 1985, ano de lançamento deste filme, estavam ocorrendo na Argentina os processos judiciais contra a Junta Militar, implantados pelo governo de Raúl Alfonsín (1983–1989). Integrantes das juntas militares no poder durante a ditadura de 1976–1983 foram acusados de crimes de violação aos direitos humanos. No ano anterior, em 1984, havia sido divulgado o material da *Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas* (Conadep) (NUNCA más, 1984). Esses fatos invadiam a vida argentina e provocavam discussões que tendiam a tratar as questões envolvendo os militares e os grupos de perseguidos e desaparecidos de modo dicotômico e maniqueísta. Para alguns analistas<sup>22</sup>, os processos judiciais contra os militares favoreceram a emergência de uma “teoria dos dois demônios” e esvaziaram as discussões sobre as implicações ideológicas que envolviam militares, presos/as e desaparecidos/as. Essa teoria favorecia pensar-se que os/as perseguidos/as eram vítimas e os militares, os responsáveis, os algozes. Não estava, ainda, amadurecida entre os argentinos, uma visão mais aprofundada a respeito das causas e dos envolvimento políticos dos que se opuseram à ditadura, dos que, antes mesmo de 1976 já empunhavam armas, como os *Montoneros*. Tampouco os militares, os

---

<sup>22</sup> Consultar Calveiro (2004), principalmente os capítulos *Un universo binário* e *Ni cruzados ni monstruos*, para uma discussão sobre a lógica binária que preside regimes totalitários e a questão das responsabilidades no processo concentracionário instaurado pela ditadura argentina.

empresários que apoiaram a ditadura e os setores que se envolveram com a máquina ditatorial eram vistos como participantes diferenciados, por certo, de vinculações ideológico-políticas variadas.

Em artigo sobre filmes argentinos que buscam trabalhar os fatos da ditadura, Molas y Molas e Barsoti (2006, p. 28) inserem a problemática levantada pelos julgamentos militares dentro do filme *La historia oficial*:

*El Juicio no permitía la inclusión de referencias ideológicas o de compromisos políticos, sino que tenía como punto central determinar que se habían cometido crímenes. Así surge entonces una imagen, una figura central: la víctima y por otro lado, el perpetrador. De allí también el surgimiento de la 'Teoría de los Dos Demonios' [...] La Historia Oficial, como vehículo de memoria encarnaba este estado despolitizado, dividido en dos demonios, en víctimas y victimarios que imperaban en aquellos años.*

Na apreciação que os autores fazem, o filme filia-se a um trabalho de memória sobre a última ditadura na Argentina, o qual, ao despolitizar os assuntos que envolveram vários setores da nação com a máquina ditatorial, isenta os argentinos de responsabilidade nessas questões. Há pontos em comum nessa apreciação crítica com a análise de Xavier (2003) já comentada. De acordo com as duas críticas, o filme simplifica e naturaliza a complexa relação da memória dos acontecimentos.

Este filme participa – dada a época em que foi lançado – do difícil trabalho pós-ditatorial de memória da violência política em que diferentes narrativas postas à margem ou reprimidas começavam a aflorar. Nesse processo de disputa da memória, narrativas filmicas participam de um refazer da socialidade, no sentido de colocar em pauta temas relativos a grupos cuja fala foi tolhida durante o processo ditatorial. Como filmes-arquivo, inserem nas telas tópicos de difícil e complexa resolução, como os temas dos desaparecidos políticos, do roubo de crianças e da tortura, que não se fecham em um filme. Esse (re)fazer carrega, nos filmes

analisados, as pendências, difíceis de resolver, dos/as desaparecidos/as políticos/as e da violência ditatorial. Assim, o trauma do terror do Estado ditatorial, completamente imbricado na cotidianidade da nação argentina, fica arquivado em imagens e sons que filmes como *La historia oficial* propagam. Para que o trabalho de disputa da memória se realize, é necessário o concurso das múltiplas maneiras de se encarar o passado. Filmes que elaboram o passado ditatorial não propõem uma finalização do que relatam, não inserem instruções para agir; como obras de arte, permitem uma discursividade em aberto mediada pelo caráter de arquivo, cuja abertura permite aos/às espectadores/as, ao longo do tempo, refletir e construir processos de subjetivação que ressignifiquem a violência.

*La desaparición forzada de personas es un fenómeno que afecta a la identidad y al sentido: ataca al edificio de las identidades, cuyas bases dinamita; somete el lenguaje a uno de sus límites, obligándolo a situarse en el lugar en el que las cosas se disocian de las palabras que las nombran. Por eso, la figura del detenido-desaparecido es, en muchos planos, una figura difícil de pensar y de vivir. Habla de individuos sometidos a un régimen de invisibilidad, de hechos negados, de cuerpos borrados, de cosas improbables, de construcción de espacios de excepción (GATTI, 2006, p. 28).*

Por que o cinema argentino expressa o trauma dos desaparecidos políticos através da família? É preciso trazer alguns dados sobre desaparecidos/as durante a ditadura a fim de situar o refazer dessa experiência no cinema. As organizações de familiares de desaparecidos/as e de direitos humanos concordam com a cifra de aproximadamente 30.000 desaparecidos/as políticos/as durante a ditadura na Argentina. O deslocamento de fronteiras público/privado discutido por Bhabha (2003) é aqui intensificado e o cinema trata do problema fazendo também um discurso sobre a memória, por um lado, e sobre a reconstrução da socialidade argentina na pós-ditadura, por outro.

Gostaria de mencionar que esse contingente de desaparecidos/as criou rupturas na ordem do parentesco consangüíneo e de afinidade. A discussão de Lévi-Strauss (1985) sobre o átomo de parentesco, segundo a qual, para além das questões de filiação e consangüinidade está a esfera das alianças, que permite relações de parentesco e, assim, o fato do próprio átomo de parentesco: para que existam a consangüinidade e a afiliação, é necessário que dois grupos entrem em relação, um doando esposa e outro recebendo.

[...] na sociedade humana, o parentesco só é admitido a se estabelecer e se perpetuar por e através de determinadas modalidades de aliança. [...] O caráter primordial do parentesco humano é exigir como condição de existência o relacionamento [...] de “famílias elementares”. Então, o que é verdadeiramente “elementar” não são as famílias, termos isolados, mas a relação entre estes termos (LÉVI-STRAUSS, 1985, p. 69).

Quando os familiares argentinos buscam pelos seus – sejam filhos/as, netos/as, pais/mães, irmãos/ãs –, estão atuando para que a esfera do Estado reconheça jurídica e politicamente o desaparecimento forçado de pessoas como prática comum durante a ditadura. Por outro lado, estão atuando também para permitir o refazer nas esferas das alianças entre grupos de parentesco, em um nível próximo, e das alianças entre grupos que incidem por toda a vivência na socialidade.

Assim, destaco nos filmes a relação entre ficção e política, entre *domus*, família e *polis*. O ponto de partida é o trabalho de Sommer (2004) sobre os romances de fundação na América Latina em meados do século XIX e os de consolidação no início do século XX. Ao tratar desses livros, e de suas relações como leitura e formação das elites “construtoras” e “consolidadoras” das jovens nações, a autora ressalta a similaridade que amor e patriotismo encerram: são sentimentos com um “ímpeto simultâneo de pertença e posse” (SOMMER, 2004, p. 9), sentimentos cruciais na construção de nações e na formulação de discursos homogeneizadores: pertencer à terra, à nação e possuir os destinos desta, por

exemplo. Nos romances, dava-se a “transformação de um desejo erótico em outro nacional” (SOMMER, 2004, p. 9), consubstanciada nas histórias de amantes, fazendo com que, enquanto lidos no processo de fundação nacional, permitissem uma imaginação da nação, da camaradagem horizontal no sentido proposto por Anderson (1983, p. 20) de que “política e ficção são inextricáveis na história da construção nacional”. Na medida em que o discurso da nação é processual e contínuo, os filmes, ao empreender um olhar sobre a ditadura, realizam, por intermédio da família, um desejo de reconstrução e de indagação que toca diretamente nas memórias em tempos pós-ditatoriais, assim como, ao emocionar, incidem sobre modos de repensar e reelaborar experiências, rompimentos e traumas.

Sommer (2004, p. 11) entende os romances do século XIX como constitutivos de um “investimento passional” no nacionalismo ao “construírem Eros e Polis um sobre o outro”, pois, nas fundações e consolidações nacionais, ocuparam posição de destaque ao emocionar leitores/as com histórias sobre o desejo e o amor de jovens castos/as que estavam falando também, da “esperança das nações de realizarem uniões produtivas”. Leitores/as eram a elite cujos desejos privados confundiam-se com os dos personagens, os quais, por sua vez, confundiam-se com os das nações.

Os argumentos de Sommer (2004) estão baseados na relação de continuidade entre as construções nacionais e o *print capitalism*, tal como discutida por Anderson (1983). O cinema e outros meios de reprodutibilidade da imagem ampliam o *print capitalism* para o *media capitalism*. As várias formas de reprodutibilidade da imagem funcionam como produtoras de narrativas em que representações da nação se dão em processo, em uma continuidade. Aquelas que Anderson (1983) postulou como principais ocorrências para a constituição de um

sentimento de camaradagem, que são os jornais e os romances, ou seja, o *print capitalism*, desenvolvem-se e transformam-se ao longo do tempo. Novas experiências se somam e ampliam o papel desses veículos de disseminação de um sentimento comum.

Nesse processo, o cinema, juntamente com outros meios massivos de expressão, adiciona um rol de histórias em que as ficções da nação são elaboradas, em que imaginários nacionais podem ser evidenciados. Em trabalho no qual discutem a problemática do multiculturalismo e do eurocentrismo, principalmente no cinema, Shohat e Stam (2006) formulam a relação entre nação e cinema de modo a ressaltar a importância deste meio nas formulações nacionais. Assim, o cinema, herdeiro dos romances, atua como propagador de histórias, projeta e retransmite narrativas das nações, pois

Os filmes transmitem a percepção do “tempo calendárico” de Anderson, que nada mais é do que a sensação do tempo e da sua passagem. De modo análogo às ficções literárias nacionalistas, que imprimem a uma variedade de acontecimentos uma noção de destino linear e compreensível, os filmes organizam os acontecimentos e as ações em uma narrativa temporal que caminha para um desfecho, moldando, assim, nosso modo de pensar tanto o tempo histórico quanto a história nacional (SHOHAT; STAM, 2006, p. 145).

Entre 1985 e 1986, Ítalo Calvino proferiu um conjunto de conferências nas *Charles Eliot Norton Poetry Lectures*, na Universidade de Harvard, intitulado *Lezioni americane – Sei proposte per il prossimo millennio* (CALVINO, 2001). Tendo como panorama futuro o milênio que se anunciava, Calvino (2001, p. 11) dedicou-as a valores e especificidades da literatura que, em suas palavras, lhe eram “particularmente caros”. Quero trazer à tona sua quarta conferência, não só por intitular-se *Visibilità*, mas sobretudo por inserir um tema que é crucial ao pensar sobre cinema, aquele da imaginação. Para Calvino (2001, p. 99), são dois os processos imaginativos: “o que parte da palavra para chegar à imagem visiva e o

que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal”. Ele associa o primeiro à leitura e o segundo ao “cinema mental”, envolvido tanto com a confecção de um filme como com a projeção de imagens em “nossa tela interior” (CALVINO, 2001, p. 99).

No processo de “projeção de imagens” em nossas construções mentais, em “nossa tela interior”, é grande o peso do cinema. Não apenas porque, ao longo do século XX, muitas das impressões socialmente estabelecidas foram influenciadas por ele, mas também porque é imprudente separar, hoje, certas idéias que fazemos das coisas, da história e das pessoas de suas manifestações nos filmes. Em um trabalho sobre técnicas corporais, Mauss (2003, p. 403-404) menciona esse papel dos filmes ressaltando, em uma rápida passagem, como o cinema pode ser apropriado por diferentes sujeitos e como, através dos hábitos postos e descritos em cena, se pode discutir modos e maneiras do corpo:

Eu estava doente em Nova York e me perguntava onde tinha visto moças andando como minhas enfermeiras. Eu tinha tempo para refletir sobre isso. Descobri, por fim, que fora no cinema. De volta à França, passei a observar, sobretudo em Paris, a freqüência desse andar; as jovens eram francesas e caminhavam também dessa maneira. De fato, os modos de andar americanos, graças ao cinema, começavam a se disseminar entre nós.

O cinema influencia posturas e também modos de apreensão do ambiente que nos envolve. Claro que não é apenas o cinema o responsável pela formação de nossa imagética e imaginação do e sobre o mundo; outras manifestações artísticas também o fazem. No entanto, assim como outras formas da cultura da mídia, o cinema molda e influencia nossas apreensões da vida. Se considerarmos que os filmes constituem parte daquilo que é concebido como indústria da mídia, podemos dizer, com Kellner (2001, p. 9), que ajudam a “urdir o tecido da vida cotidiana”. Em depoimento no filme *Janela da alma* (João Jardim e Walter Carvalho, 2001), Wim Wenders conta que preferiu deixar as lentes de contato e voltar aos óculos porque



“há imagens em demasia”; com os óculos pode enquadrar o mundo e, assim, ver melhor. Talvez as telas, com seus enquadramentos, perspectivas, textos, som, música e luz permitam ver o que, no cotidiano, não conseguimos.

As narrativas que constroem eventos associados às ditaduras trazem para as telas uma síntese de um drama maior, o que permite às pessoas identificar-se ou não com o que vêem. São histórias que elaboram temas da memória coletiva e pessoal, esferas interconectadas.

### **Cinema e terror: *Garage Olimpo***

Repito, não somos nós os sobreviventes, as autênticas testemunhas. Esta é uma noção incômoda, da qual tomei consciência pouco a pouco, lendo as memórias dos outros e relendo as minhas muitos anos depois. Nós, sobreviventes, somos uma minoria anômala, além de exígua: somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou sorte, não tocamos o fundo. Quem o fez, quem fitou a górgona, não voltou para contar, ou voltou mudo; mas são eles, os “mulçumanos”<sup>23</sup> os que submergiram – são eles as testemunhas integrais, cujo depoimento teria significado geral. Eles são a regra, nós a exceção (LEVI, 2004, p. 72).

*Garage Olimpo* (Marco Bechis, 1999) permite discutir as relações complexas entre a arte e a representação da dor, do horror. É também um filme-arquivo que trabalha a partir de testemunhos e, assim, procura reconstruir a vida cotidiana em um Centro Clandestino de Detenção (CCD). Este filme vincula-se à construção de uma imagética dos CCD. Mesmo quando os filmes não tratam explicitamente de ambientes da repressão, como os CCDs, as delegacias, as prisões, estão permitindo um tipo de construção, e mesmo de informação, a respeito das experiências ditatoriais.

---

<sup>23</sup> Nome dado nos campos nazistas às pessoas próximas da morte devido ao seu andar envergado e trôpego, expressando mais um tema racista: “Era comum a todos os Lager o termo Muselmann (mulçumano), atribuído ao prisioneiro irresistivelmente exausto, extenuado, próximo à morte” (LEVI, 1988, p. 89) [Nota minha ao texto].

O que a tela nos mostra funciona como articulador de uma memória suplementar por pelo menos dois motivos principais: em primeiro lugar, há a impossibilidade de trazer à superfície a voz dos milhares que passaram por esses locais e, nesse âmbito, o filme procura preencher esta lacuna ao permitir que vejamos uma interpretação, na trama, do que ocorria dentro dos mais de 300 CCDs espalhados por toda a Argentina; em segundo, outra função suplementar tem a ver com os modos como a arte pode falar da experiência extrema e do vazio deixado na socialidade argentina pelos/as desaparecidos/as. Como falar de uma das faces da própria Argentina, ou seja, sobre o sistema carcerário desaparecedor, sobre a dinâmica dos CCDs e da “solução final” adotada para “fazer desaparecer” os presos políticos, os chamados “vãos da morte” ou “traslado”? Os temas da memória suplementar se filiam à condição dessa obra como filme-arquivo, que oferece na tela imagens, sons, cores, vozes que sabemos borradas e silenciadas pela *desaparición* forçada. Uso espanhol mesclado com português deliberadamente para remeter à figura do/a desaparecido/a como uma experiência também comum na ditadura brasileira. Organismos de direitos humanos falam em cerca de 200 desaparecidos/as por motivos políticos no Brasil durante a última ditadura. Ademais, praticou-se a detenção clandestina, como mostra a existência da “Casa da morte”, uma prisão clandestina em Petrópolis-RJ<sup>24</sup>.

*Garage Olimpo* (Marco Bechis, 1999) conta a história de María, seu seqüestro e vivência na prisão e posterior desaparecimento, o qual, como lembra Calveiro (2004, p. 26),

*No es un eufemismo sino una alusión literal: una persona que a partir de determinado momento desaparece, se esfuma, sin que quede constancia de su vida o de su muerte. No hay cuerpo de la victima ni del delito. Puede*

---

<sup>24</sup> Ver em: <<http://www.torturanuncamais-rj.org.br/sa/MDDetalhe.asp?CodMortosDesaparecidos=216>>.

*haber testigos del secuestro y presuposición del posterior asesinato pero no hay un cuerpo material que de testimonio del hecho.*

Outra história ocupa lugar secundário na trama: a morte do chefe da Garage Olimpo, provocada em atentado executado pela amiga de sua filha. Essa história secundária é uma menção ao atentado contra o chefe de polícia de Videla, em junho de 1976, realizado por uma jovem *Montonera* que, posteriormente, foi detida e desapareceu.

María é uma jovem de 18 anos que trabalha como alfabetizadora na periferia de Buenos Aires, em uma das áreas de extrema pobreza, numa *vila miséria*. Uma *vila miséria* é análoga às favelas brasileiras devido às precárias condições de vida, pobreza e falta de atendimento das necessidades básicas de suas populações. María reside com a mãe, Diana, em uma grande casa, cujos quartos são alugados para complementar a renda familiar. Um dos inquilinos, Félix, demonstra manter grande interesse pela jovem, a qual, no entanto, não corresponde às investidas do rapaz. O filme relata a prisão de María e seu envolvimento no cárcere com Félix. Através dessa história, o filme *Garage Olimpo*, que é o nome de um dos CCDs que funcionaram durante a ditadura<sup>25</sup>, conta minuciosamente aspectos da vida cotidiana no interior de um desses campos de prisioneiros.

Este filme leva ao extremo a ênfase em uma reconstrução ou elaboração cênica, nessa prática do terror de Estado: foi concebido e elaborado com base nos testemunhos dos sobreviventes, buscando reconstruir a vivência de presos e de trabalhadores da repressão organizada. Trabalha diretamente com a (im)possibilidade de refazer ou de representar acontecimentos-limite, como os do *sistema concentracionário* instalado por todo o território argentino. A expressão

---

<sup>25</sup> Também houve outros CCDs que ficaram muito conhecidos: Campo de Mayo, Escuela Mecánica de la Armada, La Perla, El Atlético, El Olimpo, El Banco, entre outros.

*sistema concentracionário* é utilizada por Calveiro<sup>26</sup> (2004) para designar a organização dos CCDs e a estes como *dispositivos concentracionários*, em trabalho que mostra a faceta racional e organizada da prática seqüestro–prisão–tortura–desaparecimento. O diretor do filme, Marco Bechis, é um ex-presos e contou com a colaboração de militares para a preparação do elenco. O roteiro foi elaborado a partir dessa sua experiência e dos testemunhos dos sobreviventes.

*“La clave del horror para mi era com cuanta superficialidad esta gente torturaba, mataba, se comia un sandwich, escuchaba la radio, tomaba cerveza, esto era así. Y como la sociedad tapaba”* (BECHIS, 1999).

Existiram cerca de 340 CCDs espalhados por toda a Argentina entre 1976 e 1983, os quais eram montados e desmontados a todo o tempo, segundo as necessidades da tarefa de reorganização nacional empreendida pela repressão.

*Se levantaron centros clandestinos de detención y torturas. En estos laboratorios del horror se detenía, se torturaba y se asesinaba a personas. Se encontraban en el propio centro de las ciudades del país, con nombres tristemente famosos, como la ESMA, el Vesubio, El Garage Olimpo, El Pozo de Banfield o La Perla. Existieron 340 distribuidos por todo el territorio. Locales civiles, dependencias policiales o de las propias fuerzas armadas fueron acondicionados para funcionar como centros clandestinos. Estas cárceles clandestinas tenían una estructura similar: una zona dedicada a los interrogatorios y tortura, y otra, donde permanecían los secuestrados. Ser secuestrado o "chupado", según la jerga represora, significaba ser fusilado o ser arrojado al río desde un avión o helicóptero (MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CIENCIA Y TECNOLOGÍA, s.d.).*

A descrição acima consegue, sinteticamente, abordar a existência dos CCDs e algumas de suas características. El Olimpo ou Garage Olimpo são nomes de CCDs que expressam uma das características do espírito dos trabalhadores da repressão: a de dispor totalmente sobre a continuidade da vida dos *chupados* ou de decidir pela morte dos detidos: *“El Olimpo, campo de concentración ubicado en*

---

<sup>26</sup> Pilar Calveiro realiza em seus trabalhos sobre a ditadura uma espécie de testemunho do terror de Estado, pois em março de 1977 foi seqüestrada e levada para o CCD La Mansión Seré, instalado a duas quadras da estação Ituzaingó, em Buenos Aires.

*dependências de la Policia Federal, llevaba este nombre porque, según el personal que lo manejaba, era ‘el lugar de los dioses’*” (CALVEIRO, 2004, p. 53). Em uma das cenas do filme, um dos torturadores avisa o colega que se encontrava substituindo o chefe do CCD que, infelizmente, não havia sido possível evitar o suicídio de um dos presos. De acordo com Calveiro (2004), era comum que militantes portassem cápsulas de cianeto para serem ingeridas no caso de se verem nas mãos da repressão. Diante do espanto do encarregado pelo CCD, vemos que se tratou de uma piada e a câmera faz um *close* na mão do torturador segurando a cápsula. Em seguida, ouvimos:

TORTURADOR – Acá no se decide quando uno va morir. Nosotros decidimos. Nosotros somos los dioses. Esto proque el é lo dios!.

Esse poder de vida e morte está imbricado nas propostas e atividades da repressão ditatorial. A atuação repressiva funcionava como ponto de apoio para que o Estado realizasse a pretendida reorganização nacional. Lembro que a Junta Militar propôs a completa eliminação de inimigos, genericamente denominados “subversivos”, para a edificação de “uma Argentina sadia, limpa” em que toda oposição ao plano de *reorganización nacional* fosse eliminada. Contou, para alcançar esse objetivo, com a organização de um sistema repressor eficiente para atuar no que chamavam de *guerra sucia*. Com a realização de seqüestros, detenção e posterior desaparecimento, a máquina ditatorial pôde disseminar o medo e, assim, construiu um país calado e refém<sup>27</sup>. Essas ações contribuíam para criar uma cultura de terror que provocava o medo, o que exigia o silenciamento.

Para esses locais, as forças militares e policiais dirigiam pessoas seqüestradas, as quais eram consideradas inimigas do processo instaurado pela

---

<sup>27</sup> O mesmo deve ser dito da ação militar repressora no Brasil, que soube fazer recair sobre as pessoas a desconfiança, o temor e o recuo de muitos.

Junta Militar. A utilização de prédios públicos, clubes, chefaturas de polícia, garagens, oficinas, entre outros, fazia com que a população em torno “convivesse” normalmente com as instalações (Fotografia 1). Era uma convivência calcada na cultura de terror, o que tornava qualquer suspeita sobre o funcionamento dos CCDs mais um ato inimigo.



**Fotografia 1** Fachada do prédio da Garage Olimpo no filme homônimo

Enquanto a rotina das cidades se mantinha, no interior dos CCDs outra modalidade de rotina era construída com precisão, e é desta que *Garage Olimpo* se ocupa na maior parte do tempo. Nas cenas aéreas de Buenos Aires, o foco da câmera recai na abertura de um bueiro que exala o som de um rádio em alto volume, usado para encobrir os gritos e gemidos de torturados/as. Pessoas andam diante da fachada do prédio no qual funciona El Olimpo como se lá nada houvesse de estranho, de excepcional, indicando a convivência silenciada com a prática do terror, indicando uma cidade, um país omissos, embora participante dos processos repressores, o que provoca uma reação nos/as espectadores/as associada à culpa e a um sentimento de inação.

Este filme nos apresenta imagens e sons de uma experiência de dor que chegam a exigir fechar os olhos para ver: “[...] devemos fechar os olhos para ver quando o ato de *ver* nos remete, nos abre a um *vazio* que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui”, como diz Didi-Huberman (1998, p. 31), em trabalho sobre modalidades de arte que provocam uma dupla reação entre olhar e, ao mesmo tempo, ser visto pelo que vemos, obras que arrebatam e exigem reposicionamentos. À medida que as cenas passam diante de nosso olhar, é como se o que está posto em tela nos remetesse a uma sensação, a qual pode levar a uma reflexão de que participamos, de alguma forma, daqueles eventos.

O diretor Marco Bechis nasceu no Chile e viveu a infância e a adolescência em São Paulo e Buenos Aires. Nesta última cidade, em 1977, quando era estudante, foi seqüestrado por um comando militar e confinado no CCD denominado Club Atlético durante aproximadamente dez dias. Depois desse período, conseguiu ser expulso para a Itália, país de sua outra nacionalidade, escapando, assim, do desaparecimento. Essa condição faz dele um sobrevivente dos CCDs e alguém que pretendeu testemunhar a esse respeito ao realizar o filme. Como sobrevivente, Marco Bechis recoloca em sua experiência a questão inexplicável de estar vivo no lugar de um outro, como se refere Levi (2004) à sua própria condição de sobrevivente dos campos de extermínio nazistas. Ao pretender realizar um filme que testemunhasse sobre o horror, Bechis insere sua obra em uma lacuna entre o que viveu e a sua sobrevivência. Como obra que parte do testemunho do vivido, do presenciado, coloca em evidência as possibilidades de reconstrução dos eventos ásperos e violentos. Esta obra insere-se na problemática do testemunho do trauma em que, como discute Penna (2006, p. 48), “[a] verdade do que aconteceu não está na reconstituição histórica dos fatos, mas na relação intervalar que une e separa o

sobrevivente do que ele viveu”. Em entrevistas, Marco Bechis disse ter pretendido retomar um tema difícil para a memória argentina. O personagem principal foi baseado nas suas lembranças quando esteve preso. Além do mais, como informou, tentou prestar alguma homenagem às pessoas que viu no cativeiro e que nunca mais foram encontradas.

*Yo estuve secuestrado unos diez días, en uno de estos campos llamado Club Atlético, que es uno de los campos que funcionaban en la ciudad. Estaba en Paseo Colón y Cochabamba, debajo de la autopista y destruído para construir la autopista misma, era un edificio de la policía federal (BECHIS, 1999)<sup>28</sup>.*

Sobre Félix, que aluga um quarto na casa da mãe de María, nada se sabe, a não ser que trabalha em uma garagem, para onde se dirige diariamente portando o que parece ser uma mala de ferramentas, e que passa seus dias meio taciturno, sempre entre o quarto e o trabalho. No quarto que aluga, o vemos cuidar de uma série de objetos ordenados em malas e armários, como se fossem coleções: relógios, sapatos, isqueiros (Fotografia 2). Mantém uma rotina entre casa e trabalho, com algumas investidas para conquistar María, que não demonstra interesse algum nele. Só descobriremos mais tarde a origem dos objetos colecionados por Félix: são espólios de guerra, são os pertences das pessoas seqüestradas e confinadas na garagem em que trabalha. A maleta que porta quando se dirige ao trabalho é a caixa em que guarda seu principal instrumento: um equipamento para aplicar choques elétricos. Sempre que retorna do trabalho, Félix contempla os relógios, arruma os objetos silenciosamente. São cenas que lembram o material subtraído dos/as confinados/as nos campos de concentração pelos soldados nazistas, cujas imagens foram disseminadas em fotos e filmes em que vemos pilhas de objetos como

---

<sup>28</sup> O autor se refere ao prédio do Club Atlético, que foi demolido para dar lugar a uma autopista na cidade. Em 2000, a prefeitura da cidade de Buenos Aires realizou um concurso para premiar o projeto arqueológico de escavação do local como parte das ações de recuperação deste CCD, segundo informação pessoal, fornecida em 2006 por Andrés Zaranquin, que trabalhou no período inicial daquelas escavações.



coleções sombrias da violência extrema. Levi (1988) também faz referência ao destino do material retirado dos/as prisioneiros/as em texto e testemunho dos anos vividos em um campo de concentração nazista.



**Fotografia 2** Parte do material que Félix guarda em seu aposento

Em uma manhã, um grupo de policiais e militares em trajes civis invade a casa a fim de seqüestrar María. Interrogam todos os que se encontravam na residência – os inquilinos –, e atam as mãos de María à escada. Nesse momento, constrói-se uma cena que mostra o rompimento forçado entre mãe e filha. A separação do laço materno-filial no filme é similar à ruptura de outras relações ocorridas no período de 1976–1983. María é atada ao corrimão da escada da residência enquanto sua mãe permanece a seu lado, segurando sua mão até que os homens a levem (Fotografia 3).



**Fotografia 3** Pela última vez, o gesto de ligação entre mãe e filha

O intuito da invasão e busca por María era conduzi-la para um CCD. No filme, trata-se do campo Garage Olimpo ou El Olimpo, que, contudo, reúne em sua cenografia características de outros CCDs, principalmente do Club Atlético<sup>29</sup>.

Tem início o martírio de María nas sessões de tortura, na sala denominada *quirofano*<sup>30</sup>, a que é levada com impressionante organização na prisão clandestina. Em uma das cenas, a prisioneira desmaia após receber choques elétricos e ocorre o seguinte diálogo entre os torturadores-trabalhadores e o chefe do campo:

CHEFE DO CAMPO – Se quedó? Qué dice la tabla para 40 kilos?

TORTURADOR – 15 mil voltos.

CHEFE DO CAMPO – Cuánto le diste?

TORTURADOR – 15 mil e estaba dándole bien.

<sup>29</sup> Informação pessoal, em conversa informal em 2006, fornecida pelo arqueólogo Andrés Zaranquin, que trabalhou nas escavações do Club Atlético em Buenos Aires. Estima-se que aproximadamente 1.500 pessoas tenham desaparecido depois de terem sido levadas presas para aquele CCD.

<sup>30</sup> A palavra *quirofano*, apelido dado pelos encarregados dos CCDs às salas de tortura, significa “sala de cirurgia”. Trata-se de uma nomeação que revela a relação entre extração cirúrgica e tortura, procedimento médico e reorganização nacional.

Depois de se certificar das instruções contidas na ficha afixada na parede da sala de torturas, o chefe do campo aplica choques ressucitadores no peito da prisioneira e, após verificar que ela recobrou os sentidos, diz:

CHEFE DO CAMPO – Podes seguir.

O comportamento dos policiais encarregados dos/as presos/as seqüestrados/as, o cuidado na divisão de tarefas e a racionalidade no funcionamento da prisão clandestina (no filme e nas mais de 300 outras espalhadas pela Argentina) remetem à discussão que Arendt (2003) desenvolveu a propósito do julgamento de Eichmann sobre a banalidade do mal. Essa é possibilitada pela incapacidade de pensar e de julgar as ações e as relações entre os seres humanos. Sob a ação extrema do terror ditatorial, procedia-se à suspensão e à negação de toda a humanidade daqueles/as que o Estado considerava suspeitos/as ou inimigos/as. Em adição a isso, a racionalidade das tarefas, a organização dos CCDs e a cotidianidade da tortura e do suplício, como etapas de um tipo de trabalho que parece comum e trivial para os torturadores, indicam que há um código moral regendo o mundo interior desses lugares. No entanto, é um código que mostra tamanha diferença em relação àquele empregado fora dos CCDs, que conduz ao paradoxo de só ser possível acessá-lo de dentro da experiência, o que reforça a impossibilidade do testemunho completo, pois este só poderia ser dado por quem não pode mais falar, como alude Levi (2004) na epígrafe deste item.

Várias cenas de *Garage Olimpo* remetem tanto para uma memória sobre o holocausto – disseminada por meio de filmes, literatura e testemunhos como os de Levi (1988), que descreve a chegada de prisioneiros no campo de concentração, quando se dá a retirada forçada de seus pertences –, como para a memória dos acontecimentos na Argentina. Há toda uma inter-relação entre o comportamento

adotado nos CCDs na Argentina da ditadura e o dos nazistas nos campos de concentração.

Algumas cenas do filme argentino lembram outros filmes que retratavam o espólio de guerra, mostrando pilhas de objetos pertencentes aos judeus que eram apropriados pelos nazistas. Assim, menciono informação de Zaranquin (2006, p. 26) a respeito do que denomina tríade presente na constituição dos CCDs: a formação dos militares argentinos, que se combinava “na formação germânica, na participação em cursos de formação na Escola das Américas no Panamá e na aprendizagem dos dispositivos franceses utilizados na Argélia”.

Ao trazer essas informações para a análise deste filme, estou propondo uma analogia entre as experiências traumáticas advindas das ocorrências de terror na Segunda Guerra e nas ditaduras latino-americanas. Nesses termos, Sader (2005, p. 153), ao discutir a ação política das gerações que vivenciaram tanto a resistência e o pós-guerra como a repressão nas ditaduras latino-americanas, propõe tal analogia: “as ditaduras e o terror no Cone Sul latino-americano são para nós o que a Segunda Guerra e a ocupação nazista foram para eles”. Ambas as experiências, guardadas as configurações particulares, expressam uma relação entre política e violência, ou melhor, o rompimento da esfera política pela extrema violência. São experiências em que a catástrofe totalitária (na vivência européia) e o estado de terror (ditaduras latino-americanas, também catastróficas) passaram a exigir uma completa reformulação dos entendimentos e dos laços sociais. A partir desses traumas, se impõe uma disputa das narrativas de memória, e os filmes, entre outras formas de expressão, participam desta disputa.

Os significados que Netrovski e Seligmann-Silva (2000, p. 8) evidenciam para as palavras catástrofe e trauma vinculam-se à tensão que o filme em análise

apresenta entre falar da dor e tentar falar dela ao procurar apresentá-la na narrativa fílmica:

A palavra “catástrofe” vem do grego e significa, literalmente, “virada para baixo” (*kata* + *strophé*). Outra tradução possível é “desabamento”, ou “desastre”; ou mesmo o hebraico *Shoah*, especialmente apto ao contexto. A catástrofe é, por definição, um evento que provoca um *trauma*, outra palavra grega, que quer dizer “ferimento”. “Trauma” deriva de uma raiz indo-européia com dois sentidos: “friccionar, triturar, perfurar”; mas também “suplantar”, “passar através”.

A complexa experiência das ditaduras como catástrofes sociais, que fizeram desabar, que romperam relações, trouxe o trauma para a esfera daqueles/as que sofreram a repressão. O trauma é uma resposta aos eventos violentos, arrebatadores. O estudo do trauma é, segundo Netrovski e Seligmann-Silva (2000, p. 8), desenvolvido por Freud, inicialmente no capítulo 18 das *Conferências introdutórias*, a partir dos casos de soldados austríacos que retornaram da Primeira Guerra incapazes de “dizer uma palavra sobre o que viram”. Trauma pode ser entendido como a resposta que “perfura” e requer suplantar eventos arrebatadores, violentos, sobre os quais as palavras parecem falhar. A aplicação dessas conceituações aos eventos ditatoriais procura ressaltar os aspectos paradoxais das violências sofridas e cometidas, cujos efeitos se propagam e permanecem em contínuo trabalho, nas memórias, nos relatos e na vida pessoal das socialidades nas pós-ditaduras. Como afirmei anteriormente, utilizando outros referenciais, o cinema que narra a ditadura elabora possíveis modos de relação e possíveis respostas ao trauma, à experiência violenta.

Ainda quanto ao espólio da repressão, em *Garage Olimpo*, outro tema relativo às violências ditatoriais emerge: o dos espólios de guerra. Um dos companheiros de trabalho de Félix, ao saber que a mãe de María ficara sozinha na grande casa, aproxima-se dela com a proposta de encontrar María. Propõe comprar a casa por

um preço irrisório em troca de informações e termina por assassinar a mãe da jovem, ficando com a casa e com o dinheiro. No dia em que vai mostrar a casa recém-adquirida à esposa, faz, diante do choro insistente da criança de poucos meses de idade, que julgamos ser filha do casal, um comentário que remete ao *botín* de guerra:

DIEGO – No se cala? Se quieres, lo trocamos.

Com esse comentário, *Garage Olimpo* faz referência à rede de adoção do/a(s) filho/a(s) do/a(s) detido/a(s) montada pelo esquema repressivo. O documentário *Botín de Guerra* (David Blaustein, 2000) mostra a organização das *Abuelas de Plaza de Mayo* em busca de seus/uas netos/as, que foram seqüestrados/as quando seus/uas pais/mães foram presos/as e adotados/as por famílias ligadas ao esquema repressivo. Neste documentário, alguns/mas dos/as jovens reencontrados/as dão depoimentos contundentes sobre os/as pais/mães desaparecidos/as e a brusca alteração em suas vidas quando as avós os/as resgataram.

Há também outra cena em *Garage Olimpo* que remete ao destino dessas crianças durante a ditadura. Trata-se do momento em que um dos “trabalhadores da repressão” depara-se com um garoto andando pelos corredores do CCD e o reconduz à sala onde deveria permanecer, uma espécie de berçário ou creche montada para abrigar crianças naquele local.

Em outro momento, após uma batida policial em um apartamento supostamente pertencente a militantes, os militares – sempre com vestes civis, como é comum nas ações repressivas das ditaduras – retiram a geladeira do local. Mais um espólio de guerra. Nas cenas já mencionadas, em que vemos Félix em seu

quarto cercado por objetos variados, todos organizados em malas, caixas e armários, o que a tela mostra alude ao *botín* de guerra, ao fato de serem objetos tomados dos/as presos/as. Aqueles/as que eram capturados/as, eram despojados/as de tudo que portavam no momento da detenção: nome, roupas, bens, família, relações com o mundo exterior. Eram, no jargão militar, *chupados*, engolidos por um sistema que funcionava como uma engrenagem e que os/as transformava em coisas. De modo cruel, mas completamente aliado à racionalidade de transformar a Argentina em um país novo e *limpio*, o destino dos/as filhos/as capturados/as com seus/uas pais/mães era sua “alocação” em famílias dispostas a adotá-los/as e criá-los/as de forma a apagar o passado de oposição e militância de seus/uas genitores/as.

No filme, quando os/as seqüestrados/as chegam ao CCD, passam pela sala de triagem, que fica no térreo da construção na qual são despojados/as de seus objetos pessoais, recebem um número, perdem o nome pessoal e são, assim, coisificados/as por números. No piso inferior, no subsolo, estão as celas, a sala de descanso dos torturadores/trabalhadores com uma mesa de pingue-pongue, o quarto em que são colocadas as crianças, filhos/as dos/as presos/as e as salas de tortura. Essa descrição do ambiente – e muitas outras situações que o filme trabalha – coincide com as fornecidas em *Nunca más* (1984) pelos testemunhos de presos que escaparam do desaparecimento, com as informações de Calveiro (2005), quando discute a política de desaparecimento de pessoas na Argentina, e também de Di Tella (1999), que conta a respeito da vida privada e cotidiana em um CCD. É interessante mencionar que, para Sarlo (2005, p. 148), o material reunido no relatório da Conadep, e que resultou no livro *Nunca más* (1984), constitui “o grande

livro da memória” argentina sobre a ditadura. No livro, foram reunidos, pela primeira vez de forma sistemática, os testemunhos dos/as sobreviventes dos CCDs.

As escolhas técnicas no filme *Garage Olimpo* (montagem dos cenários, iluminação, disposição dos personagens) estão intertextualmente trabalhando com o que se lê nos depoimentos dos/as sobreviventes, daqueles/as que estiveram lá e, por alguma razão, voltaram e puderam optar por falar em nome dos/as que sucumbiram, em nome dos/as que seriam as “autênticas testemunhas”, como define Levi (2004, p. 72), mas que foram calados/as.

Quando Penna (2006, p. 149) aborda a questão do testemunho a partir dos relatos de sobreviventes dos campos de concentração nazistas, vê o ato de testemunhar como uma das tentativas de dar conta da lacuna entre o que se passou e a sobrevivência dos/as que estiveram lá e conseguiram voltar, dos/as que falam em nome de outros/as que emudeceram: “É, em suma, como figura de uma *fala que ouve* e que se substitui ao silêncio da multidão dos mortos no campo de extermínio, que se pode pensar uma ética do testemunho”. Ao reunir em sua trama aspectos oriundos dos testemunhos, o filme participa das tentativas de dar sentido ao vazio deixado pelos/as milhares de desaparecidos/as, cujas famílias são impedidas de completar seu luto em decorrência da ausência dos corpos.

A noção de testemunho, segundo Seligmann-Silva (2003, p.42), traz “em seu seio o *discurso da memória, a teoria do trauma* e reflete primordialmente sobre as *aporias da (re)escritura do “passado” [...]*” (ênfases do autor). Para os/as sobreviventes, recordar é imperioso. Neste filme, Marco Bechis trabalha com uma malha de recordações, de testemunhos da vida nos CCDs que incluem as suas próprias lembranças de sobrevivente.



Em uma das cenas, vemos que, quando os empregados chegam para assumir o turno de trabalho na garagem, registram sua presença em um relógio de ponto, tal como em fábricas, escritórios e outros locais de trabalho. Depois, também encontram a descrição das tarefas que deverão cumprir. Um dos “trabalhadores” é justamente Félix que, certo dia, ao se apresentar para mais um dia de trabalho como torturador, depara-se com María, já preparada na sala de tortura.

Começa, então, uma relação entre María e Félix que lembra aquela construída no filme *Il portiere di notte* (Liliana Cavani, 1974). Enquanto no último, a ação ocorre após o término da Segunda Guerra e trata do envolvimento de Lucia, uma ex-prisioneira de um campo de concentração, e Maximilian, seu torturador e estuprador, *Garage Olimpo* enfoca um relacionamento durante a estada em um CCD na Argentina. Em comum aos dois filmes, há o estabelecimento de um laço entre algoz e prisioneira, um laço que reúne sentimentos contraditórios, como atração, erotismo, repulsa, esperança e medo ou, em outras palavras, a extrema ligação entre *eros* e *thanatos*, entre vida e morte<sup>31</sup> (Fotografia 4).

Na abertura do filme, a imagem do Rio da Prata (Fotografia 5), com sua superfície revolta, pode lembrar outras cenas de abertura de filmes variados; cenas que partem do foco em uma superfície de algum rio ou mar e, em um movimento de câmera, terminam por abraçar cidades construídas em suas margens; cenas que mostram, a partir da água, um aglomerado urbano com muitos prédios grandes e cinzentos, e muitas outras que são, repetidamente, utilizadas em aberturas, durante a apresentação dos créditos. Esse recurso faz a platéia “chegar” no espaço diegético do filme, apresentando a ela o local em que acontecerá a ação principal.

---

<sup>31</sup> Referência às pulsões de vida (*eros*) e morte (*thanatos*), que atuam entrelaçadas nos seres humanos, as quais foram estudadas, entre outros, por Freud (1998).



**Fotografia 4.** Na porta da cela, um beijo entre María e Félix



**Fotografia 5.** As águas do Rio da Prata e a cidade de Buenos Aires

O que poderia parecer mais um clichê de abertura se desfaz quando o/a espectador/a é “lembrado/a” – vide aqui o modo de endereçamento – sobre os chamados vôos da morte, a solução encontrada pelo sistema repressor para fazer desaparecer os/as presos/as seqüestrados/as sem deixar rastro e, também, sem “sujar as mãos”, literalmente. De acordo com dados de *Nunca más* (1984), muitos/as

presos/as-desaparecidos/as foram eliminados/as pelo lançamento, ainda vivos/as, ao mar ou ao rio. Ao discutir o tema, Calveiro (2004, p. 38) escreve:

*Aqui los testimonios tienen lagunas. El secreto que rodeava a los procedimientos de traslado hace que sea una de las partes del proceso que más se desconocen. Se saben que estaban rodeados de una enorme tensión y violencia...Pero el método que se adoptó de manera masiva consistía en que el personal del campo inyectaba a los prisioneros con soníferos y los cargaba en camiones...Los 'bultos' amordazados, adormecidos, maniatados, encapuchados, los 'paquetes' se arrojaban vivos al mar.*

Nos primeiros momentos após o golpe de 1976, os/as presos/as eram atirados/as, a partir de um avião ou helicóptero, no Rio da Prata. Como muitos dos corpos surgiam em águas uruguaias, acarretando reclamações de autoridades daquele país, o “método de extermínio foi alterado: os corpos lançados do ar eram amarrados com blocos de cimento”, como informa Pascual (2004, p. 88) em estudo sobre o terrorismo de Estado na Argentina.

No rio ou no mar, o método impedia que os repressores fossem diretamente responsabilizados pelas mortes, uma vez que, quando jogados/as, os/as presos/as estavam vivos/as. Em *Garage Olimpo*, essas informações são retrabalhadas e percorrem a trama, sendo extremamente importantes no final do filme quando, após um sinistro passeio pela cidade, María é *trasladada*. Ou, aproveitando o jogo de palavras, traduzida – para nós, para seus parentes e amigos – a uma dimensão de vazio, de falta.

A música nos filmes pode aparecer acompanhando um personagem como *leitmotiv*, como tema sonoro que se liga e é identificado com ele, seja somando-se à cena como esclarecimento ou ênfase, como devaneio, complemento, contraponto ou centralidade. A música e os sons participam dos sentidos, do clima da história que se está contando. Muitas pessoas consideram impossível e desagradável assistir a filmes “sem música”, como se o “mero” encadeamento das imagens tornasse tudo

muito pesado. Em *Nadie le escribe al coronel* (Arturo Ripstein, 2002), filme mexicano, não há “música tema”, além do que são poucas as vezes em que alguma música acompanha o desenrolar das cenas, o que lhes favorece um tom seco e pesado. A leitura que o diretor Arturo Ripstein faz do livro homônimo, de Gabriel García Márquez, tem relação com sua idéia de cinema:

*Para Ripstein, el mundo es "un guñol tenebroso".*

*"Me gusta la oscuridad, la vida secreta, lo subterráneo y lo oculto. Me gusta lo mencionado a medias, lo inconfesable. [...]"*

*"Me gustan los personajes al borde de la cuerda, me gustan los humillados y los oprimidos. Me gustan los derrotados, los desesperados, los ansiosos, los feraces. Filmo porque las cosas me dan miedo y filmo como una revancha contra la realidad." (MARTÍNEZ, 2000).*

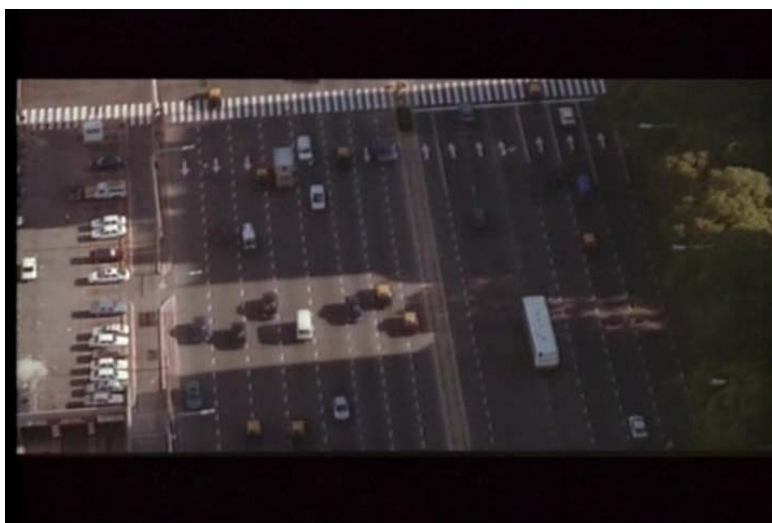
Esse diretor tem uma forma característica de usar o som para encadear as imagens e conferir ao filme uma atmosfera sombria. O enquadramento da câmera, as cores e as luzes da cenografia, além do modo como as cenas são montadas, conferem à obra um ritmo calcado em um tempo pressionado entre o caminhar do Coronel e sua constante e opressiva espera por uma carta que nunca chega.

No filme *Garage Olimpo* (Marco Bechis, 1999), há uma recorrência ao cruzar os sons do cárcere com os da cidade por meio de planos aéreos nas ruas e autopistas de Buenos Aires. O efeito é condizente com a estética de choque, à qual, a meu ver, o filme se alia, conduzindo-nos por distintos sons para uma percepção de que a cidade contém e dissimula o cárcere. As opções do diretor Marco Bechis estão intertextualmente ligadas às de Ripstein; os personagens de *Garage Olimpo* são construídos *al borde de la cuerda*.

Três sons são operantes na diegese deste filme: o das batidas no jogo de pingue-pongue, o do correr dos carros e dos ruídos da cidade e o do rádio. O primeiro é resultado dos momentos de lazer dos torturadores entre uma tarefa e outra e é, também, percebido pelos presos como uma ligação com o mundo exterior:

indicava pausas nas torturas e mudanças de turno. Os sons da cidade nos chegam de duas formas: nas cenas que destacam imagens aéreas de Buenos Aires e nas que mostram a calçada, o meio-fio diante do prédio da Garage Olimpo. Nas primeiras, há tomadas amplas, que partem do porão do prédio e crescem por sobre as ruas e autopistas movimentadas; nas outras, somos conduzidos para perto do chão, para a proximidade com o sinistro do CCD.

Uma cidade em movimento, barulhenta e alienada, imersa em seus próprios ruídos, porém, ao mesmo tempo, completamente surda, alheia (Fotografia 6). A cultura de terror das ditaduras impede a escuta, insere no cotidiano, ao lado do medo, uma espécie de surdez culpada. Os sons da cidade também chegam a partir de um *close* dado no bueiro da calçada do prédio, que ecoa nas paredes das celas, nas salas do CCD, nos ouvidos dos presos – e nos nossos. Esse bueiro também faz emergir para a rua os sons do jogo de pingue-pongue e do rádio, que é sempre acionado quando uma sessão de tortura vai ter início.



**Fotografia 6.** Movimento e rotina alienada nas superfícies da cidade

As opções empregadas para a construção dessas cenas, para a sua iluminação e sonorização, constituem recursos filiados a uma estética de choque que evoca o desastre (SCHOLLHAMMER, 2002). Esse ponto é abordado por Schollhammer (2002, p. 77) quando procura discutir em que sentido “falamos de realidade, realismo e do real, na arte e na literatura contemporâneas?” Para ele, ao se contestar o realismo do século XIX, por meio da desreferencialização da escrita e da obra de arte, há, implícita, a possibilidade de um outro trato da realidade, não mais mimeticamente, mas afetivamente. Isso porque, em um mundo no qual a preponderância da imagem perpassa todas as experiências, surge

[...] um novo tipo de realismo que, em vez de seguir o cânone mimético do realismo histórico, nos moldes do cientificismo positivista, procura realizar o aspecto performático da linguagem literária, destacando o efeito afetivo nas artes plásticas em lugar da questão representativa (SCHOLLHAMMER, 2002, p. 78).

Então, ocorre que os efeitos sensuais, afetivos, arrebatadores, em uma “estética de choque”, estremecem a “significação do conteúdo representado” (SCHOLLHAMMER, 2002, p. 86).

No vai e vem desses ruídos, uma cidade e um país incapazes de notar, de ouvir e perceber o que se passa em suas ruas. Em uma cultura de terror, o alheamento, imposto pelo medo, é condição do cotidiano que requisita a meia-voz, os sussurros.

O rádio, por sua vez, colocado próximo da porta da sala de torturas, só é ligado quando uma sessão de tortura tem início: no volume máximo, de modo a abafar os gritos e gemidos atrás da porta, cumpre, também, a função de distrair o torturador/trabalhador enquanto este executa suas tarefas cotidianas (Fotografia 7).



**Fotografia 7.** Acionar o rádio para marcar o início de uma sessão de tortura: sons que encobrem outros

Os sons emitidos pelo rádio são de músicas populares e, principalmente, da voz do locutor das partidas de futebol da copa de 1978, tão importante para que *El Proceso* pudesse mostrar ao mundo que as acusações de violação aos direitos humanos deveriam ser desacreditadas, uma vez que, como dizia o locutor, repetindo um *slogan* do período: “*los argentinos somos derechos y humanos*” (VASSALLO, 1999). O filme elabora, assim, um trabalho de memória que, ao levar para a tela os cantos de gol da Copa do Mundo de 1978, retrata a festa pelo título conquistado pela Argentina por sobre o silenciamento imposto para *los de abajo*, *los chupados*, como eram chamados/as os/as seqüestrados/as nas prisões clandestinas, denominadas *chupaderos*. Ressalto que, ao utilizar a vitória daquela competição para encobrir as acusações de violação aos direitos humanos e os problemas econômicos impostos à população, o governo militar argentino não estava inovando. Exatamente a mesma tática havia sido empregada, com sucesso, alguns anos antes pela ditadura brasileira, na Copa do Mundo de 1970.

Dentro do CCD, as tarefas exigiam força e causavam cansaço nos dois grupos, de torturadores e, sobretudo, de presos/as. Os sons emitidos pelo rádio também permitiam, de modo perverso, que os/as detentos/as tivessem “notícias” do que se passava fora de suas celas, mesmo que fossem informações sobre o início da tortura de outro/a companheiro/a. Pelos depoimentos de sobreviventes, verifica-se que a chave sonora dos campos lhes permitiu perceber a rotina daqueles locais, a chegada de novos/as presos/as, a extenuação dos/as torturados/as, a mudança de turnos dos torturadores. Os/As detidos/as permaneciam o tempo todo encapuzados/as ou com os olhos vendados e não podiam falar, nunca, a não ser quando instados/as a fazê-lo nas sessões de tortura. Assim, esses sons permitiram reconstruir, nos depoimentos dos/as sobreviventes, aqueles espaços da não-palavra. *“El sonido es el elemento autobiográfico”* explica Bechis (1999), em entrevista, o som como memória grafada: *“el mundo del film era una columna sonora que yo tenia tatuada en mi cerebro”*. Quando um dos operários da repressão leva María até a sala de tortura o ouvimos dizer:

TORTURADOR – Ponga esto (*referindo-se ao pano que deverá cobrir sua visão*). No vas más ver. Acá és el mundo del sonido.

*Garage Olimpo* é um filme-arquivo pleno de dados testemunhais que rompem o silêncio imposto aos/às seqüestrados/as e detidos/as e à calada Argentina. Além do mais, filia-se, como narrativa, ao processo de discussão e denúncia a respeito das práticas de detenção operadas pelas nações, seja contra inimigos externos – caso de Guantánamo, por exemplo –, seja aos considerados inimigos internos – como no caso do sistema carcerário brasileiro.

Bechis (1999) conta que houve, no entanto, uma única imagem que pôde perceber quando esteve encarcerado, uma imagem mais sentida do que



propriamente vista, notada na penumbra e de relance, por baixo dos panos que lhe vendavam os olhos: um corredor. Quando conseguiu sair do cativoiro, desenhou aquele corredor e guardou-o por anos. A cenografia de *Garage Olimpo* foi elaborada sobre aquele desenho, entrelaçando-se desenho e sons na recriação fílmica de uma experiência-limite em que a imagem e a palavra tendem a recuar.

O filme trabalha com contrastes: de sons e de iluminação, de fora e de dentro, de cima e de baixo. O que escutamos quando a câmera recobre as ruas, a cidade vista de tomadas aéreas, a casa de María, a casa do chefe de polícia, é pleno de ruídos intensos, às vezes até caóticos, quase ensurdecadores; já os sons no interior do campo têm outro compasso, mais detido, mais tenso, são quase abafados. A luz é sempre forte nas tomadas exteriores, tudo brilha, é carregado de cores, enquanto nos ambientes de El Olimpo só há a penumbra, apenas a iluminação de uma única lâmpada. Dois mundos em convivência e em contraste pela luz e pelo som: *“para mí lo de abajo era la realidad y lo de arriba era la ficción”*, explica Bechis (1999).

Essa divisão, esse fracionamento entre dentro do campo e fora dele, na cidade, no país, alude a uma intensidade de realidade na excepcionalidade<sup>32</sup> (que é a regra) dos CCDs, difícil de abarcar com as palavras habituais (Fotografia 8).

Antes de prosseguir com a análise da narrativa fílmica, quero abordar a possibilidade de apreensão e interpretação de catástrofes, de traumas coletivos. A exceção dos CCDs, tal como dos campos nazistas, genocídios, massacres e guerras, torna essas experiências radicalmente atadas a um não-sentido que, paradoxalmente, só poderia ser abarcado plenamente no seu interior, ou seja, nas faces e vozes daqueles que, como disse Levi (2004, p. 72), “fitaram a górgona”.

---

<sup>32</sup> Lembro que exceção vem de *ex-capere*, ou seja, capturado fora.



**Fotografia 8.** Duas luminosidades, duas realidades: a cidade (acima) e o cárcere (abaixo)

No entanto, é também imprescindível que se fale a respeito de experiências no e do limite como essas e que, continuamente, devam e sejam trabalhadas pela memória. Nesse trabalho, o papel político da arte assume as lacunas que outros discursos deixam. O trabalho da memória, no campo artístico do cinema, por exemplo, pode contribuir para evitar a repetição das violências. Porém, esse é um trabalho que lida com o não-sentido e, em termos das ciências humanas, que busca

preencher de sentido qualquer experiência, pois todas as ocorrências, as palavras, as metáforas, as noções empregadas são insuficientes, impróprias. Essa questão é abordada por Gatti (2006) quando discute a insuficiência de noções sociológicas que possam abarcar a experiência do desaparecimento político. Como tratar a crueldade e a violência? Como falar do passado ditatorial? *Garage Olimpo* é uma das possibilidades de expressar o que parece recuar, o não-sentido.

A partir do momento em que Félix descobre María no cárcere, uma relação começa a se estabelecer entre torturador e prisioneira. Félix toma para si a responsabilidade de executar as tarefas na sala de tortura, diminui a voltagem da máquina de choques, *la picana*<sup>33</sup>, em uma tentativa de amenizar o suplício de María.

Os contatos de Félix vão inserindo na cela poucos, mas cruciais, objetos que facilitam o dia-a-dia de María. Uma relação tensa, coberta de incertezas por parte da prisioneira, vai tomando corpo e culmina com um convite inóspito, cruel. Félix pede a María que se vista, pinte o rosto e saia com ele a passear pelas ruas da cidade (Fotografia 9). Essas cenas são desnorteadoras: vemos María muito magra, com um vestido muito grande para seu corpo, calçando sapatos que parecem desconfortáveis, andando atrás de Félix.

Enquanto María e Félix passeiam pela cidade e passam algumas horas em um pequeno hotel, outra história se desenrola. A amiga da filha de Tigre, o chefe da Garage Olimpo, consegue colocar uma bomba sob a cama deste homem e, quando ele se deita para um descanso, depois de mais um dia de trabalho, o dispositivo é detonado. Nenhum alívio advém disso, pois não se trata de um recurso maniqueísta com o perverso sendo punido. Este atentado sela o destino de María e dos outros prisioneiros, os quais são, então, trasladados, todos (Fotografia 10).

---

<sup>33</sup> Vara comprida com um prego na ponta, usada para conduzir e ferroar os bois de tração.



**Fotografia 9.** Durante o passeio com Félix, María se abaixa para arrumar os sapatos



**Fotografia 10.** María recebe, sob o olhar de Félix, o sedativo antes de embarcar, juntamente com os outros prisioneiros, no caminhão que os levará ao avião do *traslado*

A abertura do filme e seu encerramento realizam-se por imagens que têm a água presente. Se, no início, as águas incluíam a cidade de Buenos Aires ao fundo, no final do filme vemos um avião Hércules – como os utilizados nos vôos da morte – sobrevoando o que pode ser o mar ou o Rio da Prata (Fotografia 11). Antes dos

créditos finais, a cena final, como mencionei, apresenta a superfície revolta da água e, posteriormente, no início da apresentação dos créditos, aparecem na tela as frases:

*En la dictadura Militar Argentina entre 1976 y 1982...*

*Miles de ciudadanos fueron arrojados vivos al mar.*



**Fotografia 11.** Um dos vôos da morte

### ***Kamchatka*: lugar de resistência**

Lançado em 2002, dirigido por Marcelo Piñeyro, com roteiro dele e de Marcelo Figuras, *Kamchatka* alcançou boa bilheteria e comentários quase sempre generosos da crítica. Uma das características do filme é abordar a ditadura pelos olhos e memórias de uma criança. Essa pode ser sua característica maior em termos de atração de público e é, também, a forma da narrativa de, ao mesmo tempo, contar uma história do passado que está fixada na película utilizando uma imagem que remete ao futuro, a do menino. Marcelo Piñeyro participou como produtor de *La historia oficial* (Luiz Puenzo, 1985) e Marcelo Figuras fez o roteiro de outro filme importante de Piñeyro, intitulado *Plata quemada* (2000).

*Kamchatka* conta a história de uma família – pai, mãe e dois filhos – que se refugia, como clandestina, em uma casa de campo na Grande Buenos Aires, nos primeiros dias logo após o golpe militar.

O filme opta por tratar da ditadura com poucas referências explícitas aos acontecimentos. Realiza o que Foster (2002, p. 11) percebe em *Rojo amanecer* (Jorge Fons, México, 1989), “*a calculated dose of the increasingly violent incursion of public life into private life*”. O autor continua: “*in Latin America State terrorism is frequently perceived as more of a threat than random violence, and even when a film may deal with the crime of individuals, it is likely to be tied in some way to the violence of the State*” (FOSTER, 2002, p. 11). Em que pese essa alusão um tanto preconceituosa à prática que alia terrorismo e Estado como se fosse algo inerente apenas aos países latino-americanos, o autor chama a atenção para uma característica que percorre parte dos filmes sobre a ditadura. Essa vinculação entre terrorismo de Estado e vida doméstica, em *Kamchatka*, remete o/a espectador/a a uma memória em arquivo fílmico, pois permite acompanhar o desenvolvimento de uma tragédia similar a muitas que ocorreram com inúmeras famílias fora das telas.

São oito os personagens do centro da diegese: Harry, *El Enano*, *Mamá*, *Papá*, *Abuela*, *Abuelo*, Lucas e Bertuccio. Harry é o filho mais velho e condutor da narração, seja direta ou indiretamente. A história da família de Harry é contada por ele ou através de sua perspectiva. No núcleo familiar, temos *El Enano*, o irmão mais novo de Harry, e os pais, *Mamá* e *Papá*. Interessante observar os nomes dos personagens desse núcleo: os nomes pessoais são “nomes de guerra”, escolhidos para viver a clandestinidade. Como demonstrado por Lévi-Strauss (1970, p. 248), os nomes próprios formam “a franja de um sistema geral de classificação; são, ao mesmo tempo, seu prolongamento e seu limite”. Por meio dos nomes, os indivíduos

são alocados em grupos de filiação, aliança e pertencimento; esses nomes encontram significados semânticos na ordem da língua e significados culturais na ordem do grupo. Pelos nomes, pessoas são inseridas em grupos de pertencimento e troca, recebem uma herança familiar com implicações subjetivas; os nomes passam de um grupo a outro, constituindo modos de identificação de classes e grupos, articulando histórias incrustadas nas socialidades.

O abandono dos nomes próprios pela família de Harry implica não só um recolhimento por fuga – o mais explícito na narrativa –, mas também uma transformação no nível das identidades. A situação a que os pais de Harry se vêem impelidos, a clandestinidade, requer mudança de nomes, de lugar, de relações; implica a saída do grupo mais amplo de pertencimentos e identificações para uma outra situação, uma situação de margem, liminar. Os nomes escolhidos pelo pai e pelos filhos vão funcionar não apenas como escudo; na narrativa fílmica, servem como metáforas de resistência.

O único nome próprio na narrativa que não precisa ser alterado é o do amigo de Harry, Bertuccio, pois este não teve de partir para a clandestinidade. Portador de um nome próprio que não requer ser abandonado, vai permanecer de um outro lado, aquele do qual Harry e sua família tiveram de sair. Aqui, fica clara a idéia da amizade que é rompida por motivos alheios à vontade dos amigos. Aliados a esse núcleo central, estão os avós, nomeados apenas como *Abuelo* e *Abuela*.

No meio da trama aparece Lucas, um rapaz jovem, que é acolhido pela família já em situação clandestina. Esse personagem pode sintetizar uma série de jovens estudantes perseguidos pelo regime militar e, no campo das intertextualidades, guarda relação também com personagens de um outro filme, *La noche de los lápices* (Héctor Oliveira, 1986), que trata dos acontecimentos ocorridos

na cidade de La Plata, onde, no início de 1976, estudantes se organizaram em protesto contra o valor pago pelo transporte estudantil e sete deles foram seqüestrados e mortos. O Lucas de *Kamchatka*, pela idade do personagem, por ser de La Plata e também estar na clandestinidade, pode remeter aos jovens sobreviventes do episódio narrado em *La noche de los lápices*.

Em *Kamchatka*, temos um exemplo de abordagem da ditadura sem que se mencione de forma direta aquela experiência. Sua trama é toda construída em uma base melodramática, na qual a tensão maniqueísta entre heróis inocentes e forças estranhas e malignas, que os transformam em vítimas, percorre todos os eventos. É promissor o paralelo entre a nação e o protagonista, Harry, um menino de 10 anos, portanto próximo da adolescência, etapa que precede a fase adulta. O filme está nos dizendo, por intermédio de Harry, que a Argentina perdeu sua inocência/infância nos anos 1976–1983 por conta de forças alheias à sua vontade. Ao dizer isso através da memória de Harry sobre o que seu pai, naqueles últimos dias, lhe ensinara, ou seja, a idéia de resistência, o filme nos conduz a uma visão de que, apesar da extrema violência, é possível resistir, ultrapassar o trauma. Como mensagem dirigida à Argentina pós-ditadura, funciona no sentido de permitir uma espécie de refazer dos laços desfeitos a partir da vivência do trauma dos desaparecidos.

Essa história, sobre a fuga e a posterior desagregação de uma família argentina nos dias que se seguiram ao golpe militar, é narrada, nos primeiros momentos da película, pela voz de Harry, o filho mais velho. A partir dessas cenas, o filme se desenrola centrado no menino, em suas ações, e sua voz/olhar passa a ser a da câmera, que mostra o que se passou naqueles dias de fuga, assumindo o próprio filme a perspectiva do garoto. A opção de tratar o encadeamento da trama “como se fosse” através dos olhos do menino, também conduz a narrativa a uma



série de eventos que servem como explicações e metáforas de algo que está apenas insinuado: o golpe militar e a perseguição a pessoas consideradas perigosas, subversivas, dentro do que o governo ditatorial chamou de reeducação da nação argentina.

Nas palavras do historiador Halperín Donghi (1987, p. 321), o número de vítimas das ações do *Proceso de Reorganización Nacional* é da ordem de “*una cada tres mil habitantes, escalonadas a lo largo de por lo menos cinco años*”. O filme de Marcelo Piñeyro busca focar a experiência vivida por muitas famílias sob a visão, como memória, de um garoto cujos pais desapareceram.

A intenção de conduzir a história sob a perspectiva do garoto explica como os acontecimentos que incidem sobre a família de Harry são trabalhados na narrativa. As referências mais explícitas sobre o governo militar surgem tangencialmente e de modo fugidivo, de passagem: a opção foi trabalhar a máquina ditatorial em uma história centrada na esfera doméstica, familiar. Essa opção tem mais a ver com a idéia de uma socialidade que, nas narrativas fílmicas, foi traumatizada por interferência de um mundo pelo qual não optou; ao mesmo tempo, os problemas que afligem o mundo doméstico são solucionados, ou têm sua tensão amainada, na própria narrativa, como uma mensagem endereçada ao presente fora da diegese.

Na primeira cena vemos um *close* em um rosto masculino que pronuncia para o ouvido de um menino a palavra “Kamchatka”. Depois de ouvir essa palavra, vemos que o rosto adulto dá um beijo no rosto da criança. Essa imagem vai ser explicada no final do filme, quando, então, entenderemos que o beijo foi uma despedida entre pai e filho.

“Kamchatka”: esta palavra merece um comentário. Kamchatka é uma península localizada na Rússia Oriental, extremo continental e ponto de partida para

que fosse encontrada a passagem entre os continentes da Ásia e da América, o estreito de Bering, e foi o local de onde partiu a expedição que descobriu esse estreito; também foi destaque durante a Segunda Guerra, pois os soviéticos a utilizavam para testes de mísseis. A palavra Kamchatka pronunciada é um dos motes do filme e será identificada ao final da trama como espaço de resistência. Ademais, Kamchatka é um dos territórios do jogo de *TEG (Tática y estrategia de la guerra)*, um jogo de estratégia, que, no Brasil, é denominado *War*, o qual entretém Harry e seu pai em alguns momentos do filme.

Kamchatka, como palavra que empresta título ao filme, como denominação de ponto geográfico e enquanto território em um jogo de estratégia, pode ser percebida como uma sucessão de metaforizações utilizadas para ir formulando a idéia central do filme: a de passagem entre situações, passagem que deve ser feita por intermédio de estratégias de resistência.

Depois do beijo, a tela mostra rapidamente uma estrada e, em seguida, as pernas de uma menina – reconhecemos pelas meias e sapatos que se trata de uma garota – pulando corda. Há, então, outro corte para uma imagem de células se reproduzindo e se ouve a voz de um menino que se sobrepõe às imagens das células em divisão:

ÁUDIO – No começo havia uma célula e se dividiu.

No vídeo, aparece o rosto da menina pulando corda.

ÁUDIO – O que não explicam é o que se passa depois, entre o momento em que uma célula se torna uma pessoa, e o momento em que sobe o Himalaia, descobre (inventa) uma vacina ou se torna um escapista famoso como Houdini. Isso, sim, é que é um mistério. Meu livro escolar não explica isso; nem meu professor. Mas meu pai me falou sobre isso uma vez.

Então, no vídeo, é mostrada a imagem da mão de uma criança sob a mão de um adulto.

ÁUDIO – Na última vez que o vi. Minha história começa com uma célula, como todas e termina em Kamchatka.

Há um corte para a imagem de uma sala de aula, na penumbra, quando surgem na tela os dizeres:

Outono de 1976.

Depois desta última fala, passa-se para a imagem do tabuleiro de *TEG* (Fotografia 12), com um último *close* em uma mão masculina, com aliança matrimonial no dedo, sobre uma mão de criança. A aliança é da esfera pública/masculina nos negócios de herança e identificação. O tabuleiro do jogo alude também a um refazer constante entre compromissos e rompimentos: as estratégias de guerra, os negócios nas esferas pública e política. Jogo de simulação de perdas e conquistas em uma guerra e metáfora da idéia de que acontecimentos desagregadores como os da ditadura impulsionam outros tipos de aliança e ações.



**Fotografia 12.** Kamchatka no tabuleiro de *TEG*

O mote do jogo é retomado em outros momentos e vai se constituindo, a cada aparição, em um tema didático-explicativo. A idéia de Kamchatka como um lugar de resistência é explicitada durante o último jogo travado entre Harry e seu pai: ao contrário dos outros embates, neste, Harry consegue tomar todos os territórios, exceto o de Kamchatka, que é onde seu pai resiste por muitas horas.

Vários elementos nesse início podem ser diretamente relacionados com a temática nação/gênero. Os pés da menina que pula corda, em uma cena rápida, aludem, em contraste com as mãos masculinas em gesto de aliança, a uma pátria inocente e infantil. Essa inocência só poderá ser preservada, ou recuperada, por meio de acordos masculinos, pois, na trama, os negócios da esfera pública são identificados com o mundo dos homens.

Em outro momento, vemos a imagem de uma sala de aula na penumbra, dentro da qual crianças acompanham a projeção de um filme que é, provavelmente, sobre biologia; a narração direta, pela voz do menino, passa a ser a da câmera e só será retomada em alguns poucos momentos adiante e nas últimas cenas do filme. Com essa mudança, nosso olhar passa a ser identificado com o de Harry, em uma ação de endereçamento em que se busca uma identificação emocional entre o que vemos e o que é, na cena, construído pelo olhar de Harry. Quando a voz do menino termina de ecoar por sobre as imagens dessas cenas, passamos a ver um carro trafegando pelas ruas de uma Buenos Aires úmida de chuva e, ao mesmo tempo, surge na tela a frase:

1976 – Outono – dias depois do golpe militar.

Essa é a primeira referência à época em que transcorre a narrativa e também uma das poucas menções diretas aos acontecimentos relacionados com a ditadura militar argentina: os dizeres da abertura em uma cena na qual vemos um cerco do

exército (Fotografia 13). Outras duas menções são feitas: uma na conversa entre a mãe de Harry e sua amiga, e outra, em um comentário do pai de Harry sobre um pronunciamento do Ministro da Economia na TV.



**Fotografia 13.** Recriação de uma das principais demonstrações repressivas, comuns durante a ditadura

Na maior parte do filme, não se mencionam, de maneira explícita, o golpe, os militares, a nova situação no país. Por isso, muitas vezes, a crítica se referiu ao filme como sendo capaz de tratar de um tema tão difícil de modo tão poético. O diretor optou por construir uma história centrada no olhar de uma criança. Isto coloca *Kamchatka* em um extremo em relação ao filme *Garage Olimpo*: no primeiro, não é mostrada, descritivamente, a violência, enquanto no segundo, evidencia-se a prática repressiva de dentro de um dos aparatos do sistema ditatorial. São dois movimentos complementares que carregam tipos diferentes de endereçamento para a construção de uma memória suplementar do período 1976–1983. Esses filmes-arquivo trabalham diferentemente a violência ditatorial e, dessa maneira, participam,

também diferentemente, da constituição de um campo discursivo em que as possibilidades de memória são articuladas em uma Argentina pós-ditadura.

Voltando às cenas do início do filme, no momento em que, na perspectiva da câmera, passa-se à cena durante a aula de biologia, dois garotos, protegidos pela penumbra da sala de projeção, se distraem jogando forca; processa-se, como em vários momentos do filme, mais uma chave didático-explicativa fornecida no desafio do jogo: a palavra por completar, descobre-se mais tarde, é “abracadabra”. A dinâmica do jogo infantil reporta a um espaço que se abre pela vibração de uma palavra. Na trama, alude-se a um espaço que se vai fechar: o da cotidianidade da vida familiar. A mãe de um dos garotos – os garotos são Harry e Bertuccio, mas só saberemos depois –, chega para pegá-lo antes do final das aulas. O que poderia, a princípio, ser um momento feliz para a criança, vai se transformando em uma série de ansiedades e contrariedades: saiu da escola mais cedo e tem de romper seus compromissos com o amigo e suas rotinas.

A mãe é retratada como uma pessoa muito nervosa e ansiosa, quase sem poder se controlar, sempre procurando seus cigarros, fumando<sup>34</sup>. O aparato cinematográfico sob uma perspectiva do poder patriarcal, parece, neste filme, necessitar definir a personagem feminina da mãe como insegura. A insegurança da mãe tem ligação, ainda, com a idéia de uma sociedade acuada, surpresa até, devido às transformações que a perseguição repressiva empreendida pela ditadura impôs. Quem assume a condição de calmo, de controlado, é o marido e pai. A pátria-mãe

---

<sup>34</sup> A imagem de uma mãe apreensiva, nervosa, fumando descontroladamente, que *Kamchatka* insere em sua trama, também foi utilizada nas cenas iniciais do filme brasileiro *O ano em que meus pais saíram de férias* (Cao Hamburger, 2006), mostrando como a caracterização de uma personagem feminina atravessa intertextualmente as fronteiras nacionais; remetendo tal caracterização às inflexões que o aparato cinematográfico dissemina a respeito das questões de gênero. O filme de Cao Hamburger não será objeto de análise aqui.

tensa, sem saber como agir, enquanto no campo da heteronomia, o pai é a lei que ensinará e legará a idéia de resistência.

É interessante nos deter nessa personagem feminina e no tratamento dado a ela no desenrolar da história. Para Mulvey (1983), a imagem da mulher pode ser tomada como sintoma da circulação de imagens em uma cultura patriarcal e mercantilizada. Importa reter essa noção de sintoma e transferi-la para a posição que os filmes dão à representação da mulher no caso, o descontrole que paira sobre a mãe de Harry e a posição submissa que esta personagem terá nas relações em família.

Na cena seguinte, já no interior de um carro, com as crianças no banco traseiro, vemos as mãos trêmulas da mãe procurando os cigarros que estão largados sobre o banco do passageiro. Há um corte e *close* no carro da família, visto através das grades do portão da escola (Fotografia 14), em uma associação grade da escola/prisão e grade/prisão do país, em uma referência ao tipo de processo educativo que se instalou com a ditadura, um processo que passou a manter o país em um aparato de fechamento, de encarceramento.

No carro, os irmãos brincam enquanto se aproxima o comando militar que está fazendo parar todos os veículos para averiguação e busca. Novamente, a mãe nervosa procura os cigarros, enquanto o filho mais velho pergunta para onde estão se dirigindo. Ao mesmo tempo, a câmera focaliza o cerco militar que chega ao carro da família (Fotografia 15).

Uma vez mais, as mãos tensas da mãe buscam os documentos, tocando o câmbio de marchas, procurando cigarros e o filho diz:

*EL ENANO* – Deixe-me aqui.



**Fotografia 14.** O carro da família de Harry por detrás das grades da escola



**Fotografia 15.** O carro da família se aproxima do cerco militar

No mesmo instante, um militar olha para dentro do carro e ordena que sigam. O carro se afasta e os meninos olham o cerco pelo vidro traseiro.

A cena fecha com Harry dizendo, a propósito de não poder prosseguir com seus planos, que aquilo “não é justo”, e se vê na tela os dois irmãos olhando, pela janela traseira do carro, os militares em ação na rua (Fotografia 16).





**Fotografia 16.** Os irmãos se voltam para trás a fim de ver os militares em ação

Nesse ponto, fixa-se o foco nos militares, enquanto o áudio é o de um programa de TV, a série *Os invasores*:

ÁUDIO – Os invasores. Destino: a Terra.

A alusão é explícita: os militares, no filme, são invasores, que, por sua vez, são associados, na sobreposição da voz de Harry à imagem do cerco militar, aos invasores do seriado de TV. Mais uma vez, trata-se da tônica melodramática que opõe um destino cruel ao herói inocente. Como narrativa do tipo tradicional realista, a história tem início a partir de um desequilíbrio que será, várias vezes, retomado em outros tons até sua resolução ao final. Na condição de filme-arquivo, volta-se ao futuro fora da diegese e, neste trajeto do passado para o futuro, permite que a ditadura argentina seja trabalhada como um momento de desarticulação durante o qual, no entanto, uma parcela da nação soube como resistir. Essa parcela é identificada com o garoto que nos conduz pela história do desaparecimento de seus pais. Nesses termos, a memória de Harry, transformada na própria trama fílmica, constitui um espaço de elaboração, de trabalho por sobre o passado violento. É

necessário, após a experiência traumática da violência ditatorial, reconstruir os laços e as relações para que se possa, assim, reinterpretar o passado e continuar vivendo.

Em seguida, passa-se a outro ambiente, o da casa de amigos dos pais de Harry, para onde a família teve de ir, em uma quebra completa da rotina, como uma outra referência à repressão. Enquanto os garotos assistem ao seriado na TV, duas mulheres, a mãe de Harry e sua amiga, conversam a respeito do seqüestro de Roberto, sócio e amigo do pai de Harry. São interrompidas pelo garoto e mudam de assunto. A alteração nos rumos da conversa implica uma atitude de proteção dos adultos para com as crianças, que é recorrente em todo o filme. Não explicam aos meninos, em nenhum momento, o que os está levando a mudanças tão abruptas: de casa, de nome, de rotina. Então, chega o pai e acontece o seguinte diálogo:

HARRY – O que aconteceu com Roberto?

PAPÁ – Como assim?

HARRY – Não se faça de tonto.

PAPÁ – Sua mãe te contou?

HARRY – Levaram ele, não foi?

*Pai em silêncio e com os olhos voltados para baixo.*

HARRY – Mas não vai acontecer nada. Para isso existem os advogados.

*Pausa.*

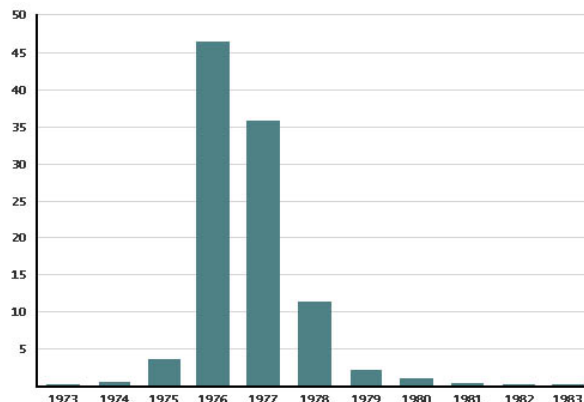
HARRY – Mas Roberto também é advogado. Eles também levam advogados.

*Silêncio.*

PAPÁ – Nós vamos viajar. Vamos ficar numa casa de campo.

Esse diálogo alude à forte repressão iniciada logo após a instalação da ditadura. Segundo dados publicados em *Nunca más* (1984) e informações dos organismos de direitos humanos, nos primeiros anos após 1976, a repressão realizou uma grande quantidade de prisões, seqüestros e eliminações de pessoas, como mostra o Gráfico 1, no qual é indicado que a maior parte dos

desaparecimentos na Argentina durante a ditadura de 1976–1983 ocorreu entre os anos de 1976 e 1978 (NUNCA más, 1984).



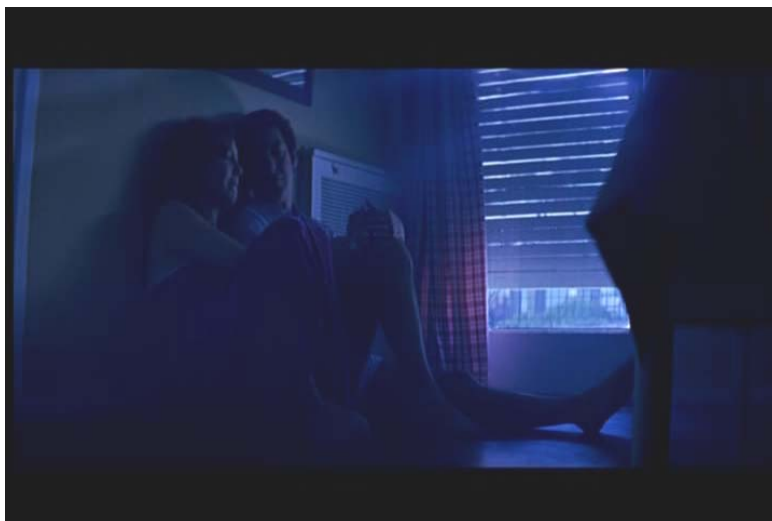
**Gráfico 1.** Participação (em porcentagem), a cada ano, do total de casos documentados de desaparecidos entre 1976 e 1983 na Argentina

**Fonte:** Nunca más (1984).

Em seguida, há um corte e, em um ambiente escuro, a câmera passeia pelo espaço no qual as crianças dormem, enquanto a mãe, acordada, procura por seus cigarros. A perspectiva é o olhar de Harry, que vê os pais sentados, conversando, tendo a janela do quarto ao fundo, filtrando a luz do exterior. O pai, sempre mais calmo e sensato, procura acalmar a mãe preocupada: conversam. A cena, trabalhada em uma luminosidade azul, reporta a uma imagem de sonho; fala ao/à espectador/a de uma imagem-memória que Harry apreende enquanto finge dormir, uma lembrança (Fotografia 17).

O recurso à cor e à luminosidade que, ao diferenciar imagens postas em cena, as destaca das demais, que são trabalhadas de modo a construir uma verossimilhança com a cotidianidade, será também empregado em outro momento do filme, em seu desfecho. Nesses destaques, possibilitados através da luz, obtêm-

se também focos de identificação entre cena e espectador/a, em um processo no qual nos identificamos com essas lembranças, dado o modo de contar a história ser construído por intermédio do personagem de Harry.



**Fotografia 17.** Visão que Harry tem de seus pais conversando na penumbra do quarto

Já é dia. A família, dentro do carro, percorre uma série de ruas procurando pela casa em que devem ficar. Ao chegarem à casa que buscavam, o pai lhes mostra o lugar e, em uma brincadeira, prepara os meninos para se refugiar no grande espaço do quintal se os pais avisarem do perigo. As coisas transcorrem como se os pais soubessem do risco que espreita a todos enquanto protegem as crianças. Como o filme optou pela perspectiva da infância, do lembrar de Harry, a tensão de um perigo que se fecha sobre os pais é sempre atenuada pela tentativa de introduzir os filhos na nova dinâmica da vida familiar do modo menos traumático possível. Por certo, essa tentativa foi muito comum durante os anos de extrema

repressão e violência, nos quais muitas famílias se viram obrigadas a “ensinar” a seu/ua(s) filho/a(s) modos de proceder diante da possível e iminente perseguição.

Dentro da casa, Harry explora o quarto em que dormirá com seu irmão e, na prateleira superior do guarda-roupa, encontra um livro que o acompanhará daqui para frente: a história de Harry Houdini.

Na seqüência, Harry lê o livro encontrado, sentado ao pé de uma árvore, enquanto, no quintal, o pai se debate com a dificuldade de cortar a lenha necessária para a cozinha e o aquecimento. Ouvimos a voz em áudio de Harry lendo.

HARRY – Houdini nasceu em Budapeste em 24 de fevereiro de 1874. Não era um mágico, era um escapista. Sabia sair de situações difíceis.

As menções às habilidades de Houdini, que encantam Harry, são diretamente vinculadas, nessas cenas, à habilidade do pai de também ser capaz de sair de situações difíceis. Enquanto o áudio é a voz do garoto lendo o livro sobre o escapista, as imagens mostram seu pai cortando lenha, estudando o espaço do quintal da casa para averiguar as possibilidades de fuga. Aqui se evidencia a relação entre nação como lugar da lei, do pai, e nação como espaço de resistência diante da violência imposta pela ditadura. O pai, como uma possível alegoria do espaço da nação “invadida” que se esfacela é, através da visão do garoto, o pai presente, protetor e capaz de driblar situações extremas (difíceis como as enfrentadas por Houdini), como a que, no filme, os militares impõem.

As cenas se alternam entre Harry lendo o livro e o pai tentando cortar lenha. Para o olhar que acompanha a alternância das cenas, a identificação entre pai/herói/escapista é direta e, como disse, permite a construção pelo público da idéia força do pai/nação na adversidade ditatorial.

Com corte, é mostrada a família reunida à mesa jantando. O pai lhes conta que teve de usar muito carvão para cozinhar. A mãe inicia uma explicação técnica sobre queima/combustão quando a interrompem aos risos, no que soa como um hábito em família:

PAI E FILHOS (*juntos, dizem*), – Na mesa, ciência é má educação.

Ficamos, então, sabendo da atividade profissional da mãe. A mãe concorda, aproveitando para informar às crianças que todos vão passar um tempo por lá e que pretende ir ao seu local de trabalho, o laboratório. Pede que sempre tomem cuidado, principalmente quando os pais estiverem ausentes e que nunca usem ou atendam o telefone. O cerco vai se fechando mais e mais. A casa, nação e morada, vai sendo tomada.

Durante o jantar, a família passa por outra importante mudança, a qual interfere diretamente com suas identidades: a mudança de nomes.

PAPÁ – A partir de agora temos de mudar nossos nomes. Ninguém pode saber que estamos aqui. A partir de hoje somos os Vicente. Eu sou David.

HARRY (*sorrindo*) – O arquiteto David Vicente<sup>35</sup>. Como n’Os *invasores*. Posso escolher um nome?

O pai assente.

HARRY – Quero ser Harry.

Aqui Harry intui mais e mais o momento de perigo que passam a vivenciar. Há uma identificação entre Harry e seu pai, posta pela cena da leitura do livro, e outra entre o pai e Houdini. O filho se projetando no pai através do personagem heróico do “escapista” que sabe sair de “situações difíceis”. O filho identificando-se com o pai,

---

<sup>35</sup> Lembro que, no seriado de TV *Os invasores*, a personagem do arquiteto David Vincent era aquela que, solitariamente, sabia identificar aqueles que haviam invadido o planeta. Por essa habilidade, eliminava, em todos os episódios, mais alguns invasores, ao mesmo tempo em que, ao empreender esta luta “sem trégua”, buscava convencer as pessoas da iminência do pesadelo que os invasores estavam por impor. Esse seriado foi lançado nos Estados Unidos em 1967, exibido na Argentina entre o final da década de 1960 e início da de 1970 e no Brasil, nas décadas de 1970 e 1980.

que é, também, devido à outorga de outro nome, aquele que sabe como salvar o planeta dos invasores.

Passa-se para a sala, onde as crianças assistem à TV, enquanto o pai arruma o mecanismo de um relógio de parede. É uma alusão ao tempo que o pai procura “colocar” nos eixos enquanto a nação se fecha. Na tela televisiva aparece a imagem do recém-empossado Ministro da Economia, José Martinez de Hoz, informando sobre os novos rumos econômicos:

MINISTRO DA ECONOMIA – Estamos escrevendo um novo capítulo econômico da história argentina. Abriremos nosso mercado para as empresas estrangeiras, proporcionando liberdade às nossas forças produtivas.

PAPÁ (*retrucando*) – O que produzem as suas forças produtivas? Mais miséria?

ÁUDIO DA TV – O presidente Jorge Rafael Videla declarou que o governo vai aniquilar os rebeldes.

O filme interpreta os acontecimentos que envolvem a vida de Harry e a de sua família no início da ditadura. Os elementos que a película fornece para tanto são aqueles dispostos no cotidiano de uma criança da época. A memória de Harry, que formata a história de Kamchatka, pela instância de endereçamento, é muito semelhante à dos adultos que assistem ao filme. Esse é um recurso de atração que permite que sejamos transportados, pela emoção, para aquele período.

O pai corre e desliga a TV. O cerco vai se fechando mais e mais. As imagens que vemos na TV da sala onde estão o pai e os filhos são gravações dos primeiros procedimentos da Junta Militar após o golpe. Antes da fala do Ministro da Economia, a TV mostrava armas que supostamente haviam sido apreendidas, em uma fábrica, com subversivos. O filme resolve apresentar os primeiros meses após o golpe de 1976 em rápidas menções diretas. Não informa claramente os acontecimentos daqueles meses e, da mesma forma, não explica quais os comprometimentos dos

pais de Harry que os fizeram partir para a clandestinidade. Não ficamos sabendo se eram líderes de algum movimento, se participavam de algum tipo de militância.

Na continuidade, a mãe avisa que “*un chico*”, um jovem, ficará com eles por alguns dias. É Lucas, o jovem que mencionei anteriormente. Quando Lucas chega, Harry acha que ele é “um guardião”, um policial, pois não é mais criança, é adulto. Harry, dando vazão ao clima de tensão e medo, inicia uma série de procedimentos para ocultar de Lucas sua nova identidade, retirando do quarto os papéis que havia colocado sobre a cabeceira das camas com os nomes “novos”. Uma relação de amizade será construída entre Lucas e Harry, a qual, posteriormente, com a saída de Lucas da casa, será rompida, ocasionando em Harry mais uma decepção.

Pai e filho jogam *TEG*.

HARRY – O *TEG* é assim: o mundo está dividido em países que estão nas mãos de exércitos. Sempre que jogo, perco.

Só na derradeira partida que pai e filho travam se entende como a palavra Kamchatka, proferida no início e nas cenas finais do filme, passou a significar resistência.

HARRY (*dirigindo-se à mãe*) – Estivemos horas assim. Kamchatka e o resto do mundo. E não pude vencer.

Na Fotografia 18 vemos os países disputados no jogo de *TEG*.

HARRY EM ÁUDIO (*enquanto vemos seu cansaço e o tabuleiro de TEG*) – Estava ganhando do meu pai. Todas as jogadas contra Kamchatka. Kamchatka contra o resto do mundo. Mas não pude ganhar.

Kamchatka foi o território em que seu pai permaneceu a salvo. Kamchatka é, assim, uma configuração da memória. As ações de terror do Estado argentino após 1976 provocaram retraimentos, silêncios, no sentido que Pollak (1989, p. 3) dá à expressão: transcorridas etapas de violência e repressão, ocorrências que provocam



“lembranças traumatizantes”, lembranças que esperam o “momento propício para serem expressas”.



**Fotografia 18.** Os países em disputa no jogo derradeiro entre pai e filho

A despeito da importante doutrinação ideológica, essas lembranças durante tanto tempo confinadas ao silêncio e transmitidas de uma geração a outra oralmente, e não através de publicações, permanecem vivas. O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais (POLLAK, 1989, p. 3).

Kamchatka, filme e espaço estratégico, opera um sentido de resistência que se formata, em um primeiro momento, nas memórias daqueles/as que tiveram de se calar. A memória de Harry é não só a lembrança carinhosa e saudosa dos pais, mas as recordações de milhares de argentinos/as que estiveram em silêncio.

Em uma outra cena, nova chave didática é inserida: enquanto Harry treina, correndo pelo quintal, para se tornar hábil e forte como Houdini, Lucas pega o livro e, entre as páginas, encontra vários bilhetes escritos por Harry. A câmera se fixa em um deles:

Quanto tempo?

É uma dupla alusão: ao tempo necessário para escapar de um cofre fechado, uma das habilidades de Houdini e, também, dirigindo-se aos/às espectadores/as, ao tempo que resta à família. Também é uma pergunta a respeito do tempo que será necessário resistir enquanto o país desmorona.

A família tenta tornar o cotidiano dos meninos o mais próximo possível do dia-a-dia que tiveram de abandonar. Assim, recorrem a um padre conhecido e conseguem uma escola católica para os garotos, que são judeus. O padre diz que não vai registrá-los, que não fiquem preocupados, e conduz Harry até a sala de aula, onde o apresenta como Haroldo. Ao trazer para a trama o auxílio de um membro da Igreja Católica, o filme insere a questão delicada da discutida participação e apoio, da cumplicidade desta instituição no processo ditatorial.

Lucas começa, sutilmente, a ensinar Harry em seus treinos. Em dado momento, ouvimos:

LUCAS – Não ganha o mais rápido. Ganha o que agüenta.

Outra alusão ao mote da resistência. Para os/as espectadores/as, insinua-se a idéia de que na Argentina a ditadura pôde ser superada pela memória.

Em outra cena, se vê a família feliz que, após o jantar, dança alegremente. No entanto, sabe o/a espectador/a, logo será arruinada. O cerco – tal como no conto de Cortázar (1996), *Casa tomada*, mencionado anteriormente – vai se fechando. Para os/as espectadores/as, a cena de todos reunidos é quase nostálgica, pois se sabe que será uma das derradeiras ocasiões de felicidade por estarem juntos. Novamente, a idéia de que a ditadura dividiu um país que era feliz, vista no filme através da metonímia da família de Harry.

Posteriormente, os pais conversam sobre os avós paternos e resolvem levar as crianças até a casa deles. A mãe pede ao marido que reconsidere o atrito entre ele e o pai, porque estarão comemorando o aniversário do avô. É também, para a família, uma das últimas oportunidades de estar reunida.

Na propriedade dos avós, ocorre um diálogo entre Harry e seu avô, durante o qual a habilidade de síntese que o garoto consegue imprimir às informações sobre os acontecimentos que vivenciaram nos últimos dias insere outra dose de emoção. Nesse caso, trata-se do papel do relato infantil para estabelecer uma ligação entre gerações. Enquanto o avô ensina Harry a dirigir um trator, este lhe narra os últimos dias, dizendo como tudo se transformou (Fotografia 19). O garoto faz uma síntese completa dos acontecimentos dos últimos dias enquanto o avô escuta. Duas gerações reunidas em um momento de dilaceramento, diante de ocorrências que tornam a simplicidade com que Harry as narra imensamente dolorida e espantosa; o elo geracional fica estabelecido por meio da simplicidade do contar. Nós, espectadores/as, sabemos que, mais cedo ou mais tarde, outro elo irá se quebrar.



**Fotografia 19.** Harry conta ao avô as mudanças que enfrentou com seus pais nos últimos dias

É tentador fazer a analogia entre esses três homens de idades diferentes, unidos por laços de sangue, com a idéia de três temporalidades distintas inseridas na vivência da nação: o país mais maduro e do passado (o avô) escuta calado, impotente, o relato do futuro (impregnado na imagem do personagem de Harry), que implica e revela a condição dilaceradora do presente, inscrita no personagem do pai, do país da ditadura.

Depois disso, Harry passeia com seu pai e acontece outra cena forte, com impacto paisagístico, e outra chave explicativa: Harry e o pai estão em um cais, caminhando, quando percebem um pássaro preso a uma cerca de arame encoberta pelo mato (Fotografia 20). O pai tenta salvar o animal e fere as mãos ao tentar libertá-lo. O pássaro, uma pomba branca – símbolo cristão – encontra-se preso e ferido. A imagem pode ser associada a uma Argentina também presa e ferida.



**Fotografia 20.** Pássaro ferido, país retido

Depois de todas as alterações em sua rotina de criança, depois de iniciar uma vida clandestina, portar nomes “de guerra”, Harry enfrenta, em um crescendo, novas perdas. Uma delas é a brusca partida de Lucas que, ao se despedir, o deixa furioso, sentido. Os amigos não se abandonam, diz o menino com sua reação. Esse fato revela o provisório e o incerto da vida clandestina e dirige ao/à espectador/a mais um dado relativo ao fechamento das opções da família/nação. Lucas, durante a despedida, dirigindo-se a Harry, que o observa atento, diz uma frase que expressa a situação de instabilidade e frustração, de perdas e rompimentos:

LUCAS – Vou e não volto.

Essa sentença do não retorno é a mesma que se abaterá sobre os pais dos garotos e foi a mesma para milhares de perseguidos/as.

Dentro do tema perseguição, ocorre um momento em que pais e filhos saem correndo de dentro da casa, abandonando tudo. O cerco mais e mais se fechando. Com as crianças, os pais saem para a cidade e passam a noite em uma praça. A

todo momento, vemos o pai ao telefone, tenso. Não se ouve o que conversa, mas percebe-se que a tensão aumenta quando, dirigindo-se à mãe, informa:

*PAPÁ* – Caiu Carlos. Também mataram Oscar.

Retornam à casa e encontram tudo revirado e, enquanto as crianças dormem, os pais conversam.

*MAMÁ* – Sabe a única coisa que me dá medo? Não voltar a vê-los nunca mais.

A câmera vai se afastando e se fixa em *close* no rosto de Harry, que ouve o pranto da mãe.

Diante da situação de perseguição e medo, decidem entregar as crianças aos avós paternos. Vemos todos dentro do carro percorrendo uma estrada que, pela paisagem, parece isolada, rural. Chegam diante de um posto que, sintomaticamente tem o nome de “*La alianza*”. É nesse local que outra imagem reforçará mais ainda a temática proposta pelo filme: a da aliança entre as diferentes gerações e da resistência. As mãos sobrepostas do filho, do pai e do avô, em sua despedida, foi como um último gesto de aliança (Fotografia 21).

Antes de partir, o pai entrega a caixa de *TEG* para Harry.

*PAPÁ* (dizendo ao ouvido de Harry) – Nunca te esqueças...

É a voz do menino que nos conta, enquanto presenciamos os pais dentro do carro, dirigindo-se a um espaço que não se sabe, um espaço, como nos informa Harry, do desaparecimento (Fotografia 22):

*HARRY* – Na última vez que o vi, meu pai falou da Kamchatka. Dessa vez, entendi. E cada vez que joguei, meu pai estava comigo. Quando o jogo ficava difícil, eu fazia como ele e sobrevivi. Porque Kamchatka é o lugar de resistir.



**Fotografia 21.** Gesto de aliança entre gerações na despedida



**Fotografia 22.** A última visão de Harry

No artigo sobre o cinema político mencionado anteriormente, Xavier (2003) critica o fato de se privilegiar o núcleo familiar como a cena principal em tramas fílmicas, privilégio que se daria em detrimento da esfera política. Indica a opção pelo melodrama como responsável, entre outras coisas, por tal encadeamento, o que

empobreceria a discussão sobre as questões históricas que permearam os fatos tratados. Considero que o familiar é político e que, por intermédio da família enfocada nos filmes, está-se tratando do trabalho de reelaboração das socialidades após a catástrofe ditatorial. Família não é um reducionismo do campo da política, mas sua metonímia: pelo trauma focado na família, a socialidade é repensada e re-sentida.



## PARTE III

### BRASIL

Estamos ameaçados de esquecimento, e um tal olvido – pondo inteiramente de parte os conteúdos que se poderiam perder – significaria que, humanamente falando, nos teríamos privado de uma dimensão, a dimensão de profundidade na existência humana. Pois memória e profundidade são o mesmo, ou antes, a profundidade não pode ser alcançada pelo homem a não ser através da recordação (ARENDR, 2002, p. 131).

#### **Brasil – derrota e esquecimento: por que lembrar o passado?**

Em relação ao tipo de “retorno” ao passado, proporcionado pela condição arquivica dos filmes, há uma diferença entre os filmes brasileiros e argentinos envolvida com os modos culturais de trabalho e valorização dos eventos ditatoriais nos dois países. Se para aqueles/as diretamente envolvidos/as com a violência, com a repressão, na incômoda condição de vítimas, é tortuosa a sobrevivência, para esferas que têm diferentes relações com a ditadura, as questões são outras. Essas diferenças são concernentes às formas encontradas para vivenciar rupturas provocadas por experiências violentas.

Com o sugestivo título *Memórias do esquecimento*, Tavares (2005) procura escrever sobre suas experiências como ex-presos políticos no Brasil da última ditadura, com passagens na Argentina e no Uruguai. O evento condutor dessas memórias é o seqüestro do embaixador norte-americano, que permitiu a saída do autor e de outros presos políticos da prisão. Todos foram enviados ao México e Flávio Tavares seguiu, então, para um exílio tumultuado e repleto de novas prisões em outros países da América Latina. Na introdução de seu livro, o autor se pergunta por que voltar ao passado, por que escrever suas memórias a respeito de um

período tão doloroso. Seu comentário a respeito dessa questão cabe na discussão que os filmes permitem travar sobre memória, dor, derrota e esquecimento:

Por que recordar o seqüestro do embaixador dos Estados Unidos, que nos libertou da prisão e da morte, se a partir daí – neste triunfo concreto e frágil – a violência da ditadura se acelerou e o país inteiro terminou aprisionado na imundície açucarada do seu ventre? Para que recordar o México do exílio – que significou a libertação e a liberdade – se de lá eu saí e fui viver o horror na Argentina dos anos 70, logo outra vez a prisão no Uruguai, com requintes de uma crueldade que nem sequer sonhei no quartel da Barão de Mesquita, no Rio, na própria pele ou nos gritos daquelas duas mulheres torturadas, que se expandiam na madrugada, como se o inferno falasse? (TAVARES, 2005, p. 14).

Por que (re)tornar ao passado? As respostas, Tavares (2005) procura fornecer nas 302 páginas de sua obra, por meio de um contar não linear, como ocorre com os relatos da memória. Ele apresenta um texto que constrói seu testemunho acerca do que viveu e presenciou durante o período ditatorial. Na sucessão de eventos que vai “pondo nos olhos” de quem lê seu texto, desenvolve um documento que resulta em uma articulação entre a memória dos eventos relativos ao golpe de Estado no Brasil e o testemunho de um sobrevivente. Desenvolve, assim, um documento histórico a respeito dos complexos encaminhamentos da oposição armada contra a ditadura do ponto de vista de quem dela participou. Trago essas observações à tona para inserir a questão que me foi infligida pelos filmes brasileiros que analisei. Como filmes que trabalham o passado ditatorial, permitem pensar na tensa relação encravada nas narrativas nacionais, entre memória, violência, medo e esquecimento.

As obras que reuni para discutir a elaboração da ditadura pelo cinema brasileiro são filmes-arquivo, os quais tendem a focalizar a ditadura como um momento em que a derrota – de opositores, militantes da luta armada, líderes – ocorreu. Como filmes-arquivo, também permitem a evocação e a discussão de um pensamento sobre o passado que reúne informações postas à margem.

No caso brasileiro, assim como no dos demais países da América Latina que vivenciaram ditaduras nas décadas de 1960 e 1970, a questão das memórias sobre esses períodos pode ser elucidada a partir das discussões de Pollak (1989). O autor discute o retraimento de lembranças sobre eventos e experiências traumáticas em dois exemplos, a denúncia dos crimes estalinistas e o término da Segunda Guerra Mundial, que encontram certos paralelos entre nós, na medida em que são fatos marcados por dor e repressão de grupos com distintas posições políticas, tal como ocorre com a ditadura.

De acordo com o que descreve Pollak (1989), o período estalinista sufocou narrativas sobre as vítimas da repressão, fazendo com que as memórias sobre o ocorrido ficassem retidas, pois se impunha o silêncio sobre os grupos afetados. A partir do conhecimento público dos crimes e do número de vítimas, essas memórias puderam vir à tona e passaram a ocupar seu devido lugar nas cenas política e cultural.

Da mesma forma, o término da Segunda Guerra Mundial trouxe os testemunhos mudos dos sobreviventes dos campos de concentração que retornaram à Alemanha ou à Áustria: “Seu silêncio sobre o passado está ligado em primeiro lugar à necessidade de encontrar um *modus vivendi* com aqueles que, de perto ou de longe, ao menos sob a forma de consentimento tácito, assistiram à sua deportação” (POLLAK, 1989, p. 3). Ademais, a lembrança traumatizante lhes impôs o silêncio.

No Brasil, na Argentina e nos demais países que passaram por experiências similares, em um primeiro momento, houve um embate entre o silêncio que havia sido imposto e a erupção de memórias subterrâneas. No caso brasileiro, as condições em que se processou a passagem da ditadura para a pós-ditadura – lenta

e gradualmente, sem julgamento dos torturadores – provocaram diferentes imposições de silenciamento sobre os crimes cometidos. Tal imposição vem, até os dias atuais, sendo atacada por grupos de direitos humanos, por familiares que buscam indenização e por ações do próprio Estado em direção ao conhecimento das responsabilidades do passado. As denúncias sobre crimes de tortura – prática que encontra continuidade atualmente – não obtiveram respaldo oficial até o presente momento, com a exceção de algumas ações indenizatórias esparsas. Os responsáveis pelos atos não foram punidos ou mesmo reconhecidos como violadores. Encontro entre as cenas que buscam explicitar momentos de tortura algumas que são incansavelmente repetidas em muitos filmes, a forma que o cinema dispôs para dar vazão ao problema da impunidade, por um lado, e do trauma da violência, por outro. A condição arquivica desses filmes permite que tais fatos sejam arejados pelas tramas filmadas e que, a partir deles, se construa um imaginário que busque dar sentido àquelas experiências, se é que isso é possível. Também são filmes que documentam uma maneira de fazer e de contar histórias, um modo encontrado pelo cinema para trabalhar a experiência ditatorial.

No âmbito mais amplo da sociedade brasileira, se fala pouco sobre o passado ditatorial, pelo menos no período em que ocorreram os lançamentos dos filmes de que trato aqui, que compreende o intervalo entre o final da década de 1980 e o ano de 2005. Esse comportamento está relacionado com o modo como outras narrativas implicadas no processo contínuo de elaboração da nação enfocam o que se passou.

Assim, a necessidade de esquecer, que Renan (2002) inclui como uma das características imperativas de toda nação, parece entre nós, brasileiros, um imperativo abrangente, quase totalizante. Mais complexa do que o “esquecer para lembrar”, aliado ao plebiscito diário que é a convivência na nação, é a questão do

esquecimento como apagamento, como eliminação dos rastros do passado. Esse é o risco que se corre no Brasil em relação ao passado ditatorial, assim como em relação a outros episódios.

Discutindo o problema do esquecimento na política, Alencastro (2006) insere a questão de como as sociedades lidam com o passado. As relações entre esquecer e lembrar, para o autor, no caso brasileiro, fazem sentido quando transpostas para a forma como os filmes tratados lidam com o tema:

Na sociedade brasileira, há traumas históricos fundamentais que passam pelo processo alternado de esquecimento e rememoração para constituir a nossa contemporaneidade. Em longo prazo, há o drama histórico do tráfico negreiro e do escravismo, crucial não só para os afro-descendentes, que em breve serão maioria na população brasileira, como também para entender as divisões e a violência que definem a sociedade atual. Em médio e curto prazos, há o drama da ditadura (1964-1985) [...] (ALENCASTRO, 2006).

Ao mencionar os “traumas históricos”, o autor insere o problema do apagamento, da retração da memória em torno de tais eventos. A expressão “país do futuro” ilustra o olhar para a frente sem trazer o passado como releitura, enquanto reelaboração, para o presente. O mesmo acontece quando se trata da crença, de senso comum, de que o Brasil prima pela característica de ser um país em que não ocorreram guerras, de ser um país pacífico. Destaco aqui que o senso comum é um sistema cultural<sup>36</sup> compartilhado e que informa o cotidiano, a maneira como as pessoas se reconhecem em processos de identificação na nação. Ademais, as questões suscitadas pelos filmes referem-se às disputas narrativas dentro da hegemônica característica inclusiva atribuída à cultura brasileira. Seríamos, para as versões dominantes sobre nossa identidade, uma sociedade relacional pautada pela miscigenação e que, portanto, teria como característica básica o trabalho inclusivo

---

<sup>36</sup> Estou pensando nas discussões de Geertz (1997) sobre o senso comum.

de toda e qualquer diferença<sup>37</sup>. Desse modo, é interessante lembrar o nosso mito de democracia racial.

Diferentemente da Argentina, no Brasil, a tônica geral do que se fala nos filmes tende a uma postura derrotista e voltada, em um primeiro momento, ao esquecimento. Fala-se de uma certa maneira que é diferente daquela encontrada pelos filmes argentinos; há uma aparente despolitização, decerto diferente em sua eficácia para trabalhar o passado ditatorial.

A idéia dos filmes-arquivo permite notar como, ao esquecimento que o fechamento dos arquivos produz, adicionam-se várias narrativas que suplementam o esquecimento com a produção de outras "lembranças", de outros arquivos. Se há, realmente, uma dificuldade na "elaboração pública", sobretudo estatal, governamental, sobre a ditadura (e é inegável que há), também existe uma série de suplementos a essa dificuldade, como os filmes-arquivo. O enfoque passa a ser, em termos de conteúdo: que lembranças e memórias aparecem nos filmes brasileiros sobre a ditadura? A tônica na derrota relaciona-se a uma expressão da dificuldade de elaboração pública dos eventos violentos.

As mortes e os desaparecimentos durante a última ditadura foram objeto de comissão especial da Câmara dos Deputados, e os resultados dos processos apresentados pelas famílias constam do relatório organizado e publicado por Miranda e Tibúrcio (1999). Naquele livro, há uma epígrafe retirada do documentário norte-americano *Regret to inform* (Barbara Sonneborn, 1998), sobre as perdas provocadas pela guerra do Vietnã, que julgo um destaque importante por inserir a questão da responsabilidade sobre o passado, e que expressa a fratura que os

---

<sup>37</sup> Para uma crítica a essa ideologia da nação, que está presente no discurso antropológico brasileiro, indico o trabalho de Pechincha (2006).

esquecimentos sobre a violência provocam: “As nossas mortes não são nossas. São de vocês. Elas terão o sentido que vocês lhes derem” (MIRANDA; TIBÚRCIO, 1999, p. 5).

Apesar de os filmes evocarem a derrota, ao mesmo tempo permitem articular, se questionados, uma possibilidade de resposta sobre as mortes e as perdas levadas às telas. Estão também envolvidos nos trabalhos de memória; neles se podem ler outras mensagens, em um tipo de leitura que deve se dar no entre-imagens e sons.

O que é esquecido, deixado de lado, invisibilizado? Quais as possibilidades e os limites da forma fílmica para suplementar os arquivos fechados da ditadura?

Talvez seja mais condizente pensar sobre o esquecimento a partir disso e a partir da idéia de que os filmes deixam rastros e sobras, produzem algo que resta inassimilável, resquícios ao esquecimento como apagamento de rastros, o que caracteriza a postura de não-abertura dos arquivos.

Os filmes relacionam-se, também, a memórias à margem: ao lado da repetição cênica das mortes de militantes, há outra questão inserida nas imagens e nos sons. Uma delas é a freqüência de cenas explícitas de violência: tortura, prisões, embates armados entre policiais e grupos militantes. Pensar sobre elas, através delas, faz parte de um questionamento maior a respeito de impunidades, violência e negação do apagamento e da conciliação com que elites políticas conduzem os momentos pós-ditatoriais. Não há um lado único ou uma única relação entre filme e passado ditatorial.

A insistência na derrota pode fazer pensar que o passado está contido nele mesmo, que não tem mais nenhuma implicação para o presente. Um desmentido

disso é a complexidade abordada em *Ação entre amigos* (Beto Brant, 1998), que mostra a relação pessoal e política no trato da memória. A condição de arquivo desses filmes permite outras indagações, deixa um rastro, uma sobra envolvida nos trabalhos de memória implicados em narrativas que tomam a ditadura como mote.

### **Temas brasileiros no contar da ditadura**

No Brasil, além de um número menor de lançamentos anuais relativos ao tema, é comum que eventos do período ocupem apenas um dos aspectos das tramas, nem sempre o principal. No grupo analisado durante esta pesquisa, não houve filmes brasileiros que propusessem outras linguagens cinematográficas; poucas tramas são elaboradas a partir das perspectivas de grupos que não estiveram envolvidos nos trabalhos de oposição à ditadura. Não encontrei entre os filmes que analisei qualquer um que questionasse, como em *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), as possibilidades de (re)construir a imagem daqueles/as que já não estão, que questionasse os mecanismos da memória.

*Corpo em delito* (Nuno César de Abreu, 1990), por exemplo, conta a história de um médico aposentado que trabalhou para a repressão. Ao tentar escrever a respeito do pai, antigo líder integralista, vê-se atormentado por lembranças de suas atividades como legista. Quando trabalhava no Instituto Médico Legal (IML), assinava laudos falsos sobre a morte de presos torturados. Inquieta-se, ainda, com a participação de sua filha nas atividades de guerrilha urbana. Não é possível estabelecer uma identificação com o personagem, tal como em *Potestad* (Luis César D'Angiolillo, 2001). Os receios e anseios que o médico demonstra são percebidos pelos/as espectadores/as com desconforto. Os fatos recordados, sua relação distante com a filha e seu comportamento ríspido para com a mulher, que o



acompanha em uma viagem, concorrem para forjar um afastamento entre personagem e espectador/a: não há empatia entre o personagem e quem o acompanha no desenrolar da trama.

Em termos do modo de endereçamento, tal como discutido por Ellsworth (2001), o filme parece ter sido realizado para indicar uma imagem quase caricata dos envolvidos nos trabalhos repressivos. Com essa estratégia, a construção política dos envolvimentos do personagem fica reduzida a uma dimensão precária. O médico é apresentado como uma pessoa patologicamente envolvida com a figura do pai integralista, cuja biografia está tentando escrever. Essa dimensão doentia do personagem justifica que tenha, no passado, assinado laudos falsos sobre as autópsias de presos políticos. Neste filme, o isolamento da política ocorre por uma condição de alheamento e proximidade com a loucura: só uma pessoa psicologicamente comprometida poderia trabalhar a favor da repressão.

A ditadura como tema em *Dois córregos* (Carlos Reichenbach, 1999) é um espectro vislumbrado através das lembranças da adolescência de Ana Paula, a personagem que conduz a história por intermédio de suas lembranças. Segundo o diretor, é um filme entrelaçado, também, com suas recordações do convívio com o padrinho refugiado na casa de campo da família. A trama inicia-se com o retorno de Ana Paula, já adulta, à casa de campo de seus pais. Ali relembra os dias que passou na companhia de sua amiga Lydia, da empregada Tereza e do tio Hermes.

Os dias de férias adolescentes revelam-se como fonte de descoberta e mudança. Ana conhece o tio Hermes, que parece esconder algum segredo. Lydia, por sua vez, estabelece uma relação ambígua com aquele homem: gosta de tocar piano enquanto ele ouve e, ao mesmo tempo, sempre repete os *slogans* que aprendeu com o pai, um general da ditadura. Entre Tereza e Hermes inicia-se uma

relação amorosa. O mistério do tio não fica completamente desvendado e, ao término do filme, duas ações concorrem para apontar seu envolvimento com a ditadura que, no entanto, nunca é explicitamente nomeada. A primeira é a partida de Hermes no tempo narrativo da adolescência das meninas, ou seja, no passado ditatorial; a segunda é quando Ana, já adulta, retorna ao sítio e lê as cartas que o tio deixara enterradas no quintal. É a voz de Hermes que ouvimos no áudio enquanto Ana lê o que seu tio havia escrito no passado: pede perdão aos filhos por sua atuação, por tê-los abandonado ao partir para a luta. Não se explica o paradeiro de Hermes, mas suas palavras selam um arrependimento, uma culpa pelo transtorno que seu envolvimento político provocara. O destaque do filme recai sobre o amadurecimento das duas amigas, entrelaçado à figura taciturna de Hermes. A ênfase é dada para a passagem da imaturidade para a maturidade e não para as injunções da ditadura. O personagem de Hermes, um militante foragido, arrepende-se por ter abandonado seus filhos em nome de um ideal político.

### **Passado e ação política em *Ação entre amigos***

Em *Ação entre amigos* (Beto Brant, 1998), o mote é o ato de vingança impulsionado por um ex-militante de uma organização de esquerda contra seu algoz. Trata-se de uma ação motivada por ressentimentos e não por julgamentos políticos; o que mobiliza o personagem que dá início às ações de vingança são os traços traumáticos deixados pela prisão e tortura sofridos e que ocasionaram a morte de sua namorada.

O filme conta a história de quatro amigos já maduros que costumam sair em viagem nos finais de semana. Em uma dessas ocasiões, Miguel convida os demais para uma pescaria, que é o pretexto para levá-los até a cidade onde julga viver

clandestinamente o homem que os torturou quando foram presos nos anos 70. A princípio, Paulo, Elói e Osvaldo não crêem que seja verdade, pois Correia, o torturador, havia sido dado como morto. Discutem e brigam a respeito da veracidade das informações, até que decidem seguir Miguel. Há um momento em que fica patente o distanciamento político da empreitada: em um esforço para que o acompanhem, Miguel diz:

MIGUEL – O que estou fazendo não tem nada com política. É uma decisão minha.

Cenas explícitas sobre a experiência durante a ditadura surgem na trama através de dois recursos de montagem. O primeiro, na apresentação dos créditos de abertura, pois os nomes dos responsáveis por roteiro, direção, música são inseridos em fotos de processos militares, tão comuns na época. Algumas dessas fotos surgem entremeadas por imagens de fotos jornalísticas da época. Depois da passagem dos créditos, há uma sucessão de cenas em que um helicóptero sobrevoa o mar e, em uma das cenas, se vê uma pessoa afundando na água. Também entre nós, houve a forma suprema da tortura, como nos vôos da morte que ocorreram na Argentina e foram tratados em *Garage Olimpo* (Marco Bechis, 1999).

O segundo recurso é a utilização de *flashbacks*. Em certos momentos da história, quando a tensão entre os amigos aumenta, vamos sendo informados do que sucedeu no passado. Em um desses retornos, é explicado que Miguel estava envolvido afetivamente com Lúcia, outra militante. Em uma dessas cenas, em que o passado é inserido no presente da trama, acontece uma ríspida discussão entre os dois. O motivo para o nervoso diálogo é a gravidez da moça, que começa a questionar a possibilidade e a validade da luta armada:

LÚCIA – Você já pensou em desistir? [...] Ah, Miguel, o povo nem sabe o que a gente está fazendo. Essa é uma guerra perdida.

O tema do isolamento da luta contra a ditadura é recorrente em outros filmes, como *Lamarca* (Sérgio Rezende, 1994), *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997) e *Cabra cega* (Toni Venturi, 2005). Tal isolamento não é só um recurso de roteiro, mas expressa tanto a leitura que o cinema faz da condição política da luta armada, como o entendimento relativo à validade de uma ação tal qual a empreendida pelos vários grupos que participaram dos movimentos contra a ditadura.

Depois da discussão mencionada, Miguel e Lúcia resolvem que ela participará da próxima ação e que, depois disso, será afastada da “guerra revolucionária”. Na continuidade do filme, em outros retornos de imagens do passado, vemos que Lúcia e seus companheiros foram detidos durante a ação.

As cenas em que os personagens lembram as prisões, as torturas e as ações que o grupo realizava dentro da “guerra revolucionária” aparecem como recordações doloridas de cada um dos homens maduros, os quais se confrontam com lembranças de dor e sofrimento. São essas cenas que nos informam os comprometimentos do grupo com a luta armada contra a ditadura. No entanto, tais informações não trazem maiores elaborações sobre posições ideológicas ou sobre o tipo de discussão que envolvia a militância. Quando os amigos conseguem capturar Correia, este confessa que realmente torturou todos eles, que matou a moça, mas que isso só foi possível porque havia um delator no grupo.

Essa revelação faz a coesão entre os antigos companheiros desabar. Um acusa o outro de ter sido o delator. A vingança termina em tragédia: todos morrem. Miguel acusa Elói e Paulo, que estavam com ele durante o ato de justicamento de Correia. Osvaldo havia resolvido não participar daquele momento e ficara na cidade aguardando transporte para voltar à sua casa. Miguel mata Correia, sai enfurecido

para acertar as contas com Osvaldo. Os outros o seguem atônitos e, nesse momento, Elói confessa para Paulo ter sido o delator. O filme questiona a validade de um retorno ao passado por meio das intenções pessoais de vingança. A dor provocada por perdas engendradas na violência da tortura não pode ser reparada.

Há um desenvolvimento crescente das reações dos quatro amigos e ex-companheiros de luta armada diante do possível encontro com o torturador. As reações são diferentes: desde uma inquietude que se revela culpada em Elói até a negativa serena de Osvaldo de não retornar, pela vingança, a um tempo que passou.

Se os quatro personagens possibilitam uma discussão sobre a complexidade da recordação e das ações que o fato de entrar em contato com o passado pode suscitar, outras questões se destacam a partir da construção do personagem do torturador. Correia, dado como morto, é reencontrado no interior, vivendo em uma chácara. Nela cria galos de briga, animais preparados para lutas, treinados para a violência. Na cena em que o vemos em sua propriedade rural, dando ordens para seu empregado, notamos que os animais estão perfilados em um muro, cada qual em uma cela, ou melhor, em uma gaiola. Nesse momento do filme, pode-se destacar um jogo interessante entre as cenas dos jovens amigos presos e a dos galos em cubículos na parede da chácara. No passado, padecendo das dores e feridas da tortura nas celas, em imagens que vemos de cima, em uma alusão cênica aos chamados “porões da ditadura”, os quatro amigos parecem ter sido preparados, tal como os galos, para a violência.

A violência tanto pode ser a das marcas traumáticas que passaram a portar desde então, como, e principalmente, a das diferentes reações que puderam construir sobre o passado. De qualquer modo, esses homens estão presos a uma

parede invisível de violência e trauma; cada um deles foi impelido a lidar, a partir daquela experiência violenta de dupla mão, a da prisão e a da ação armada, com suas memórias. As diferentes possibilidades de prosseguir vivendo, que cada personagem evidencia, inserem a complexa relação entre o pessoal e o político nas ações políticas nas pós-ditaduras.

O final do filme, quando todos morrem, implica uma visão crítica a respeito de um retorno ao passado que seja efetivado sem as devidas reparações, as quais exigiriam, por sua vez, resoluções distantes da vingança pessoal, em que pese o fato de a vingança ser provocada pelo silêncio da coletividade em torno do tema. Este é um filme-arquivo que possibilita tratar do imperativo de lidar política e subjetivamente com a dor, com o trauma do passado.

Do material que reuni, *Lamarca* (Sérgio Rezende, 1994) e *Cabra cega* (Toni Venturi, 2005) são obras cujas tramas estão totalmente inseridas em reelaborações da ditadura. *Lamarca* conta a história da ida para o sertão nordestino do personagem homônimo, o enclausuramento na clandestinidade que vive na caatinga até sua morte por forças da repressão. O isolamento de *Lamarca*, seus padecimentos no semi-árido e sua solidão também dão a tônica da concepção, presente em outros filmes, da condição da luta contra a ditadura. Uma condição sobre o impasse vivido pela esquerda brasileira no período e que tinha relação com a impossibilidade, tão almejada pelas organizações, de levar a luta, os focos de guerra revolucionária para o mundo rural. Em *Lamarca*, a secura que se desprende da paisagem em que o personagem fica imerso remete à idéia de isolamento do líder revolucionário e da luta armada contra a ditadura.

A dinâmica do seqüestro do embaixador dos Estados Unidos, retratada em *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997), gerou grande polêmica<sup>38</sup> por se ater ao seqüestro como se fosse uma aventura de militantes e não um dos atos tensos relatados por Fernando Gabeira (1996) no livro homônimo. O seqüestro do embaixador foi um dos acontecimentos de resistência em que a ação armada substituiu, no Brasil, as ações políticas que haviam sido retidas pela máquina ditatorial. É uma obra que constrói com mais densidade os personagens dos policiais da repressão, enquanto os do grupo guerrilheiro são enfocados mais superficialmente. Há ainda um problema entre as imagens dos personagens e as dos atores e atrizes que as representam. Trata-se do desempenho de atores do círculo televisivo hegemônico: são profissionais de destaque em novelas e outros programas apresentados na rede de TV de maior audiência no Brasil. Aliado ao tipo de construção de personagem, esses atores são lembrados como “atores da TV” no dizer comum. É interessante notar que o desempenho dos atores e atrizes que personificam o grupo de jovens encarregado do seqüestro do embaixador fica contaminado por sua atuação em programas humorísticos e em novelas.

Há entre a obra e o/a espectador/a/leitor/a um sistema cultural partilhado, um mundo intelectual, com subjetividades próprias. Quando tratamos da adaptação de obras literárias para o cinema, devemos levar em conta que o livro é transformado ao ser filmado. Nesse processo, um passo crucial é a elaboração do roteiro, posto que é através dele que do livro se dá forma ao filme. Assim como não é possível pretender uma “transposição” fidedigna, deve-se levar em conta que são duas obras em separado: em uma predomina a palavra escrita, enquanto na outra, a imagem.

---

<sup>38</sup> Tais polêmicas resultaram, entre outras, na obra organizada por Reis Filho e Gaspari (1997), em que vários autores discutem, a partir da versão que Bruno Barreto deu ao seqüestro do embaixador norte-americano, as outras múltiplas concepções do mesmo acontecimento.

Não é a síntese visual que deve ser buscada, ou seja, como o diretor colocou em imagens o que o livro fez em palavras. São procedimentos estéticos diversos, que têm relação com as múltiplas maneiras pelas quais, em uma dada obra, outras formas de arte são reinscritas. Como escreveu Stam (2003, p. 234), a adaptação é um processo que se deve localizar “em meio ao contínuo turbilhão de transformação intertextual, de textos gerando outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação, sem um claro ponto de origem”.

### ***Quase dois irmãos: incomunicabilidade e dualismo***

No Brasil, tem sido constante a reelaboração fílmica da expressão dualista da sociedade brasileira, que se mostra por intermédio da realização de filmes que tomam ora a favela, ora a cidade abastada como locais privilegiados dos eixos narrativos, ou o mundo urbano em contraponto com o mundo rural, ou a pobreza em contraste com a riqueza. É a essa expressão que o filme *Quase dois irmãos* (Lúcia Murat, 2005) se filia. A abordagem da ditadura é subsumida no desenvolvimento da trama; predomina na narrativa a problemática relativa à relação entre classes postas em relação antagônica ao longo do tempo e no espaço. Característica que, no Brasil, vem complexificada por questões que envolvem concepções de raça. Não por acaso, os dois personagens principais pertencem a segmentos diversos: aquele que representa a classe abastada é branco, enquanto o que tem origem na favela, na pobreza, é negro.

Destaca-se a temática de cor e raça porque, em nossa sociedade, como demonstram os dados censitários (IBGE, 2002) e outros trabalhos nesse campo, raça é signo. Essa expressão é utilizada por Segato (2005) em um texto no qual discute as cotas raciais para acesso às vagas em universidades públicas.



Retomando as principais perguntas e questionamentos dirigidos à proposta de cotas raciais, a autora demonstra que o valor sociológico de raça está diretamente relacionado aos sentidos socialmente compartilhados atribuídos à noção. A questão da desigualdade social não pode ser apartada das problemáticas raciais, em que pese o imaginário brasileiro de apregoar a miscigenação como característica identitária nacional. Todos esses pontos estão, por sua vez, relacionados às elaborações dualistas que percorrem diferentes discussões sobre a nação.

A matéria da recorrência da representação dualista nas interpretações do Brasil foi objeto de estudo de Sena (2003). Nesse trabalho, a autora aborda os textos produzidos por ensaístas, sociólogos, cientistas políticos, historiadores e antropólogos que, no decorrer do século XX, permitem perceber como o dualismo é “representado como configuração ideológica central da sociedade brasileira” (SENA, 2003, p. 9). O pensamento social brasileiro toma a problemática do dualismo tensamente relacionada à questão da identidade nacional e à concepção de um Brasil dual como possível de ser traduzida

[...] inicialmente pelas oposições local/universal, puro/impuro, substância/forma, autóctone/transplantado, primitivo/civilizado, sertão/litoral, os intelectuais brasileiros, desde a República, têm-se dedicado à tarefa de reunir, em um todo coerente e unificado, as duas faces antagônicas do Brasil. E, se as tentativas de solução desse dilema brasileiro têm sido várias – da desesperança de um projeto de retorno às origens, como em *Policarpo Quaresma* de Lima Barreto, à retumbância do achado de Euclides da Cunha de que o sertanejo seria o depositário de nossa nacionalidade –, o dilema não é nem um objeto de valor arqueológico nem uma teimosa sobrevivência de nossa herança cultural. Pelo contrário, ele tem se recriado constantemente, até nossos dias, nas oposições entre país legal/país real, moderno/tradicional, individualismo/personalismo, igualitarismo/hierarquização, cópia/autêntico, centro/periferia etc. (SENA, 2003, p. 27).

Essas tensões e articulações duais são constantemente elaboradas e discutidas igualmente pela produção cinematográfica brasileira. Os pares de oposição que Sena (2003) indica como construtores de expressões da sociedade

brasileira vêm sendo atualizados, ao longo do século XX e até os nossos dias, na produção visual e sonora de nossa cinematografia. O campo, o cangaço, o sertão, a favela, a periferia e a cidade são tópicos, temas, construções eleitos nas narrativas fílmicas como que desdobrando, em imagens e sons, a expressão das diferenças e desigualdades, também percebidas e discutidas em outros meios. Na história do cinema brasileiro, tem sido recorrente o apego à expressão dualista: sertão e cangaço, favela e cidade. Há uma tradição de filmagem, de construção do mundo rural pelo cinema<sup>39</sup>, assim como da favela filmada e construída pelos filmes, que constitui um eixo importante da produção cinematográfica brasileira.

O dualismo que o cinema brasileiro elabora se dá no sentido das possibilidades de interpretação da nacionalidade. Quanto daquilo que temos como o rural, a favela, a cidade, o sertão não é formulado por meio das imagens que acumulamos dos filmes que vimos?

No caso brasileiro, muito do que se imagina e acredita ter sido o cangaço, por exemplo, é influenciado pelo que as telas foram mostrando ao longo dos anos, além, é claro, da literatura a respeito. De 1927 até 1969, para se ter uma idéia, foram realizados 26 filmes sobre o tema (TOLENTINO, 2001), desde *Lampião, rei do cangaço* (Fouad Anderaos, 1950) e *O cangaceiro* (Lima Barreto, 1953) até *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964). Esses três filmes diferem quanto às suas propostas, mas falam do fenômeno do cangaço e, assim, influenciaram nossas idéias sobre o assunto. Recentemente, *Baile perfumado* (Paulo Caldas e Lívio Ferreira, 1997) voltou ao tema, reelaborando a história de Benjamin Abrahão, mascate e cineasta que filmou *Lampião* ainda vivo. Se muitos filmes brasileiros

---

<sup>39</sup> Em relação a essa tradição de filmagem, tema tratado por Tolentino (2001), particularmente, penso que aquilo que a sociologia denomina de mundo rural constitui, no trabalho cinematográfico, a elaboração do sertão enquanto categoria para se pensar a nação, mas este é um tema para outra pesquisa.

constroem separadamente cada um dos termos concebidos para formar o par dual da nação, outros articulam a dualidade percebida e elaborada em um mesmo roteiro, caso de *Quase dois irmãos* (Lúcia Murat, 2005).

Neste filme, conta-se uma história que cobre as relações de dois amigos durante o período que vai da década de 1950 até o ano de 2004 (Fotografia 23). Por intermédio dessas relações, o filme traça um comentário sobre o Brasil visto a partir de experiências que têm o Rio de Janeiro como fundo. Boa parte do comentário se desenrola por meio de uma ancoragem ao período ditatorial.

As vidas dos personagens, Jorge, negro e morador de favela, filho da empregada da família do outro, de nome Miguel, branco e de classe média, transcorrem entrelaçadas com as mudanças culturais e políticas operadas através dos anos. Dois são os elos da passagem do tempo: a mãe de Miguel e a música. Miguel se envolve na luta contra a ditadura nos anos 60 e 70 e, posteriormente, no presente narrativo do filme, que se dá no ano de 2004, engaja-se na política profissional como membro do Congresso Nacional. Jorge é preso por furto na década de 1970 e no presente narrativo do filme é líder do tráfico de drogas.

As transformações na vida de Miguel e Jorge aludem às transformações do país, implicam o aprofundamento da tragédia brasileira calcada na crescente desigualdade e incomunicabilidade entre ricos (em sua maioria, brancos) e pobres (quase sempre negros).

A utilização de diferentes sonoridades musicais é outro recurso constituinte da ligação entre as etapas da passagem do tempo, uma chave das mudanças no cronotopo da narrativa: samba na década de 1950; MPB e músicas de protesto nas décadas de 1960 e 1970; e o *funk* dos morros cariocas no ano de 2004.



**Fotografia 23.** Os três diferentes tempos de *Quase dois irmãos*

Em associação à música, tem-se a escolha da cor predominante e da iluminação: na infância dos protagonistas, é utilizada uma coloração que remete a fotos amareladas de um velho álbum de família. Durante a década de 1970, enquanto os amigos convivem na prisão, domina um tom azulado, que chega a favorecer certa idéia de umidade, desgaste, sujeira. Nesses momentos, há pouca luz incidindo sobre os atores. No presente da história, há a utilização alternada de luz noturna e luz diurna, com mais cenas em espaços abertos. Nenhum alívio advém disso, entretanto, uma vez que a crise anunciada entre a convivência de setores tão apartados se acirra nesse último período.

Em *Quase dois irmãos*, a diretora, Lúcia Murat, aliou-se a Paulo Lins, o escritor de *Cidade de Deus* (LINS, 1997), para dar forma ao roteiro. Juntos, promoveram uma aliança intertextual entre o livro e o filme *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002) e a trama de *Quase dois irmãos*. Há roteiros mais fluidos e que estruturam o encadeamento da história de modo linear, dando maior liberdade a atores e atrizes para construir em cena, o que foi adotado por Marco Bechis em *Garage Olimpo* (1999). No roteiro de Murat e Lins, a passagem do tempo não é linear, antes surge como recurso explicativo a respeito do passado dos dois homens que se reencontram no presente do que se está contando.

O encadeamento do filme, mostrando o transcorrer do tempo nas vidas dos personagens e na vida da nação, é feito de tal forma que passa a idéia de que o fosso, a separação entre classes sociais, só se aprofundou com o passar do tempo; costurado por um vaivém entre passado e presente, que remete à lida da memória pessoal, subjetiva, sempre relacionada com os eventos coletivos, os eventos da socialidade, o transcurso do que é narrado sugere alguns problemas. O principal

deles é o peso crescente dos problemas sociais, os quais são, no filme, também problemas da nação, mostrados por todo o transcorrer da vida de Miguel e Jorge.

Assim, se intui que, depois da experiência na cadeia, cada um tenha enveredado por um caminho diferente, que é o resultado esperado para pessoas que, como eles, pertencem a grupos sociais distintos e distantes: Miguel transforma-se em deputado, enquanto Jorge passa a ser um grande líder do tráfico de drogas.

Do final da década de 1950, são mostradas as lembranças de infância de Miguel e Jorge, entremeadas pela dicotomia que cercava a vida dos personagens quando meninos. Apesar de entrelaçadas pela música, pelo interesse que o pai de Miguel tem pelos sambas que Seu Jorge, pai do personagem homônimo compunha, as lembranças daquele tempo já evidenciavam a existência de dois modos distintos de vida. A separação entre a favela, no morro, e a cidade, a casa na “pista” – para usar a expressão corrente entre os moradores das favelas do Rio de Janeiro ao nomear o espaço do que está além-morro, da não-favela –, fica patente pelas reações das mães dos personagens principais, ainda na década de 1950. O envolvimento do pai de Miguel com os sambas compostos por Seu Jorge e suas constantes visitas ao morro desagradam as esposas de ambos. Na favela, a esposa de Seu Jorge manifesta claramente seu desagrado:

*Tarde da noite na favela.*

DONA ROSA – Não é hora, doutor, de levar o menino para casa?

*A seguir, depois que todos se retiraram, dirigindo-se ao marido:*

DONA ROSA – Jorge, não estou agüentando mais esta vida. Desde que você se meteu com este doutorzinho de merda, que fica te oferecendo mundos e fundos, que tu não pára mais em casa.

Na “pista”, a reação não é diferente:

*Quando Miguel chega em casa carregando no colo o filho sonolento, sua esposa também reclama.*

DONA HELENA – Irresponsável! A esta hora?

Esses curtos diálogos, em um dos *flashbacks* iniciais do filme, dão a tônica da história contada. Embora o filme fale também da ditadura, a questão dual, o impasse gerado pela separação entre classes, cresce mais e mais à medida que avança a narrativa. Ao contar aspectos do período ditatorial por meio da convivência na prisão dos personagens durante os anos 70, o filme desenvolve um discurso que tende para a naturalização do impasse social, dada a força com que a separação entre os grupos representados em Miguel e Jorge é enfatizada. O diálogo que os dois homens travam, sempre cortado pelas imagens do passado, pelos acontecimentos que cercam a filha de Miguel e os negócios coordenados da prisão por Jorge, sintetiza a marca do precipício que existe entre um e outro, unidos apenas por contingências outras que não suas afinidades pessoais. Paradoxalmente, o que os une é uma história que os aparta.

*Em 2004, com Jorge encarcerado em Bangu:*

MIGUEL – Como vai indo, Jorge?

JORGE – Em pé sem andar, deitado sem dormir. Quem te viu e quem te vê, hem, deputado? O mundo dá muitas voltas e sempre pára no mesmo lugar. Mas aí tá tudo diferente, não é mesmo?

*Jorge atende o celular e ordena ao interlocutor que está do outro lado (e que sabemos ser quem coordena os assuntos no morro):*

JORGE – Mata logo. Vai lá e executa, garoto: paz, justiça e liberdade.

*Corte para cenas em que os dois eram garotos. Eles jogam bola e a câmera acompanha a bola que, chutada, cai no pátio do presídio da Ilha Grande, nos anos 70. Outro corte e voltamos a presenciar o diálogo dos dois homens:*

JORGE – Miguel, eu tô com uma guerra lá no morro (*diz impaciente*). Que qui tu qué?

*Outro corte para os anos 70, quando Jorge é conduzido para o transporte até a Ilha Grande. Corte para o diálogo:*

JORGE – O que você veio fazer aqui, Miguel?

MIGUEL – Nós conseguimos financiamento internacional para Centros Culturais em comunidades carentes. Se você me apoiar, eu posso conseguir um para o Morro dos Macacos. Pode ser uma alternativa para este bando de moleques desempregados.

JORGE – Qual é doutor? Tu tá querendo construir um projeto social ou salvar a tua família?

*Corte para Miguel buscando a filha em uma guarita da PM.*

Algumas expressões já revelam as resultantes da convivência dos dois homens na prisão. Uma é “paz, justiça e liberdade”, frase escrita nos pátios, telhados e paredes das prisões, principalmente quando ocorrem rebeliões. O filme diz que o aprendizado dos presos comuns em convivência com os presos políticos permitiu a organização dos grupos armados que atualmente agem nas periferias das cidades brasileiras. Há um quase mito, corrente nas histórias sobre os efeitos da vida em comum das duas categorias de detentos durante a ditadura, que aponta o surgimento dessas organizações como um dos efeitos perversos daquela experiência.

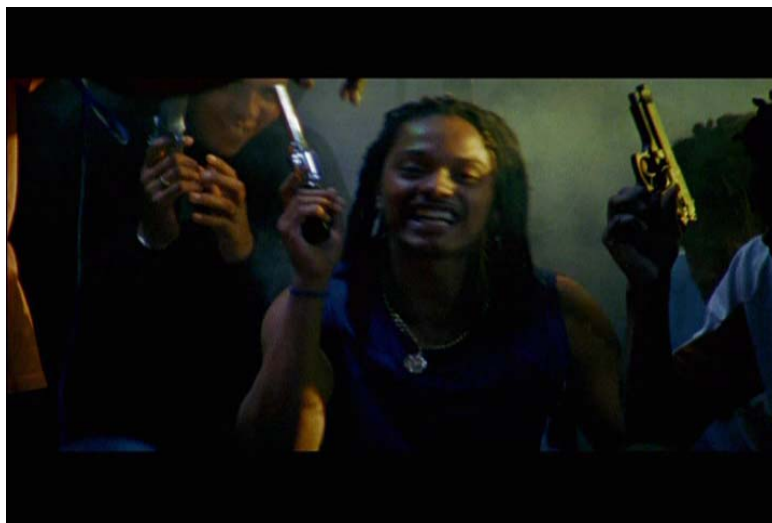
Grande parte do filme, no entanto, para evidenciar o aparecimento dos grupos organizados ligados às ações ditas criminosas nos morros e favelas cariocas, passa-se na década de 1970, durante a ditadura, quando Miguel encontra-se detido como preso político e reencontra Jorge na mesma prisão, só que respondendo por crimes comuns. A menção ao período ditatorial fica subsumida pelas crescentes tensões que se estabelecem entre os presos políticos e os presos comuns. As questões sobre como e porque os presos políticos estão no presídio e suas atuações ficam subentendidas pelas cenas que evidenciam seu contato com o exterior, realizado por intermédio de jovens mulheres, namoradas, amigas e/ou companheiras de militância política. A própria diretora do filme, em depoimento que consta dos extras da produção, informa que depois de sua saída da prisão, durante a ditadura, teve a oportunidade de conviver com colegas militantes presos pela Lei de Segurança Nacional.

Além do mais, o comportamento mostrado pelo grupo a que Miguel pertence é típico da organização militar dos grupos armados que atuaram nas ações de guerrilha urbana brasileira durante aquele período. Falam em “coletivo”, explicitam



aos recém-chegados as regras e os comportamentos esperados e proibidos, em suma, são organizados e, presume-se, ligados aos que ainda combatem a ditadura do lado de fora das prisões.

Os personagens se revêem no presente, quando um está na prisão por ter se transformado em líder do tráfico (Jorge) e o outro é representante do Congresso Nacional (Miguel). Além dessas características, o roteiro do filme permite discutir outros temas, como o da transposição para o cinema de vivências de eventos cruéis. A violência da prisão fica diminuída diante da vida “naturalmente” ligada a ordenamentos violentos dos jovens que vivem nas favelas (Fotografia 24).



**Fotografia 24.** Baile *funk* em que jovens se divertem portando armas

Há um didatismo no desenvolvimento cênico feito a partir do roteiro que também pode ser atribuído às características de seus autores, ao fato de terem presenciado em suas vidas os eventos ditatoriais (caso de Lucia Murat) e a convivência na favela (caso de Paulo Lins).

Freqüentemente, podemos recordar cenas inteiras de filmes por suas imagens e seus sons; por outro lado, não é tão comum recordarmo-nos de diálogos inteiros com tanta facilidade. No entanto, todos os filmes são, de modo bastante elaborado, um fazer artístico que combina imagens, sons e diálogos e são também construídos a partir de um roteiro. Em *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950), filme norte-americano, um personagem comenta que as pessoas assistem aos filmes e nem se dão conta de que eles contam uma história, a qual segue um roteiro, que, por sua vez, foi escrito por alguém. Muitos filmes são feitos a partir de livros e o roteiro em si chega mesmo a ser, em alguns casos, um tipo de peça literária. Em adição a isso, os filmes podem compor peças testemunhais a partir da experiência que seu/sua diretor/a quer passar na criação do roteiro. O último caso é o que caracteriza o filme de Lucia Murat: teve o roteiro tecido a partir das experiências-limite vividas por ela e por Paulo Lins.

Interessa comentar que a elaboração do roteiro de *Quase dois irmãos* (Lúcia Murat, 2005) foi provocada não apenas pela intenção mais explicitada por seus autores, como nas entrevistas que acompanham o DVD, porém, e sobretudo, foi possível por serem ambos, como afirmei anteriormente, dois sobreviventes de diferentes experiências traumáticas e violentas, mas que se reportam, ambas, às configurações da sociedade brasileira: o autoritarismo ditatorial e a miséria da maior parte da população do país. Apartadas em boa parte de suas vidas, essas pessoas viveram a expressão dual da sociedade brasileira: Paulo Lins cresceu na favela Cidade de Deus e Lúcia Murat, nas áreas abastadas do Rio de Janeiro.

Lúcia Murat vivenciou dois ângulos da violência ditatorial: foi militante da esquerda armada, tendo vivido um período na clandestinidade, e foi presa política, havendo sofrido a experiência da tortura. Passou a infância na Zona Sul do Rio de

Janeiro, cursou economia na Universidade Federal do Rio de Janeiro, quando iniciou sua militância política no movimento estudantil. No final dos anos 60, ingressou no Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8)<sup>40</sup>, cuja principal manobra política foi o seqüestro do embaixador norte-americano no Brasil, Charles Burke Elbrick, tema de *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997). Viveu na clandestinidade e, em 1971, foi presa e ficou por três anos e meio no presídio feminino de Bangu. No depoimento que deu ao Seminário 40 anos do Golpe de 1964 (MURAT, 2004, p. 385), abordou um ângulo crucial sobre o testemunho, que é o imperativo de contar, de continuar a pensar e sentir a experiência: “[...] comecei realmente a tentar que o cinema pudesse me ajudar a compreender toda essa experiência de vida e pensei em fazer um filme sobre a tortura, que acabou sendo *Que bom te ver viva*”.

Mais à frente, na mesma obra, ao indicar a importância do processo analítico para que pudesse resgatar – é esta sua expressão – sua história através da arte, através do cinema, explica: “[...] no fundo, é um pouco o tipo de questão que me interessa como sobrevivente: o porquê da sobrevivência e como é que você sobrevive” (MURAT, 2004, p. 385). Recordo que a questão do sobrevivente, da culpa e da necessidade que este tem de falar sobre o evento-limite e de justificar sua condição de sobreviver a ele surge no cinema argentino tratado principalmente em *Garage Olimpo* (Marco Bechis, 1999).

Os filmes de Lúcia Murat constituem saídas que a diretora encontrou para dar prosseguimento à sua vida depois de haver sido inserida em uma ocorrência extrema. Suas obras carregam modos de testemunhar, formas de contar, de continuar elaborando o que parece sempre fugir, escapar: militarização da política

---

<sup>40</sup> Nome que faz referência à morte de Che Guevara na Bolívia, em 8 de outubro de 1967. A organização surgiu de uma dissidência dos quadros do Partido Comunista Brasileiro (PCB) na Guanabara no início dos anos 70.

pela participação na luta armada; violência por intermédio de prisão e tortura. Esses são eventos que constituem uma trama também de narrativas pelas quais vai sendo configurada a representação da nação brasileira. Assim, a experiência da ditadura permanece um modo de conceber o país, faz parte de suas configurações.

Por sua vez, Paulo Lins nasceu no Rio de Janeiro, em 1958, sendo praticamente da mesma geração de Lucia Murat, nascida em 1948. Viveu durante 30 anos na favela Cidade de Deus. A partir da escrita, deu início à sua prática de elaboração acerca do que viveu e conheceu sobre a miséria e a violência. Depois de atuar como assistente da antropóloga Alba Zaluar, em um estudo sobre a criminalidade no Rio de Janeiro, começou, em meio às entrevistas que aplicava, a dar forma ao romance *Cidade de Deus*, publicado em 1997 (LINS, 1997) e transformado no filme homônimo por Fernando Meirelles e Kátia Lunde em 2002.

Nos extras que acompanham o DVD de *Quase dois irmãos* (Lúcia Murat, 2005), Paulo Lins aborda um tópico importante para a compreensão do testemunho como uma tarefa que se realiza em um encontro, em uma busca por completar um vazio imposto a partir da violência vivida. Tal encontro é propiciado pela arte, pelo fazer artístico.

Quando a Lúcia Murat me chamou para escrever o roteiro, ela já sabia o filme que queria fazer, já tinha a idéia bem definida. O *Quase dois irmãos* fala de uma época que tanto eu como a Lúcia vivenciamos de perto. Nesse sentido, nossas duas realidades se encontram no roteiro.

Mais contundente, no sentido de apregoar para a arte uma saída ao impasse dual expresso na vida social brasileira, e dadas as condições de ter vivido “do outro lado”, Lins afirma em entrevista que “Talvez na arte possa existir uma aproximação, ou na religião ou no carnaval. Em geral, a gente só se encontra na arte. Apesar disso, eu luto para mudar essa realidade [...]” (LINS, s.d.).

Ao contar a história de Miguel e Jorge entrelaçada com a do Rio de Janeiro, que, nesse caso, em boa parte, é uma história que pode ser também entendida como a da nação, o filme desenvolve uma trama na qual certos personagens funcionam como elo entre as mudanças no tempo. O principal deles é a mãe de Miguel. Alegoricamente, pode ser percebida como a pátria-mãe, a nação como espaço materno que se rompe pela incursão da ordem repressivo-militar. Sua mãe é construída como pessoa sempre amargurada, sempre tensa, pela frequência com que o filho, criança ainda, participa, junto com o pai, de rodas de samba no morro. Depois, já durante a juventude de Miguel, quando este cai preso e é conduzido ao presídio da Ilha Grande, amplia-se seu desconcerto e suas preocupações parecem não encontrar saída. As cenas do barco levando as mulheres para a visita aos presos mostram um olhar triste e amargurado dessa personagem (Fotografia 25). Enquanto se foca na imagem dessa mulher, o áudio, com a voz de Miguel narrando nos diz:

ÁUDIO – (*Miguel*) Minha mãe assistiu, perdida, a sonhos que não eram seus, mas que determinaram uma vida que passou a ser dela.



**Fotografia 25.** Olhar da mãe de Miguel em dia de visita ao filho na Ilha Grande

A fala do filho e o olhar da mãe, se lidos por meio de uma chave alegórica, induzem a pensar em uma pátria-mãe que também vivenciou, a partir de sonhos alheios, uma vida vinculada a projetos em disputa. Tal disputa terminou por gerar conflitos intransponíveis e resultou na perseguição e no extermínio daqueles/as que propunham outras formas de viver, outras formas de política, outros modos de pensar o mundo: a imagem amargurada da mãe fica ligada, colada à imagem espantada de uma sociedade que assistia, em parte, aos atos violentos que terminaram por reprimir a vida política e reduzir o discurso democrático a simulacros.

Tanto as cenas da viagem de barco até a ilha como as do caminho até o prédio da prisão (Fotografia 26) estão relacionadas, como tema e possibilidade de discussão, a um trecho do documentário *Notícias de uma guerra particular* (João Moreira Salles e Katia Lund, 1999), no qual, em uma das cenas, um grupo de mulheres tenta impedir que policiais cheguem ao ponto alto da favela, dando tempo para que seus irmãos, filhos, namorados ou maridos escapem. Em *Quase dois irmãos* (Lúcia Murat, 2005), é importante o papel dado às mulheres – companheiras de militância, namoradas, mães – nas articulações entre os presos políticos da Ilha Grande e o mundo exterior. São elas que levam os manifestos e as cartas de reivindicação dos presos para fora do presídio. Na articulação do documentário e no filme, a idéia do feminino emerge como espaço de resistência, mesmo que se dê por meio da resignação presente tanto na ficção do filme como nas cenas reais gravadas nos caminhos das favelas do Rio de Janeiro no documentário.

Outro importante sentido do presídio da Ilha Grande no imaginário histórico e político brasileiro remonta à experiência de Graciliano Ramos, para lá enviado durante outra ditadura, a de Getúlio Vargas, cuja vivência naquela prisão resultou no clássico *Memórias do cárcere* (RAMOS, 1953).



**Fotografia 26.** Mulheres sendo conduzidas para o presídio em um dia de visita

Voltando à personagem da mãe e a suas preocupações, na maturidade do filho Miguel, é para a neta que se voltam sua atenção e receio. Teme pela segurança da menina que sobe o morro, participa de bailes *funk* na favela e acaba por envolver-se com traficantes de drogas. Nos três momentos abordados pelo filme, mesmo mudando o período de tempo do que se narra, o problema continua sempre a ser a divisão entre a favela e o bairro, nas palavras de um dos garotos do tráfico, “entre o morro e a pista”.

O que está em destaque em *Quase dois irmãos* (Lúcia Murat, 2005) é a incomunicabilidade entre segmentos sociais. Não obstante a história dos amigos percorrer diversos períodos da vida social no Rio de Janeiro, a cada etapa, as distâncias acentuam-se mais e mais.

No desfecho do filme, acontecem dois eventos que simbolizam as impossibilidades de convivência entre Miguel e Jorge, como metonímias de classes sociais e de raças. Um é o estupro que sofre Juliana, filha de Miguel, assídua

freqüentadora, contra a vontade do pai, dos bailes *funk*. Saindo da casa de seu namorado, um jovem que coordena os negócios do tráfico para Jorge (que está preso), Juliana é atacada por um grupo de rapazes pertencentes à facção que pretende tomar a liderança de venda das drogas no morro. Na superfície, é uma ação contra Jorge e o jovem namorado; enquanto evento endereçado, é um discurso adicional a respeito da ruptura entre duas populações continuamente separadas: a da cidade, abastada, e a do morro, destituída.

O outro acontecimento diz respeito à reiteração da violência que percorre a vida nas prisões: Jorge é assassinado em sua cela enquanto dorme. Os movimentos de sucessão do tráfico, de substituição de uma liderança por outra, tão presentes em noticiários televisivos, são, neste desfecho, o pano de fundo para a visão que o filme elabora sobre a ruptura entre classes e raças nos encadeamentos da vida social no Brasil. Tais relações só acontecem, nos diz *Quase dois irmãos*, embasadas, permeadas e construídas na violência que instaura, por sua vez, mais violência. Em contraponto, ocorre a própria violência da narrativa da nação que pretende homogeneizar as coletividades em conflito.

O tema das relações entre dois amigos, quase dois irmãos, é também o da convivência entre grupos sociais da nação (Fotografia 27). Assumidamente, o filme nos diz que durante a ditadura tal convivência dentro do cárcere possibilitou o aprendizado de novas formas organizativas de violência. Na pós-ditadura, um incremento dos problemas conduziu à cisão contínua entre classes e raças. Miguel e Jorge são personagens cuja exemplaridade dual metaforiza um discurso sobre a socialidade brasileira. O título do filme, por um lado, reflete a idéia de nação enquanto fraternidade, comunidade de irmãos e, por outro, o “quase” inserido na relação entre esses homens cinde a fraternidade imaginada.





**Fotografia 27.** Miguel e Jorge presos na Ilha Grande

### ***Cabra cega*: isolamento e luta**

No jogo dialógico, o livro de Fernando Gabeira (1996), *O que é isso, companheiro?*, que inspirou o filme homônimo de Bruno Barreto (1997), também guarda relações com a história narrada em *Cabra cega* (Toni Venturi, 2005). Pela leitura da obra de Gabeira (1996) chega-se à idéia do crescente isolamento que os grupos armados de oposição à ditadura foram experimentando. Por um lado, havia a repressão intensa e a censura, e por outro, a desarticulação das organizações da esquerda e as transformações que a máquina ditatorial ia operando no país. Além do mais, a experiência de clausura enfrentada na clandestinidade e apresentada no capítulo 16, intitulado *Onde o filho chora e a mãe não ouve*, mantém forte diálogo com *Cabra cega*.

No referido capítulo, Gabeira (1996) relata suas angústias durante o período em que foi abrigado clandestinamente no apartamento de uma mulher, da qual não consegue lembrar nitidamente as feições. Conta como era passar o dia esperando

pelo retorno da dona da casa, quais os cuidados que tinha de tomar para que os vizinhos não notassem movimento no apartamento, como o dia demorava a passar. A condição distante do dia-a-dia da cidade e os poucos contatos com pessoas das organizações às quais estava ligado faziam com que fosse perdendo os contornos da passagem do tempo, faziam com que fosse ficando cada vez mais isolado, alienado, com uma crescente angústia. Esse é também o panorama no qual transcorre a história narrada em *Cabra cega*.

O problema do isolamento político é evidenciado neste filme, que conta a história de Thiago, o comandante de uma organização de esquerda, e sua clandestinidade, em trama que narra essa experiência e o isolamento crescente, tanto desse dirigente da luta armada quanto das organizações contra a ditadura. Essa percepção que permeia os filmes e os próprios relatos dos sobreviventes está, por sua vez, completamente relacionada à força com que o aparelho repressivo de Estado atuou no desmantelamento e na extinção das oposições armadas.

Thiago é o “nome de guerra” do personagem. No jargão, tanto dos militantes como dos repressores, nome de guerra expressa a situação de embate violento que as ações políticas assumiram durante a ditadura, pois a convivência dentro dos grupos de distintas filiações políticas e as relações entre estes e os grupos detentores do poder ocorriam por meio de ações de guerra, de militarização da ação política.

Depois de Thiago ser resgatado de um cerco policial por companheiros, é conduzido, com os olhos vendados, a um aparelho<sup>41</sup>, onde deverá permanecer

---

<sup>41</sup> A prática de vendar os olhos era empregada como medida de segurança. Caso ocorresse a prisão, a pessoa, mesmo sob tortura, não poderia identificar os locais, ou aparelhos, em que estivera abrigada clandestinamente. Para um relato romanceado disso, como o próprio autor descreve suas memórias, ver Paz (1996).

escondido. Trata-se do apartamento de Pedro, um simpatizante do movimento. No enfrentamento com as forças repressivas, Thiago foi ferido e presenciou a captura de sua companheira. Essas informações são fornecidas pelo filme em *flashbacks*, nos momentos em que o personagem se recorda daquele momento. No apartamento, Thiago passa a maior parte do tempo isolado, tenso, receoso de andar pelos aposentos, com medo de ser visto pelos vizinhos, de ser capturado. Seu elo com o exterior é feito por Rosa, que serve de enfermeira e empregada da casa. Outros elos são estabelecidos por intermédio de Pedro, o proprietário do local, de uma vizinha, chamada Dona Nenê, e de Mateus, outro importante dirigente da mesma organização à qual pertence Thiago.

Os nomes de guerra, as armas, a terminologia militar para designar os cargos da organização, os cuidados com a segurança, a maneira de usar as palavras, indicam uma associação entre militarização e vida política. O filme expressa a questão mais ampla que envolvia a vida pública brasileira naquela época: a da assimilação do político pelo militar, a redução da esfera política à dimensão armada. Esse processo impregnou as relações entre opositores da ditadura e outros setores. Uns falavam de guerra revolucionária, enquanto outros falavam de guerra contra a subversão. A redução do político à extrema violência de uma situação de guerra, que retirou a força da palavra, da discussão na condução das relações entre grupos com diferentes propostas políticas, caracterizou as condições do embate entre o poder ditatorial e as oposições no Brasil e em outros países latino-americanos que passaram pela mesma experiência.

Uma cena logo no início de *Cabra cega* (Toni Venturi, 2005) sintetiza a assimilação guerra e política, guerra e cotidiano. Trata-se do momento em que, sozinho, Thiago prepara uma refeição. As imagens indicam o estado de alerta

constante e necessário em uma batalha. Ferido, isolado e apavorado, sempre portando armas, Thiago senta-se para comer (Fotografia 28).



**Fotografia 28.** Alimento e guerra, vida e violência

Os primeiros momentos do filme inserem a atmosfera de medo e solidão de Thiago. Vemos sua hesitação quando percorre o espaço do apartamento, seu silêncio temeroso, sua clausura. Certamente, esses eram sentimentos presentes no cotidiano de militantes clandestinos decorrentes do crescente cerco que os militares empreendiam contra as organizações de esquerda. Em trabalho sobre metodologias repressivas e a atuação do DOPS do Rio Grande do Sul como aparato inserido nestas, Bauer (2006) menciona a força das ações empreendidas pelo Estado ditatorial contra militantes. Reproduzo aqui as palavras que a autora destaca do depoimento dado pelo coronel Adyr Fiúza de Castro a propósito do tema:

[...] quando decidimos colocar o Exército na luta contra a subversão [...], foi a mesma coisa que matar uma mosca com martelo-pilão. Evidentemente, o método mata a mosca, pulveriza a mosca, esmigalha a mosca, quando às vezes, apenas com um abano é possível matar aquela mosca ou espantá-

la. E nós empregamos um martelo-pilão (D'ARAUJO; SOARES; CASTRO, 1994 citados por BAUER, 2006, p. 17).

O isolamento dos grupos organizados armados não era apenas decorrente das opções estratégicas adotadas, mas, como demonstra o depoimento acima, era provocado também pelas ações repressivo-militares do Estado ditatorial.

Uma imagem sintetiza a situação, tanto do personagem de Thiago como das organizações que se opunham à ditadura: a única visão do exterior é percebida através de uma janela, que permite entrever outras janelas, em um céu sem horizonte (Fotografia 29).



**Fotografia 29.** Paisagem que Thiago pode ver sem ser visto

A imagem mostrada na Fotografia 29 é também uma indicação alegórica das crescentes dificuldades de existência, visibilidade e percepção política que as organizações enfrentavam. O isolamento imposto pela clandestinidade é uma referência clara ao isolamento das organizações levadas à clandestinidade que resistiam à ditadura. No tempo da narrativa fílmica, há um momento em que Thiago

recebe, pelo noticiário da TV, a notícia da morte de Carlos Marighella. Sua reação faz supor que tomava parte na mesma organização, a Aliança Libertadora Nacional<sup>42</sup> (ALN), ou em uma organização que estava em cooperação com ela, uma vez que, diante de prisões e mortes que desarticulavam muitos grupos, era comum a reunião dos seus remanescentes sob uma nova feitura. Na ação de seqüestro do embaixador norte-americano, uniram-se a ALN e o MR8.

Os dados apresentados por Miranda e Tibúrcio (1999) indicam a existência de aproximadamente 20 organizações de esquerda no Brasil durante o período ditatorial. Várias delas surgiram a partir dos quadros do PCB. Apesar de certas diferenças estratégicas, as propostas que alinhavam os partidos de esquerda, principalmente os de linhagem comunista, era a realização de uma revolução capaz de conduzir à supressão do capitalismo. Para que a transformação radical fosse possível, pensava-se necessário o amadurecimento das forças produtivas, o que acirraria as contradições inerentes ao capitalismo, levando, dessa forma, à transformação revolucionária de toda a sociedade. Uma dessas organizações foi a ALN, que é, em *Cabra cega*, um grupo ao qual Thiago estaria ligado por ações e afinidade.

Algumas das configurações mundiais que haviam dialogado com as propostas do *Tercer Cine* ou do Cinema Novo participavam também, como exemplos e inspirações, das concepções dos grupos de esquerda. A idéia dos comunistas mais ortodoxos de aguardar o acirramento das contradições começou a ser abalada a partir de certos eventos. Um deles foi, certamente, a eclosão da Revolução Cubana, que passaria a ser um exemplo da capacidade que uma ação

---

<sup>42</sup> Surgida em 1967, depois que Marighella desligou-se do PCB, era a organização de maior expressão e contingente, entre todos os grupos que deflagaram a guerrilha urbana entre 1968 e 1973 (MIRANDA; TIBÚRCIO, 1999).

revolucionária pode ter de apressar as condições de transformação social, de ser responsável, em si, por essas mudanças. Na análise sobre as organizações de esquerda na Argentina, Calveiro (2005) ressalta o acontecimento aliado à guerra do Vietnã como responsável pelas mudanças nas práticas da esquerda na América Latina e em outros lugares, com a idéia de que a luta revolucionária podia gerar consciência sem necessidade de aguardar as condições objetivas, materiais:

*Esto permitiría a una generación impaciente por producir los cambios sociales que consideraba necesarios en el Tercer Mundo, acelerar la llamadas “condiciones revolucionarias”, para acabar con la injusticia social. Así nació la teoría del foco”.(...) el foquismo cobró gran importancia, sobre todo para los movimientos de liberación de los países tercermundistas (CALVEIRO, 2005, p. 123-124).*

Essas idéias circulam em *Cabra cega* nos momentos de desabafo do protagonista, quando discute com outros companheiros, quando tenta escrever um documento ao país.

Em uma discussão com Mateus, um dos líderes da organização e contato de Thiago, este último revela seu descontentamento com a situação de clandestinidade imposta pelas circunstâncias e pelas decisões do “comando” de seu grupo:

THIAGO – (*impaciente*) O dever de todo revolucionário é fazer a revolução, lembra?

MATEUS – (*tentando acalmar o companheiro*) Pra fazer a revolução, a gente precisa mais que uma frase de efeito.

*Thiago continua insistindo para sair, para voltar às ações ao que Mateus retruca:*

MATEUS – Se você sair, morre.

THIAGO – A morte é só um detalhe.

MATEUS – Isso não é filosofia, é política. Em política, às vezes, a gente precisa recuar.

THIAGO – Mateus, se eu não te conhecesse muito bem, ia achar que você está com medo.

MATEUS – (*se retirando*) A gente sequer conseguiu trazer o povo para a nossa causa.

O diálogo acima, travado em tom áspero, impaciente, expõe, em uma síntese, o momento em que, diante dos retrocessos, das prisões e do isolamento crescente, as organizações de esquerda começavam a perceber a derrota iminente. O tempo narrativo do filme é 1969, ano da morte de Carlos Marighella, que foi anunciada pela TV e deixou Thiago ainda mais preocupado com as “conduções do movimento de luta armada”. A expressão “trazer o povo para a nossa causa” mostra parte da engrenagem retórica da época, engrenagem que fazia crer, também, nas possibilidades de transformação pelas armas. Em outra discussão com Mateus, o rapaz pergunta:

THIAGO – Vocês estão me segurando aqui dentro para eu não marcar minha posição, né?

Além do isolamento, havia a disputa por cargos de poder dentro das organizações, que foi utilizada pela repressão para barrar e dinamitar a possível força dos movimentos de esquerda, disputa também condizente com o quase lugar-comum no Brasil sobre o sectarismo e as múltiplas divisões da esquerda.

Gradativamente, Thiago começa a estabelecer algumas relações que mudarão sua rotina. Uma delas é com a vizinha do apartamento, Dona Nenê. Depois de bater à porta algumas vezes e não ser atendida, um dia Dona Nenê conhece Thiago, que procura esconder sua condição de clandestino político. Dona Nenê lhe diz que é velha, mas não é boba, que perdeu o filho na ditadura franquista e, assim, consegue quebrar as resistências de Thiago. Convida-o para jantar em sua casa e, naquela ocasião, conta ao rapaz sobre seu filho. Quando ele estava sendo perseguido pelos franquistas, pediu-lhe abrigo e ela negou, com medo:

DONA NENÊ – Escolhi o medo no lugar de meu filho. (*diz angustiada*)



Thiago se interessa e indaga se mataram muita gente na Espanha de Franco. A resposta elucida o sentimento que as ditaduras, por meio de mecanismos comuns de violência e disseminação do medo, provocam:

DONA NENÉ – Hijo, las dictaduras solo cambian de hogar.

Certo dia, Mateus faz uma das costumeiras visitas e entrega um jornal com a notícia da prisão da companheira de Thiago dizendo que ela está resistindo. Esse ponto merece destaque pelo menos por dois motivos: a problemática de gênero e violência e a discussão das práticas permanentes da tortura. Apesar de negada por militares, a prática da tortura desenvolveu-se profissionalmente<sup>43</sup> durante aqueles anos. Além da participação minoritária e atravessada pelas determinações de gênero, as mulheres foram alvo especial nas práticas violentas. Ao discutir a relação entre o gênero e as ditaduras na América Latina, Jelin (2001) escreve a respeito do corpo da mulher na tortura e da “feminização” do corpo masculino torturado:

*Los cuerpos de las mujeres – sus vaginas, sus uteros, sus senos –, ligados a la identidad femenina como objeto sexual, como esposas y como madres eran claros objetos de tortura sexual. [...] para los hombres, la tortura y la prisión implicaban un ato de “feminización”, en el sentido de transformarlos en seres pasivos, impotentes y dependientes.*

A tortura irrompe em uma cena, não importando se tem ou não relevância para o desenvolvimento da história (Fotografia 30). Aqui e em outros filmes brasileiros, como é o caso de *Ação entre amigos* (Beto Brant, 1998), a explicitação e a repetição das imagens violentas em minúcias, com pormenores, alude, como já frisei, à necessidade de mencionar por outros meios, que não os aceitos pelas esferas hegemônicas, o trauma passado. Tal trauma perdura porque não foi ainda

---

<sup>43</sup> Nesse sentido, ver, além do trabalho de Huggins, Haritos-Fatouros e Zimbardo (2006), o artigo de Magalhães (2004), em que analisa a prática de “fazer falar”, eufemismo para tortura, a partir da utilização do manual de interrogatório do SNI.

efetivamente discutido e resolvido na sociedade e porque, prática comum em nossa história, a tortura é realizada, todos sabem que existe, mas não se fala sobre isso.

Nos *flashbacks* do momento que o levou à clandestinidade, Thiago deixa transparecer um sentimento de apego à sua companheira, que ficou presa. Quando o grupo consegue retirá-la da prisão e levá-la ao apartamento, Thiago se comove diante da figura combalida, fragilizada e ferida da militante, que não pára de repetir

MILITANTE – Eu agüentei, não entreguei ninguém.



**Fotografia 30.** Companheira de militância de Thiago sendo torturada

A militância feminina, no geral, era constituída por mulheres quase sempre muito jovens<sup>44</sup>, que atuavam em tarefas de “combate” ou de apoio; no entanto, poucas ocuparam cargos de comando e liderança nas organizações.

---

<sup>44</sup> Muitos dos participantes das atuações de guerrilha urbana foram oriundos do movimento estudantil. Ver Gaspari (2002) para a questão da criminalização da política nas universidades e escolas que contribuiu para a participação de muitos estudantes nas organizações de esquerda clandestina; e para a experiência de presas políticas, é interessante ler o artigo de Xavier (2004).

Um exemplo de uma militante de “apoio” em *Cabra cega* é a personagem de Débora Duboch, Rosa, filha de um militante do Partido Comunista, que viveu, junto com ela, momentos de clandestinidade e fuga, mas terminou morto pela repressão do governo do Estado Novo. Isso, Rosa conta a Thiago depois que tem início uma aproximação entre eles. No início da trama, Thiago trata Rosa com distância. Ela é militante de apoio e atua, naquela operação, como enfermeira e arrumadeira da casa, as outras facetas da participação feminina nos quadros da luta armada. Faz a ligação entre Thiago e Mateus em um “ponto”, que é a denominação dada ao local em que militantes deveriam encontrar, periodicamente, seus contatos.

Nas interações de Thiago com Rosa, nota-se, a princípio, um comportamento que não é apenas da ordem vivida como clandestino, mas tem relação com uma postura calcada nas configurações patriarcais de poder e que, aos poucos, à medida que ele vai conhecendo Rosa, se altera.

As opções do roteiro e da cenografia fazem de *Cabra cega* (Toni Venturi, 2005) um filme que busca criar impressões de realidade. No material disponível nos extras, o diretor explica que pretendeu realizar um filme que “reconstruísse a época”. Desse modo, os objetos postos na montagem das cenas, o figurino, as músicas, as palavras que são usadas pelos personagens convergem para recriar o clima que se entende ter sido o daqueles anos.

Thiago tem vários conflitos com Pedro. Parece criticar a autonomia dele e sua falta de participação efetiva na linha de frente da luta armada. Em um momento, encontra-o deitado na rede, fumando maconha, e é ríspido, questionando-o. É aí que Pedro indaga como pode Thiago quebrar as regras de segurança. Foi jantar com a vizinha, fez piquenique no telhado, junto com Rosa, e saiu às ruas passando pelo local onde Mateus havia sido abatido pela repressão. Durante essa discussão,

já com Rosa presente, notam que estão cercados. Pegam as armas e, em um rompante de quem sabe que não haveria outra possibilidade, decidem enfrentar os policiais e, literalmente, abrem a porta para encarar a morte.

E tudo termina...

## PARTE IV

### CONTRASTES ENTRE FILMES BRASILEIROS E ARGENTINOS

Desfechos: amigos e torturador, depois do reencontro, mortos; Lamarca, solitário no árido nordestino, é assassinado pelas forças repressivas; três jovens, um clandestino, uma militante de apoio e um simpatizante da luta contra a ditadura abrem a porta para a morte; uma filha estuprada sela a relação antiga de dois amigos, enquanto um deles é assassinado no cárcere. Cenas e momentos finais de filmes brasileiros que trabalham o período ditatorial. Imagens e sons que aludem a um sentido trágico nas histórias que contam a ditadura. Nessas narrativas, a derrota parece prevalecer e não deixar espaço para questões em aberto. Não há desaparecidos, não há o que cobrar: a morte de militantes das organizações de esquerda, de líderes estudantis, de pessoas envolvidas na oposição à ditadura fez seu cálculo. A ação repressiva da máquina ditatorial aniquilou a resistência – é o que, em um primeiro momento, parece nos dizer a maior parte dos filmes brasileiros aqui analisados.

Como frisei anteriormente, é principalmente a partir de histórias que enfocam aspectos da chamada luta armada contra a ditadura que os filmes tratados elaboram o período. Como modo de falar sobre a ditadura, os filmes também mostram o desvio em direção a outras temáticas, conduzindo-se para a formulação de narrativas de derrota e relacionando-se ao trabalho de memória – no filme enquanto arquivo – e esquecimento. O que se encontra em arquivo é, certamente, algo que, de alguma forma, se sabe, e que, por isso mesmo, pode ser contido e, assim, esquecido. Lembrar faz parte das injunções políticas. Esquecer também.

Ao repetir as cenas de morte de quem se opôs à máquina ditatorial, os filmes reiteram, nas telas, um passado fechado, encerrado. Ao contrário dos filmes argentinos tratados nesta tese, em que se pode notar uma abertura que questiona o trauma dos desaparecidos políticos, no Brasil não há esse tipo de questionamento. O olhar fílmico sobre o passado está dizendo que, com a derrota, não há mais necessidade de reparação da violência ditatorial. Quem lutou, sucumbiu; a luta é desnecessária. A partir dos filmes, se desdobra uma tônica de esquecimento, não como perdão, o qual exige reparação e condições para julgamento dos atos extremos cometidos, mas como apagamento. Essa é a primeira diferença entre os filmes brasileiros e argentinos no trato do tema.

Existem outros contrastes quanto ao olhar sobre a ditadura que os cinemas desses dois países encenam. Na Argentina, são mais freqüentes histórias que procuram reconstruir, recriar eventos situados entre os anos de 1976 e 1983, ou ainda histórias em que todo o desenvolvimento das tramas depende e dialoga com a experiência dos e sobre os eventos passados. A ditadura é um acontecimento amplo nos filmes e toma boa parte do tempo narrativo. Os filmes dialogam mais detidamente com as interpretações desse passado.

Quando o narrado se dá em outro tempo, a experiência da violência é esmiuçada e enfocada de forma que, durante o desenrolar da história, faça-se constantemente o uso do retorno ao passado. A ação em *Kamchatka* (Marcelo Piñeyro, 2002) acontece nos primeiros meses após o golpe. O seqüestro de María em *Garage Olimpo* (Marco Bechis, 1999) ocorre no ano de 1976, assim como os eventos em *La noche de los lápices* (Héctor Oliveira, 1986), que são reconstruções dos acontecimentos repressivos no início da ditadura. *La historia oficial* (Luiz Puenzo, 1985) tem seu roteiro elaborado no âmbito dos meses que transcorreram

logo após o término da ditadura. *Potestad* (Luis César D'Angiolillo, 2001), *Sol de noche* (Pablo Milstein e Norberto Ludin, 2002) e *Botín de guerra* (David Blaustein, 2000) enfocam o trabalho de resgate dos/as filhos/as dos/as desaparecidos/as, que teve início durante a ditadura e prossegue até hoje. Em *Aluap* (Hernán Belón e Tatiana Mereñuk, 1997) e *Hermanas* (Julia Solomonoff, 2004), o tempo da narração dá-se na pós-ditadura, utilizando o recurso da inserção de cenas do passado para dar sentido a suas tramas. Em suma, aquilo que se conta está totalmente envolvido nas interpretações que os filmes elaboram sobre o passado ditatorial.

Afora isso, como comentei antes, a média de películas argentinas sobre o tema é expressiva, pois diante do total de produções, cerca de dois filmes por ano trabalham o período ditatorial. A ditadura ocupa mais as telas do que no Brasil. O que me parece um olhar mais detido nesse campo está, por sua vez, encadeado com as ações políticas relativas a um trabalho de disputa da memória na Argentina. Um trabalho em que os atos de comemorar (trazer à lembrança) envolvem um contingente expressivo de pessoas e grupos. Esses filmes participam do campo de interpretações rivais do passado recente e estão implicados nos modos como vem acontecendo a apropriação coletiva do passado. Memórias antes postas à margem, memórias subterrâneas, no sentido que Pollak (1989) dá à expressão, convergem para as ações ditas oficiais em mútua apropriação. Mesmo com o risco de contradições nisso que chamo de “mútua apropriação” entre narrativas oficiais e não oficiais, na Argentina têm-se experimentado trabalhos e uma das discussões mais intensas a respeito do passado ditatorial.

A convergência – sempre tensa, em discussão – entre aspectos da memória de grupos dos familiares de desaparecidos/as e outros organismos de defesa dos direitos humanos com ações governamentais pode ser percebida em alguns feitos.

Em 1997, dez organizações propuseram à prefeitura de Buenos Aires a construção de um monumento aos/às desaparecidos/as. Em 1998, um concurso premiou um dos projetos apresentados para a construção do *Parque de la Memoria*. Em 2003, a prefeitura de Buenos Aires realizou um concurso para as escavações do local onde funcionou um CCD, o Club Atlético. Em março de 2006, o dia 24 de março foi proclamado o *Dia Nacional de la Memoria*.

Já no âmbito de outros setores, chama a atenção no jornal *Página/12* a publicação de notas com fotos de desaparecidos/as políticos/as, como espécies de “lápides de papel” (MELENDI, 2006, p. 235). Essas ações fazem parte de uma atividade mais ampla e que ocorre em diferentes cidades argentinas. Segundo Melendi (2006, p. 243), trata-se de uma memória em processo dinâmico nas interações sociais e políticas:

[...] uma memória que se colocaria a serviço da justiça para se servir do passado sob o domínio da vida. [...] Essa memória se constituiria a partir de uma ação coletiva, consciente e constante que se faria efetiva através da reclamação. [...] Uma memória que restituiria as redes de sentidos e, ao repor o que falta, o que não está, ou o que está no modo de não estar, resgataria do vazio aquilo que foi subtraído.

A dinâmica de trabalho da memória sobre a ditadura não acontece sem contradições e disputas políticas. O que ocorre é um movimento constante que, por intermédio de várias narrativas e ações – que são campos imbricados –, mantém atuante a discussão e o embate entre as diferentes maneiras de interpretar o passado e de se apropriar dele. As películas realizadas sobre a ditadura participam, ativamente, desse debate. Nesse sentido, menciono outro contraste entre as produções brasileiras e argentinas, que se refere, por um lado, ao experimental na construção fílmica e, por outro, aos questionamentos a respeito da violência ditatorial.



Em uma associação entre experimentalismo da linguagem fílmica e diferentes apropriações de eventos, cito *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) e *Potestad* (Luis César D'Angiolillo, 2001). Esses filmes são exemplos de como o cinema pode abordar e ser veículo das polêmicas interpretativas do passado recente. Coincidentemente, ambos participam disso procurando trazer para suas tramas e concepções fílmicas novas propostas de filmagem e de roteiro. Assim, ao inovar, marcam debates e apropriações diferentes do passado, enquanto, ao mesmo tempo, permitem discutir as possibilidades que a arte tem de apresentar e representar eventos traumáticos. *Los rubios* altera a/o forma/gênero documentário, enquanto *Potestad* utiliza recursos sutis de luz e cor para mostrar a passagem do tempo sem necessitar que o protagonista mude suas feições, por exemplo.

### ***Los rubios* e o trabalho da memória**

*Los rubios* (Albertina Carri, 2003) subverte as características mais tradicionais do gênero misturando aspectos ficcionais e documentais, quebrando a separação entre filmagem e produto filmado. Em todo o seu desenrolar, mostram-se a atividade de filmagem, os momentos de discussão do projeto pela equipe responsável, os ensaios de preparação da atriz que interpreta a diretora e que também atua nas cenas, as viagens da equipe e suas visitas às casas de amigos e conhecidos dos pais de Albertina. Tudo é intercalado com cenas montadas com bonecos de *Playmobil*, que reconstroem imagens de famílias reunidas e crianças brincando nos jardins, cenas de brinquedo, como sonhos congelados pela imobilidade dos bonecos. Nessa hibridização, a questão na qual o filme está mergulhado é a dos sentidos do recordar.

Albertina Carri perdeu seus pais, ambos desaparecidos por motivos políticos, quando tinha poucos anos de vida. Com o filme, buscou discutir e entender esse acontecimento, apresentando seu reclamo, seu incômodo no trato da reconstrução do passado, na tentativa de formar um quadro, uma imagem de seus pais. Após uma pesquisa, a fim de entender e encontrar sentido no desaparecimento dos pais, disse não conseguir compreender como, mesmo sabedores do risco que corriam, não evitaram a morte. Ressente-se da ausência dos progenitores e não os idealiza, não aceita que tenham feito uma opção pela política e não pela vida em família. Reclama disso: não é possível conhecê-los porque eles “*no estan*”. As cenas de famílias reunidas reconstruídas com brinquedos infantis aludem a isso. Em outro momento, enquanto se ocupa da montagem e edição das imagens captadas para o documentário, Carri, representada pela atriz (durante o filme se alternam a própria Albertina e uma atriz representando-a), escreve em uma folha de papel uma frase que expressa sua indagação sobre a memória:

Exponer la memoria en su propio mecanismo. Al omitir, recuerda.

A diretora quis evitar uma sensação tranquilizadora por parte do/a espectador/a. É um filme que, ao fugir do padrão geral dos trabalhos realizados dentro do *Nuevo Cine*, inquieta e insere uma não-resposta. Não há possibilidade de conhecer e de saber mais sobre os pais de Albertina porque não há reconstrução, testemunho ou documento capaz de expressar essa falta. A condição do desaparecimento é dada pelo próprio encadeamento narrativo do filme: não se consegue “ver” os pais de Albertina Carri, uma vez que não se pode (re)construir suas figuras: eles “*no estan*”, como ela mesma diz em um momento. A não linearidade do filme equivale, para o/a espectador/a, o/a qual não consegue ser resgatado/a emocionalmente pelo narrado, ao trabalho da memória que, da mesma

forma, não é linear, pois, ao omitir, pode permitir recordar, mesmo que esta recordação seja a da ausência, a da falta.

Albertina Carri faz parte da geração dos/as filhos/as de desaparecidos/as; seu cinema expressa um desconcerto, um desconforto que a diretora entende como condição de uma geração:

*Vivo en un país lleno de fisuras. Lo que fue el centro clandestino donde mis padres permanecieron secuestrados hoy es una comisaría. La generación de mis padres, los que sobrevivieron una época terrible, reclaman ser protagonistas de una historia que no les pertenece. Los que vivieron después (...) quedaram en el medio, heridos, construyendo sus vidas desde imágenes insoportables (PAGE, 2005, p. 51).*

### **Potestad e as diferentes versões sobre o passado**

*Potestad* (Luis César D'Angiolillo, 2001), por sua vez, apresenta o sofrimento e os questionamentos que um homem faz a respeito do desaparecimento de sua filha. Questiona a memória dos fatos por ser o único filme que aborda a ditadura sob a perspectiva dos que foram construtores e executores da repressão. Sua narrativa é descontínua e difícil de ser acompanhada sem atenção detida. Conta o problema de Eduardo e sua mulher a partir da perda da filha de 10 anos, Adrianita. Muitas cenas se desenrolam em uma viagem de metrô, interrompida por *flashbacks*. Esses recursos, no entanto, não servem como explicação sobre o que se passou com o protagonista, uma vez que intercalam cenas do passado, reconstruções de memórias pessoais, imagens de receios e inquietudes, sua aflição. Em muitos momentos não é possível separar o que é uma recordação do que é um pesadelo.

No transcorrer do filme, o/a espectador/a é levado a estabelecer uma rede de simpatia, de afinidade, em suma, de identificação com Eduardo pela perda de sua filha. A montagem das cenas e o ritmo dos cortes formam uma espécie de quebra-cabeças e fazem pensar que Eduardo constitui mais uma vítima da repressão

ditatorial. No entanto, por intermédio de algumas falas, de certas imagens, vai-se, em um crescendo, descobrindo que esse não é o caso, que não se trata de um filme sobre aqueles/as que foram perseguidos/as, presos/as ou tiveram parentes desaparecidos. Ao final do filme, algumas cenas refazem o momento em que Eduardo retira uma criança – a filha que lamenta ter perdido – do local em que os pais biológicos da menina foram mortos pela repressão. Quando o protagonista fala dos anos 70, na verdade está se referindo às ações armadas da esquerda:

EDUARDO – Los padres de Adrianita eran fanáticos capaces de volarte la casa. Y yo la salvé.

Este filme desconcerta ao trazer para a tela a dor e a angústia de um “apropriador” de crianças, de um trabalhador da repressão e participante da rede de adoções montadas a partir das forças policiais e militares. Ao contrário de *La historia oficial* (Luiz Puenzo, 1985), ou ainda dos documentários *Botín de guerra* (David Blaustein, 2000) ou *Sol de noche* (Pablo Milstein e Norberto Ludin, 2002), *Potestad* insere outra faceta, entre as muitas possíveis, na discussão do passado e do trauma ditatorial. Mostra como a perda afetou e continua afetando diferentes grupos envolvidos em projetos políticos irreconciliáveis, antagônicos. Levanta o questionamento acerca de como conviver com diferenças, de como estas participam da elaboração de interpretações do passado ditatorial.

### **Filmes e testemunho**

Além da questão dos arquivos, que julgo importante na circulação de textos sobre o período analisado e que contribuem para a elaboração narrativa do passado ao focalizar a derrota, esses filmes relacionam-se, de modos distintos, às interpretações sobre a ditadura. Tais interpretações, tomadas em um jogo dialógico

entre filmes e outras configurações, no sentido dado por Bakhtin (2002) às múltiplas relações entre obra e sociedade, algumas vezes apresentam outras tensões na elaboração sobre a ditadura. Falo do fato de que são filmes que operam segundo o que Seligmann-Silva (2003, p. 8) chama de “teor testemunhal”, característica das obras que têm por horizonte de criação e trabalho eventos violentos, eventos-limite, como as ditaduras do Cone Sul. O teor testemunhal dos filmes brasileiros e argentinos sobre a ditadura percorre uma variação em que a elaboração cênica da violência e da crueldade, inerente à própria temática, vai de opções indiretas, alusivas, até resoluções mais preocupadas em propagar efeitos de verossimilhança.

Desse modo, ao apresentar a fala testemunhal de mulheres que sofreram a tortura durante suas prisões, *Que bom te ver viva* (Lúcia Murat, 1989) permite pensar nas vias de reconstrução do trabalho de resgate, de “continuar vivendo” a partir da experiência inserida na violência passada, nos seus ecos presentes. Nesse trabalho fílmico, a crueldade e a violência emergem por intermédio da fala, do depoimento dado e não pela via explícita de cenas de tortura. Ademais, na construção da obra, Lúcia Murat optou por borrar as fronteiras entre documentário e ficção. Todos os depoimentos são entremeados pela fala de uma personagem que atua na esfera ficcional do documentário; representada pela atriz Irene Ravache, a personagem surge na tela como uma espécie de síntese das mulheres que sofreram a violência da tortura. Tal resolução fílmica relaciona-se, por sua vez, à impossibilidade do testemunho poder ser contido em uma única forma de expressividade.

Apresentando o depoimento de seis ex-presas políticas que sofreram o trauma da tortura, em vários dos casos aparecendo o abuso sexual como prática de interrogatório, a proposta do filme é a de voltar ao passado por intermédio da

construção da vida após a ruptura. Para o pesquisador Teles (s.d.), *Que bom te ver viva* (Lúcia Murat, 1989) constitui um exemplo de “cine-bionarrativas” por reunir testemunhos, histórias de vida, relatos pessoais do envolvimento nas lutas do passado. Essa fusão entre cinema e “bionarrativas” é, para o autor, capaz de permitir uma discussão a respeito do passado, uma reflexão a respeito das continuidades, das marcas da violência na pós-ditadura. No filme, os depoimentos das testemunhas da violência constituem uma reação ao passado que evidencia, segundo o autor, uma aporia: “a narrativa propicia o luto, mas não resolve o sentimento de perda nos que sofreram com a violência política. Para o real do corpo torturado, memória física, não há deslocamento” (TELES, s.d.).

Diante de uma sociedade omissa, seus relatos resistem à idéia do esquecimento, não por serem uma plataforma política, mas por constituírem a única forma de dar continuidade às suas existências. Além de possibilitar a permanência da discussão sobre a experiência da violência ditatorial, esse filme permite pôr em evidência a continuidade política em outros tempos e com outros formatos.

Cada uma das ex-presas, que prestaram seus depoimentos, deu prosseguimento à sua vida de modo distinto após a ditadura. A participação política em movimentos sociais passou a ser a opção de algumas. Houve uma completa transformação nos movimentos sociais e nas experiências acumuladas ao longo do tempo. Também ocorreu uma transformação na maneira como algumas daquelas mulheres passaram a encarar as relações com a prática militante nas esferas públicas, enquanto outras partiram para diferentes relações com a vida pública: profissionais, pesquisadoras, professoras.

Em todos os relatos, no entanto, um ponto se destacou e foi mencionado por todas as testemunhas: a continuidade da vida por intermédio da experiência da

maternidade. Nos depoimentos, revela-se que algumas das testemunhas encontravam-se grávidas quando capturadas. Foi esse fato, mesmo na situação adversa da prisão e da tortura, que lhes permitiu que continuassem. Revela-se, a partir daí, também uma alteração no comportamento político que, diferentemente do experimentado no passado, não é mais tão compartimentalizado.

Interessante salientar que esse documentário complexifica a tendência do apagamento, do esquecimento como configuração cultural. Essa característica pode ser resumida na frase que a personagem anônima de Irene Ravache – condutora dos fios narrativos do documentário – profere em certo momento:

O difícil equilíbrio entre não conseguir esquecer e continuar vivendo.

## CONCLUSÃO

### Filmes-arquivo e memória

A memória está presente em tudo e em todos. Nós somos tudo aquilo que lembramos; nós somos a memória que temos. A memória não é só pensamento, imaginação e construção social; ela é também uma determinada experiência de vida capaz de transformar outras experiências, a partir de resíduos deixados anteriormente. A memória, portanto, excede o escopo da mente humana, do corpo, do aparelho sensitivo e motor e do tempo físico, pois ela também é o resultado de si mesma; ela é objetivada em representações, rituais, textos e comemorações (SANTOS, 2003, p. 25-26).

Considerar a violência significa, nesse sentido, pensar aquela coisa impensável que torna a força (*vis*) domínio sobre o outro, endereçando a potência rumo ao poder, transformando-a em *pré-potência* (isto é, em “potência sobre” alguém), mudando ou corrompendo aquilo que é pura energia, vontade de fazer, em atitude violenta, em prática impura de subjugação e de submissão (FINAZZI-AGRÓ, 1998, p. 81).

Nas redes de resistência construídas durante a ditadura e nas discussões nos períodos democratizantes das pós-ditaduras, recordações e lembranças clandestinas tendem a emergir em manifestações variadas. A arte é um dos veículos de disseminação destas memórias reprimidas ou subterrâneas, para usar um termo de Pollak (1989) em sua discussão sobre memória, e permite, como no caso dos filmes, um trabalho de escuta de algumas das vozes que foram silenciadas. Tal trabalho não é homogêneo nem se dá sem contradições. Aparece no Brasil mais afeito a uma idéia de derrota, enquanto na Argentina surge com tônicas de cobrança e ressentimento. Ao reinscrever e articular os “textos” de memórias subterrâneas, os filmes analisados funcionam como tipos especiais de arquivos suplementares aos arquivos político-institucionais, cuja abertura foi e ainda é objeto de debate, polêmica e disputa no período pós-ditatorial.

São filmes-arquivo e, como obras artísticas, produzem e trabalham o evento, ressignificando-o em imagens e sons. Assim, passam a falar de uma experiência



traumática. É uma fala que se desenvolve por intermédio da imaginação, a qual é, também, memória da crueldade e da violência. Nessa fala, alguns temas mais que outros aparecem e se desdobram em uma referência ao passado e também em uma alusão ao presente. As reflexões de Derrida (2001) em *Mal de arquivo*<sup>45</sup> sobre a importância da noção e do papel dos arquivos tanto para a construção de conceitos fundamentais na psicanálise – repressão, censura, recalque –, como em relação à biografia de Sigmund Freud, podem, por analogia, chamar a atenção para a intrincada relação entre memória, política e história que constitui parte da noção de filmes-arquivo. “*Arkhe*, base etimológica da palavra ‘arquivo’, designa tanto o início, o começo, como o comando” (DERRIDA, 2001, p. 11), evidenciando, assim, o poder que todo arquivo contém e dissemina: seu princípio enquanto história e enquanto lei.

Há uma escolha no que se arquiva e há também um ato político na própria constituição do material arquivável. Estas condições indicam que os registros do passado, da história e da memória devam ser tomados como procedimentos que articulam textos em contínuas e sucessivas construções, revisões e reconstruções. Por isso, o alerta de Derrida (2001, p. 16) de que a participação e a interpretação do arquivo são condições de uma plena democratização: “Certamente a questão de uma política do arquivo nos orienta aqui permanentemente [...]. Ela atravessa a totalidade do campo, e na verdade determina, de parte a parte, a política como *res publica*.”

O mal de arquivo evidencia que o poder, seja de ordem coletiva ou subjetiva, precisa, requer e termina sempre por tentar deter e controlar o arquivo. A discussão

---

<sup>45</sup> Conferência realizada em 1994 no colóquio *Memória: a questão dos arquivos*, em que Jacques Derrida associou três campos que encontram no arquivo sua expressão e problema: as propostas e reflexões da psicanálise a partir das pulsões e do recalque; os sentidos do arquivo/memória no trabalho e na vida de Sigmund Freud, o “pai-arquivo da psicanálise”, poderíamos dizer; e uma discussão com Yosef Hayin Yerushalmi, autor de *Freud's Moses, Judaism terminable and interminable*, publicado pela Yale University Press em 1991.

de Derrida (2001) sugere uma atenção dupla: de um lado, para a relação entre arquivo e poder constituído/constituente e, de outro, para a disseminação que cinde as tentativas de controle. A expressão “mal de arquivo” carrega essa dupla inflexão. Aqui, a palavra arquivo denota uma noção ampla, que exige seu descolamento do arquivo em particular, pois, como sugere o autor, não há um conceito único de arquivo, sendo necessário trabalhar e pensar no arquivo enquanto noção que não se pode conter em uma única acepção. Na pós-ditadura, durante a constituição e no subsequente trabalho com o arquivo, grupos postos à margem em relação à memória oficial evidenciam conflitos que expressam um exercício de controle da memória por parte de narrativas hegemônicas.

Foi através daquele controle que os arquivos relativos aos/às perseguidos/as políticos/as, mortos/as e desaparecidos/as das ditaduras na América Latina foram cerrados, controlados por diferentes esquemas político-governamentais, mesmo nos períodos pós-ditatoriais. Como resistência e luta, um exemplo é a reivindicação de grupos diretamente envolvidos com direitos humanos para atingir, abrir os arquivos, como é o caso das *Madres y Abuelas de Plaza de Mayo*, na Argentina, as quais, enfrentando forças repressivas, iniciaram, antes mesmo da queda do governo militar, um trabalho de organização sobre desaparecidos/as que poderia ser visto como um contra-arquivo, um arquivo de resistência.

No Brasil, instituições como *Tortura nunca mais* e *Anistia* e os envolvidos com os/as desaparecidos/as políticos/as também funcionaram (e ainda o fazem) como importantes organizadores de arquivos, uma vez que nenhum governo, até hoje, resolveu o impasse de dispor ao público as informações sobre prisões, torturas, mortes e inquéritos políticos ocorridos entre 1964 e 1985. Estes fatos revelam questões em conflito em relação direta com aquilo que o arquivo dispõe e contém.

Tais conflitos expressam um exercício de controle da memória que se depreende em como a nação narra seu passado.

Os filmes-arquivo trabalham uma memória suplementar. Tomando a noção de suplemento como o que vem adicionar, agregar mais como excesso ao que falta, os filmes-arquivo teriam a característica de adicionar um tipo especial de evocação sobre o passado. Funcionariam como construtores de uma experiência ficcional que reporta os eventos e que trabalha como uma memória protética.

O arquivo, nessa acepção, envolve uma interrogação não só sobre o passado, mas também sobre o presente e o futuro. A pergunta que o arquivo faz, seja ele de que tipo for – documental, imagético, como biografia e memória – é, na verdade, um questionamento para o mundo da política, entendendo-se esta esfera como propõe Arendt (2001)<sup>46</sup>: ação que se dá na esfera pública e que, pela palavra/discurso, gera uma teia de relações entre mulheres e homens, relações que se abrem a uma imprevisibilidade, mas através das quais se pretende uma cultura política responsável. Assim, o arquivo é uma das múltiplas maneiras de se socializar por meio da memória e da política, é uma possibilidade de interação política. Os filmes-arquivo inscrevem um comentário sobre o passado, o qual indaga um devir indeterminado. Além disso, a noção de arquivo requer que se evidencie seu elemento político; a pergunta que o arquivo faz é sobre a política.

Ainda com Derrida (2001), ressalto que, junto com esse desejo de poder sobre o conteúdo arquivado, a estrutura técnica do próprio arquivo influi, também, sobre a estrutura de seu conteúdo:

---

<sup>46</sup> A importância da vida política como vida ativa foi tema de diversas obras de Hannah Arendt. Aqui estou pensando em suas discussões a respeito das relações entre as esferas públicas e a ação humana em sua obra *A condição humana* (ARENDR, 2001).

É outra maneira de dizer que o arquivo, como impressão, escritura, prótese ou técnica hipomnésica em geral, não é somente o local de estocagem e de conservação de um conteúdo arquivável passado, que existiria de qualquer jeito e de tal maneira que, sem o arquivo, acreditaríamos ainda que aquilo aconteceu ou teria acontecido. Não, a estrutura técnica do arquivo arquivante determina também a estrutura do conteúdo arquivável em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. O arquivamento tanto produz como registra o evento. É também nossa experiência política dos meios chamados de informação (DERRIDA, 2001, p. 29).

Chamo a atenção para as condições em que os arquivos são iniciados, fabricados e para o tipo de formato que abarca o material posto em arquivo. Assim, por analogia, vejo nos filmes brasileiros e argentinos uma estrutura arquivante especial, posto que é ligada à produção imagética massiva, de memórias e discursos acerca das respectivas ditaduras; relacionados a uma imaginação sobre a nação. Evidencio a condição arquivante e arquivável dos filmes que elaboram histórias sobre as ditaduras, pois as escolhas feitas em cada obra, o que e como filmar, fazem do roteiro, da direção e da produção dos filmes tipos especiais de “arquivistas”. Aquilo que é fixado em película (res)significa o passado, trabalha em memória de, coloca em tela decisões que privilegiam sentidos sobre o passado, – tanto o sentido como significação quanto o sentido como aquilo que se sente sensorialmente –, que afetam o presente e implicam o futuro, pois o que está no arquivo (filme) é parte de uma seleção prévia, foi organizado a partir de opções que se ligam, por sua vez, a esquemas político-narrativos especiais. Além disso, pode emergir, pode ser objeto de leituras variadas segundo pontos de vista alocados em posições sociais diferentes. E aqui, a questão sobre os modos de endereçamento nos filmes é parte destas injunções: para quem o filme “fala”.

Algo da “estética do choque” está presente no modo como alguns dos filmes realizados recentemente na Argentina e no Brasil trabalham imagem-som para trazer à cena suas tramas. Em *Garage Olimpo* (Marco Bechis, 1999), a opção de montar as cenas, os espaços e os acontecimentos da forma como descritos por

sobreviventes dos CCDs na Argentina durante a ditadura resultou em uma obra que tem nesta estética do choque uma de suas características. É também através deste “realismo de reconstituição” de uma experiência extrema que as cenas nos arrebatam e chocam, permitindo uma discussão sobre o caráter político da obra. Algumas cenas de *Kamchatka* (Marcelo Piñeyro, 2002) também investem no arrebatamento, como a do pássaro ferido na cerca de arame farpado, que pai e filho, em uma clara metáfora do país retido pela ditadura, procuram salvar. A atmosfera opressiva do apartamento em que ocorre a ação de *Cabra cega* (Toni Venturi, 2005) permite, no filme, aludir à opressão ditatorial sobre a sociedade brasileira da época, o que é reforçado pelas poucas imagens tomadas fora do apartamento. Os filmes sobre a ditadura atuam em uma incômoda relação entre a violência imposta pela máquina ditatorial, a memória daqueles eventos e a possibilidade de visualizá-los, de apresentá-los, de encená-los e de imaginá-los.

Nos filmes aqui analisados, pouco se faz em termos de experimentação cinematográfica. Prepondera a forma do realismo e do melodrama para contar as histórias. Só duas obras argentinas arriscam aproveitar uma narrativa não linear para tratar do tema que abordam: *Potestad* (Luis César D’Angiolillo, 2001) e *Los rubios* (Albertina Carri, 2003). Nenhum dos filmes brasileiros enfocados nesta pesquisa busca construir outras experiências de linguagem para tratar de suas histórias.

Sobre os temas da imagem e da representação, devo inserir a questão dos modos escolhidos para tratar da dor e da violência, que inscrevem uma ambigüidade entre perseguir o evento traumático e a impossibilidade de representá-lo. Que imagens são mais condizentes com a experiência traumática da repressão? As explícitas ou as que a sugerem? Como tratar de experiências da catástrofe? Na

análise, optei por tratar de filmes argentinos que são praticamente antagônicos no modo de abarcar a ditadura: alguns deixam o tema no modo de alusão, como *Kamchatka* (Marcelo Piñeyro, 2002), enquanto outros procuram refazer em imagens e sons os eventos já registrados, mencionados e discutidos em outros meios, como é o caso de *Garage Olimpo* (Marco Bechis, 1999). *Cabra cega* (Toni Venturi, 2005) e *Ação entre amigos* (Beto Brant, 1998), por sua vez, são filmes cujas narrativas centram-se na ditadura para buscar abordar situações e eventos-limite, como a clandestinidade.

Ao lado da idéia de homogeneização há, no interior da nação, a convivência de diferentes grupos que vivenciam outras maneiras do tempo. O tempo homogêneo e vazio (um povo, uma história, um destino e uma identidade) procura, através das narrativas, envolver os diferentes tempos socioculturais, realizando continuamente processos pedagógicos de apagamento e inserção da diferença. As narrativas na nação são cindidas: em um plano, devem tratar da continuidade nacional realizando uma “homogeneidade utópica” e, em outro, manipular o heterogêneo a fim de sempre conseguir repetir, nele e para ele, a cena nacional.

Nesse processo de contenção da diferença em itens de uma “identidade nacional”, convivem conflituosamente sentidos políticos entre um tempo homogêneo e vazio (narrativa dominante) e várias temporalidades distintas e muitas vezes contraditórias. Chatterjee (2004, p. 90) afirma que “o *slogan* da universalidade encobre desigualdades”. Essas desigualdades se dão em situações estruturais e resultam, também, em diferentes visões a respeito do passado. Quanto à experiência sobre a última ditadura, às desigualdades se somam as diferentes relações das pessoas com o evento repressivo. Essas relações provocam

necessidades de esquecimento e de lembrança em embates políticos e um campo de disputa pelas narrativas de memória.

É através da sintaxe do esquecer – ou de ser obrigado a esquecer – que a identificação problemática de um povo nacional se torna visível. O sujeito nacional é produzido naquele lugar onde o plebiscito diário – o número unitário – circula na grande narrativa da vontade. Entretanto, a equivalência entre vontade e plebiscito, a identidade da parte e do todo, do passado e do presente, é atravessada pela “obrigação de esquecer” ou de esquecer para lembrar (BHABHA, 2003, p. 226).

Em obras que encenam histórias da ditadura, essas diferenças se desdobram para modos muitas vezes antagônicos de contar o passado. A maior parte dos filmes que aqui analisei trabalha sob o ponto de vista das chamadas “vítimas” da repressão. Em *Botín de guerra* (David Blaustein, 2000), da Argentina, vemos o depoimento das *Abuelas de Plaza de Mayo* sobre a luta para reaver seus/uas netos/as seqüestrados/as quando seus/uas pais/mães estavam no cárcere; também acompanhamos as falas dos/as netos/as reencontrados/as sobre a experiência de ter outra família, outro nome, outros laços de filiação. Como contraponto polêmico a esse tipo de narrativa, destaco *Potestad* (Luis César D’Angiolillo, 2001), que ousa falar de sofrimento e perda na perspectiva dos que executaram os atos repressivos: conta a história de um médico colaborador ativo da repressão que teve sua filha adotiva “roubada” pelas *Abuelas* e se pergunta como fará para viver sem a menina. Este último filme permite destacar a heterogeneidade da constituição do arquivo trabalhado pelo cinema sobre a ditadura.

De um modo geral, no caso dos filmes brasileiros que analisei, as caracterizações dos personagens ligados à repressão podem revelar um olhar mais detido na idéia de derrota, que é o caso de *O que é isso, companheiro?* (Bruno

Barreto, 1997). Encontrei também uma visão mais complexa que entrelaça classe e raça na perspectiva histórica em *Quase dois irmãos* (Lúcia Murat, 2005).

Como ressalta Derrida (2001, p. 88), “O arquivista produz arquivo, e é por isso que o arquivo não se fecha jamais. Abre-se a partir do futuro”. É essa condição de um tipo especial de produção vinculada com o passado, com a memória, e de abrir-se para o futuro que tomo como elo em tensão que une as narrativas filmicas sobre o presente e aquelas que tomam o passado ditatorial. O filme brasileiro paradigmático desta continuidade, destes restos deixados de um período da vida nacional a outro, é *Quase dois irmãos* (Lúcia Murat, 2005). O filme abre suas cenas nos anos 50, quando os protagonistas são crianças e brincam juntos, no morro carioca onde seus pais tocavam e cantavam samba. Há uma sobredeterminação de classe que percorre todo o filme, como que impedindo que as diferenças entre os mundos destas classes pudessem, em confronto, em contato, gerar outra forma de convivência. Os meninos crescem e suas relações sofrem com as rupturas e sobressaltos da dinâmica histórica da nação nas décadas seguintes. Violência e crueldade atravessam a história.

Já *Cabra cega* (Toni Venturi, 2005) insere outro tipo de comentário ao evidenciar as questões da substituição da política por sua militarização. Ao trazer para a tela a experiência-limite da clandestinidade, opera em duas vertentes. Em uma, (re)apresenta o sentido do isolamento dos grupos que fizeram oposição à ditadura, ao mesmo tempo em que, nesta oposição, pretendiam realizar mudanças radicais nas esferas econômicas e sociais. Em outra, insere a derrota como via necessária e preponderante no passado, pois a trama, ao falar da derrota, a ele se refere, também, como mensagem ao presente, mostrando impossibilidade de ações diferentes e críticas do mundo corrente.



Em comum estes filmes trazem em arquivo uma discussão importante para se pensar a nação no Brasil: o isolamento político de propostas de mudança é mediado pela separação opressiva entre “nós” e os “outros”. Separação esta que percorre a história das relações entre elites e outros setores. No Brasil, a desigualdade envolvida e concebida por questões e representações de classe e raça é abarcadora das injunções políticas. O fosso entre as elites brancas e abastadas e os outros subalternizados (negros, pobres e miseráveis) percorre nossas lutas políticas no passado – *Quase dois irmãos*. Foi também parte da condição de isolamento e impossibilidade da luta – *Ação entre amigos* e *Cabra cega* falam disso. Como não há discurso imaginativo a respeito da experiência ditatorial que seja homogêneo, uma das obras discutidas aqui retrabalha, por meio da fala de ex-presas políticas, as questões da violência de gênero e o continuar vivendo após o trauma: *Que bom te ver viva* (Lúcia Murat, 1989).

Na análise dos filmes argentinos, destaquei duas películas que discutem a experiência radical da cultura de terror implantada na ditadura. O realismo de *Garage Olimpo* (Marco Bechis, 1999) é um comentário fílmico acerca das dificuldades de se trabalhar o horror, de se representar a violência. Como comentário, o filme é, também, um material arquivado de uma das mais cruéis modalidades repressivas, a dos CCDs. Este filme constitui um arquivo, em imagens e sons, construído a partir da situação testemunhal de seu diretor em diálogo constante com outras narrativas sobre a violência de Estado na ditadura.

*Kamchatka* (Marcelo Piñeyro, 2002) elabora uma crônica da perseguição política pelos olhos de um filho, um garoto que, por meio do que narra, representa um país retido e acuado. Se *Garage Olimpo* conduz a indagações acerca das responsabilidades sobre os atos cometidos, *Kamchatka* realça outro tema, o da

possibilidade de resistência e reparação. Neste arquivo fílmico, a lembrança das rupturas passadas vai elaborando perspectivas e possibilidades de (re)fazer uma experiência social traumatizada pelo desaparecimento forçado.

A relação entre a fala cinematográfica sobre a ditadura e o tema da família, ou dos militantes, é uma relação de extensão alegórica de significado para a encenação da experiência ditatorial. Nesse processo de extensão, a questão da memória dos eventos, de como os sujeitos reelaboram, pensam e sentem o passado ditatorial é crucial nos encadeamentos pós-ditatoriais.

Até março de 2006, a Argentina não havia aberto seus arquivos sobre a ditadura. No Brasil, a situação é mais preocupante: não há mostras de “vontade política” para tornar público o material dos arquivos, até o momento. Não há ingenuidade em valorizar a questão dos arquivos; entendo que por trás das resoluções relativas ao tema, tanto no Brasil como na Argentina, encontram-se atitudes diferenciadas no trato do passado ditatorial. Tais atitudes estão filiadas à memória como mecanismo cultural uma vez que, como destaca Jelin (2005, p. 228) ao tratar do assunto,

*Las luchas para definir y nombrar lo que tuvo lugar durante períodos de guerra, violencia política o terrorismo de Estado son [...] pasos necesarios para asegurar que los horrores del pasado no se puedan repetir (Nunca más).*

O “*Nunca más*” é, como lembra a autora, o título dado aos informes, no Brasil, na Argentina e em outros países como o Uruguai, sobre violação dos direitos humanos durante as ditaduras nesses países. Os filmes brasileiros e argentinos que têm os respectivos períodos ditatoriais como tema apresentam uma condição de filmes-arquivo. Não só porque os filmes que discuto são realizações anteriores à abertura dos arquivos, seja no Brasil – processo que não dá mostras, ainda, de

acontecer –, seja na Argentina – onde só em março de 2006 boa parte dos arquivos da ditadura foi disponibilizada –, mas porque têm uma dupla característica: falam e constroem imaginativamente um passado e são, ao mesmo tempo, uma leitura do presente, abrindo-se, dessa forma ao futuro. Foi através dessa dupla condição, articulando memória e passado e memória e futuro, que fiz a leitura deste material. As histórias que estes filmes trazem insinuam certas narrativas que constituem parte de uma memória ativa. Como filmes-arquivo, são um dos veículos da memória e, também, meios pelos quais se vão articulando temas que falam *da* nação e *para* a nação.

Algumas características são encontradas com mais freqüência em um grupo de filmes do que em outro, possibilitando falar em aspectos definidores gerais para cada relação entre filme e país. No caso brasileiro, a constância com que imagens da derrota da oposição ao governo militar é posta em cena tem relação com atitudes culturais recorrentes de esquecimento e conciliação em relação aos conflitos do passado. Os filmes apontam para certas estratégias de esquecimento atuantes nos modos como, no Brasil, se lida com o passado.

O foco é de outra natureza nos filmes argentinos, que frisam, por intermédio de histórias nas quais a família prepondera, o desaparecimento político – prática comum na perseguição aos/às que eram considerados/as inimigos/as do governo implantado em 1976. Não há possibilidade de funerais sem que existam corpos. O desaparecimento por motivos políticos instaurou uma falta, um vazio. Tudo o que foi investido e construído entre os/as vivos/as, os/as que ficaram, e aqueles/as que desapareceram ficou em aberto. Como não existem corpos, a certeza da morte não se efetiva e o luto não se completa. É como se a tensão contida na tragédia de Antígona envolvesse o cotidiano dos familiares, conhecidos/as e amigos/as das

peças desaparecidas. Na Argentina, o trabalho de comemoração/evocação da ditadura continua ativo e reúne diferentes setores sociais, como mostraram as manifestações em março de 2006, quando milhares de pessoas saíram às ruas para pedir um *no a lo olvido e justicia* (TODO, 2006). Ademais, o governo instituiu o dia 24 de março como o *Día Nacional de la Memória por Justicia y la Verdad* e o incorporou como feriado nacional (ARGENTINA, 2006).

Os filmes analisados são narrativas em diálogo com outras narrativas e, mais ainda, operações que dizem sobre dominação, construções sobre o passado, memórias. Cada conjunto de filmes mostra diferentes formas de se acercar do trauma, da violência e da rememoração do passado. São, por isso, diversos no encadeamento de vínculos entre cena e público. Em boa parte dos filmes brasileiros são construídas cenas de derrota, o que os vincula a questões políticas do trabalho da memória na pós-ditadura. Na Argentina, os filmes que pude reunir tendem a uma narração do passado como opressão e a repetir indagações, em cena, sobre “como se chora um/a desaparecido/a”; tendem a trabalhar mais na direção de contra-discursos nos quais o trauma do passado sempre reaparece.

O olhar que o cineasta movimenta e formata aponta para a construção e a reconstrução incessante de espaços, canteiros de obras contínuos, trânsito de pessoas de diferentes origens, que falam diferentes idiomas, as incertezas da vida, do trabalho, das relações, o longe e o perto; para a elaboração de imagens do passado ditatorial, para pontos que dizem respeito às possibilidades de a arte cinematográfica tratar experiências diversas nos espaços e temporalidades nacionais. Enfim, o olhar que o cinema constrói alude ao “mosaico” de discursos, vivências, histórias e recordações que constituem a nação. Aproprio-me da discussão de Bhabha (1994) acerca das experiências contemporâneas em diversos

espaços nacionais; trata-se mais de reter a idéia de um mosaico – cujas descontinuidades são irreduzíveis, não havendo uma *big picture* unindo as pedras ou tijolos que o compõem, a não ser através de dominação e silenciamento – do que de buscar uma perspectiva homogeneizante. Nas palavras do autor, a matéria fica ainda mais clara:

*What if the nature of historical experience produces tiles that have incommensurable, jagged dimensions? What if different social experiences occupy disjunct spaces and divergent time-lines? What if the "big picture" of national culture has always dominated and silenced the anxious, split truths and double destinies of those who are minoritized and marginalized by the iniquities of modern society? (BHABHA, 1994, p. 216).*

Nos termos desse autor, então, é que tomo a experiência histórica dos filmes-arquivo, dos filmes que elaboram a experiência ditatorial com dimensões recortadas de modo irregular. Como obras artísticas, esses filmes-arquivo compõem um mosaico em que as dimensões da memória são trabalhadas de forma cindida e heterogênea.

Para Halbwachs (2004), a memória pessoal é uma elaboração que se ancora na memória coletiva, não havendo entre estas instâncias contradições ou disputas, mas sim, continuidade e cooperação. Filiado à tradição durkheimiana de tratar o social em termos de sua estabilidade e permanência e, assim, preocupando-se com a coesão e a coerção da coletividade sobre os indivíduos, Halbwachs (2004) dá ênfase ao papel da memória nas construções de laços entre os membros de uma dada sociedade. Sua obra póstuma, *A memória coletiva*, publicada originalmente em 1950, reúne textos esparsos resultantes de seus esforços, ao longo das primeiras décadas do século passado, de dar continuidade a investigações sobre o tema. Nela, privilegia a memória como reforço na e da coesão dos grupos, reforço que se dá por meio de comunidades, coletividades. Mostra como a memória se vai elaborando em marcos temporais e espaciais que, por sua vez, encontram sentidos e solidez porque

são participantes de outros marcadores do grupo mais amplo em que o indivíduo está inserido. Nesses termos, enfatiza a antecedência de configurações e quadros sociais na determinação das consciências pessoais. A memória é entendida como resultante de representações coletivas elaboradas no presente e tem por função a manutenção e a união da sociedade.

Concordo com Pollak (1989, p. 1), que indica, junto à filiação de Halbwachs, o horizonte da nação como inspirador e determinante das reflexões elaboradas nas discussões que empreende nos estudos sobre memória: “Na tradição europeia do século XIX, em Halbwachs<sup>47</sup>, inclusive, a nação é a forma mais acabada de um grupo, e a memória nacional, a forma mais completa de uma memória coletiva”.

A partir de Halbwachs (2004), percebe-se uma argumentação dirigida para a importância que a influência coletiva assume na construção da memória pessoal, uma vez que é o grupo o grande campo de apoio das referências. Trata-se, no entanto, de um entendimento dos processos relativos à memória que não valoriza a seletividade e as contradições das lembranças coletivas, os atos e as modalidades impositivas de narrativas da memória de certos grupos sobre outros. Por diferentes razões que não ocorrem em separado – filiação étnica, posições político-ideológicas, classe, gênero, entre outras –, articulam-se, seja em oposição, seja de modo conflituoso, outras memórias.

As narrativas da nação hegemônica estão impregnadas de memória; apegam-se a tradições legitimadoras, a datas reforçadoras, a topos e tropos recorrentes a fim de disseminar um modo de lembrar, de contar. A nação em predomínio, hegemônica,

---

<sup>47</sup> Lembro que, por uma ironia trágica, Maurice Halbwachs, que tanto enfatizou as relações equilibradas entre a construção da memória pessoal e os sentidos de pertencimento e interações com o grupo maior, coletividade traduzida em nação, terminou sua vida pego pelos acontecimentos da Segunda Guerra. Em 1945, Halbwachs morreu em um campo de concentração nazista. Os acontecimentos da Segunda Guerra, por certo, exigiram pensar a construção da memória coletiva em suas fissuras e contradições.

se conta através das práticas massivas, de coerção e de força. No entanto, outras narrativas, também repletas de recordações, lembranças, evidenciam diferentes construções do passado no presente, outros entendimentos de eventos. Nas ditaduras, a situação extremamente repressiva captura e persegue as memórias em ato: não se tolera a diferença da lembrança e esta é tornada subterrânea, passando a operar oralmente no interior de grupos perseguidos, no âmbito das práticas cotidianas de resistência e nas atuações de segmentos que foram aliçados da cena política.

Na pós-ditadura, observa-se uma disputa entre diferentes tipos de interpretações do passado violento. Na Argentina, esse trabalho teve impacto inicial com a publicação do relatório *Nunca más* (1984), que reuniu depoimentos de sobreviventes da repressão e formulou, assim, um quadro impactante da prática repressiva, de tortura e extermínio, desenvolvida pelo chamado *Proceso de Reorganización Nacional*. No Brasil, mesmo antes de 1985, várias iniciativas articulavam memórias postas à margem pela ditadura. Para ficar no âmbito de algumas publicações importantes na circulação de uma discussão política que era reprimida, e que também trabalhava aspectos das lembranças postas à margem pela repressão, menciono o relatório *Brasil: nunca mais* (BRASIL, 1985), cujo projeto iniciou-se ainda na década de 1970, e a obra *Memórias do exílio*, que teve sua primeira edição em 1976 (CAVALCANTI; RAMOS, 1976).

São iniciativas aliadas ao que Pollak (1989) denomina memória subterrânea, aquele corpo de lembranças que a força de Estados repressivos, no caso, procura deixar no silêncio. Essas memórias estão por entre os textos que o cinema sobre a ditadura manipula nos momentos pós-ditatoriais, nos quais ocorre uma dinâmica de disputa pelas falas de memória, por sua legitimação. São períodos em que memórias

subterrâneas invadem o espaço público exigindo das elites dirigentes, dos grupos hegemônicos, a necessidade de associar à mudança política uma revisão (auto)crítica do passado. Mencionando o exemplo das vítimas do stalinismo – que, por analogia, faz sentido no caso das vítimas das ditaduras latino-americanas – o autor frisa que:

A fronteira entre o dizível e o indizível, o confessável e o inconfessável, separa, em nossos exemplos, uma memória coletiva subterrânea da sociedade civil dominada ou de grupos específicos, de uma memória coletiva organizada que resume a imagem que uma sociedade majoritária ou do Estado desejam passar e impor (POLLAK, 1989, p. 6).

O anjo de Paul Klee, mencionado por Benjamin (1994) em uma das teses sobre o conceito de história, está de costas para o futuro e olha o passado, repleto dos escombros da ação humana; passado que o impulsiona, sempre, para o futuro que não vê. Esta imagem pode ser evocada para pensar os filmes-arquivo: diegeses que elaboram os eventos em escombros das ditaduras e, assim, implicam, no presente, uma tônica do futuro imprevisível. Manipulam uma memória que teima em ultrapassar a barreira do esquecimento.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADOUE, Silvia Beatriz. A 30 anos do golpe militar na Argentina. Do sangue derramado pelos heróis à carne destrocada das vítimas. Operações sobre a memória: narrativas sobre a violência de Estado. **Revista Espaço Acadêmico**, Maringá n. 58, mar. 2006. Disponível em: <<http://espacoacademico.com.br/058/58adoue.htm>>. Acesso em: 19 mar 2007.

AGUILAR, Gonzalo. **Otros mundos**. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Esquecimento e memória. **Cultura e Pensamento**, Brasília, 2006. Disponível em: <[http://www.cultura.gov.br/foruns\\_de\\_cultura/cultura\\_e\\_pensamento/2006/debates/index.php?p=19551&more=1&c=1&pb=1](http://www.cultura.gov.br/foruns_de_cultura/cultura_e_pensamento/2006/debates/index.php?p=19551&more=1&c=1&pb=1)>. Acesso em: 21 mar 2007.

ANDERSON, Benedict. **Imagined communities**: reflections on the origin and spread of nationalism. London: Verso, 1983.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Tradução Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém**: um relato sobre a banalidade do mal. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. Tradução Mauro W. Barbosa de Almeida. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ARGENTINA. Decreto n. 1.259 de 16 de diciembre de 2003. Archivo Nacional de la Memoria. Creación. Objetivos. Actividades fundamentales. **Dirección Nacional del Registro Oficial**, Buenos Aires, 16 dic. 2003a. Disponível em: <[http://www.derhuman.jus.gov.ar/normativa/pdf/DECRETO\\_1259-2003.pdf](http://www.derhuman.jus.gov.ar/normativa/pdf/DECRETO_1259-2003.pdf)>. Acesso em: 15 dez. 2006.

ARGENTINA. Ley n. 15.930 de 10 de noviembre de 1961. Archivo General de la Nación. **Dirección Nacional del Registro Oficial**, Buenos Aires, 10 nov. 1961. Disponível em: <<http://www.accesolibre.org/descargas/pdf/1158347292.pdf>>. Acesso em: 15 dez. 2006.

ARGENTINA. Ley n. 26.085 de 15 de marzo de 2006. Incorporase el día 24 de marzo – DIA NACIONAL DE LA MEMORIA POR LA VERDAD Y LA JUSTICIA –,

entre los feriados nacionales previstos por la Ley n. 21.329 y sus modificatorias. **Dirección Nacional del Registro Oficial**, Buenos Aires, 15 marzo 2006. Disponível em: <<http://soydondenopiense.wordpress.com/2006/03/22/dia-nacional-de-la-memoria-por-la-verdad-y-la-justicia/>>. Acesso em: 24 maio 2007.

ARGENTINA ordena la apertura de los archivos secretos de sus Fuerzas Armadas durante la dictadura militar. **Libertad digital**, Madrid, 23 mar. 2003b. Disponível em: <[http://www.libertaddigital.com:83/php3/noticia.php3?fecha\\_edi\\_on=2006-04-03&num\\_edi\\_on=1453&cpn=1276275060&seccion=MUN\\_D](http://www.libertaddigital.com:83/php3/noticia.php3?fecha_edi_on=2006-04-03&num_edi_on=1453&cpn=1276275060&seccion=MUN_D)>. Acesso em: 20 mar. 2007.

AVELLAR, José Carlos. **A ponte clandestina**. Birri, Glauber, Solanas, Getino, Garcia Espinosa, Sanjinés, Alea: teorias de cinema na América Latina. Rio de Janeiro; São Paulo: 34; Edusp, 1995.

BABINO, Ernesto. Apuntes para el análisis del Nuevo Cine Argentino. **La Marea – revista de cultura, arte e ideas**, año 9, p. 13-15, verano 2003-2004.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. 5. ed. São Paulo: Hucitec, Annablume, 2002.

BAUER, Caroline Silveira. **Avenida João Pessoa, 2050 – 3º andar**: terrorismo de Estado e ação de polícia política do Departamento de Ordem Política e Social do Rio Grande do Sul (1964-1982). 2006. 282 f. Dissertação (Mestrado em História)– Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufrgs.br/da.php?nrb=000543916&loc=2006&l=6d7e1a687ffbe82a>>. Acesso em: 20 abr. 2007.

BECHIS, Marco. Entrevista a Marco Bechis, director de Garage Olimpo. **OTROCAMPO revista web**, sept. 1999. Entrevista concedida a Bárbara Gallotto. Disponível em: <<http://www.garageolimpito.it/new-go/stampago/prensaotrent.html>>. Acesso em: 19 nov. 2006.

BENEDICT, Ruth. **O crisântemo e a espada**. São Paulo: Perspectiva. 1997.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. I.

BENVENISTE, Émile. **O vocabulário das instituições indo-européias**. Campinas-SP: Unicamp, 1995. v. I.

BERNARDET, Jean-Claude. A subjetividade e as imagens allheias: ressignificação. In: BARTUCCI, Giovana (Org.). **Psicanálise e estética de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2000. p. 21-43.

BHABHA, Homi. Anxious nations, nervous states. In: COPJEC, Joan (Org.). **Supposing the subject**. London: Verso, 1994. p. 201-217.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

BHABHA, Homi. **The right to narrate**. Chicago: University of Chicago, s.d. (Reflexions 2000 Series). Disponível em: <[http://www.uchicago.edu/docs/millennium/bhabha/bhabha\\_a.html](http://www.uchicago.edu/docs/millennium/bhabha/bhabha_a.html)>. Acesso em: 2 mar. 2007.

BHABHA, Homi. **The right to narrate**. S.l., 19 mar. 2001. Entrevista concedida a Kerry Chance. Disponível em: <[http://www.bard.edu/hrp/resource\\_pdfs/chance.hbabha.pdf](http://www.bard.edu/hrp/resource_pdfs/chance.hbabha.pdf)>. Acesso em: 2 mar. 2007.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil (1988). **Diário Oficial da União**, Brasília-DF, 15 out. 1988. Disponível em: <[www.planalto.gov.br](http://www.planalto.gov.br)>. Acesso em: 29 out. 2006.

BRASIL. Decreto n. 4.553, de 27 de dezembro de 2002. Dispõe sobre a salvaguarda de dados, informações, documentos e materiais sigilosos de interesse da segurança da sociedade e do Estado, no âmbito da Administração Pública Federal, e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília-DF, 27 dez. 2002. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/CCivil\\_03/decreto/2002/D4553.htm](http://www.planalto.gov.br/CCivil_03/decreto/2002/D4553.htm)>. Acesso em: 2 dez. 2006.

BRASIL. Lei n. 6.683, de 28 de agosto de 1979. Concede anistia e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília-DF, 28 ago. 1979. Disponível em: <<http://www010.dataprev.gov.br/sislex/paginas/42/1979/6683.htm>>. Acesso em: 20 nov. 2006.

BRASIL. Lei n. 8.159, de 8 de janeiro de 1991. Dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília-DF, 9 jan. 1991. Disponível em:

<<http://www81.dataprev.gov.br/sislex/paginas/42/1991/8159.htm>>. Acesso em: 12 nov. 2006.

BRASIL. Lei n. 11.111, de 5 de maio de 2005. Regulamenta a parte final do disposto no inciso XXXIII do caput do art. 5º da Constituição Federal e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília-DF, 5 maio 2005. Disponível em: <[https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2004-2006/2005/Lei/L11111.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2005/Lei/L11111.htm)>. Acesso em: 21 nov. 2006.

BRASIL: nunca mais. Petrópolis-RJ: Vozes, 1985.

CAETANO, Daniel; VALENTE, Eduardo; MELO, Luís Alberto Rocha; OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos. 1995-2005: histórico de uma década. In: CAETANO, Daniel (Org.). **Cinema brasileiro 1995-2005**: revisão de uma década. Rio de Janeiro: Azougue, 2005. p. 11-47.

CALVEIRO, Pilar. **Poder y desaparición**. Los campos de concentración en Argentina. Buenos Aires: Colihue, 2004.

CALVEIRO, Pilar. **Política y/o violência**. Una aproximación a la guerrilla de los años 70. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2005.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. **Sobre o pensamento antropológico**. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

CAVALCANTI, Pedro Celso Uchoa; RAMOS, Jovelino. **Memórias do exílio no Brasil (1964-19??)**. São Paulo: Livramento, 1976.

CHATTERJEE, Partha. **Colonialismo, modernidade e política**. Salvador: EDUFBA, CEAO, 2004.

CLIFFORD, James. **Dilemas de la cultura**: antropologia, literatura y arte en la perspectiva posmoderna. Barcelona: Gedisa, 1995.

CORTÁZAR, Julio. **Bestiario**. 42. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1996.

COSTA, Celia. Acervos e repressão. In: SEMINÁRIO 1964-2004: 40 ANOS DO GOLPE: DITADURA MILITAR E RESISTÊNCIA NO BRASIL, Rio de Janeiro, 2004. **Anais...** Rio de Janeiro: 7 Letras/FAPERJ. p. 263-269.

CRAPANZANO, Vincent. **Imaginative horizons**: an essay in literary-philosophical anthropology. Chicago: University of Chicago, 2004.

D'ARAUJO, Maria Celina; SOARES, Gláucio Ary Dillon; CASTRO, Celso (Org.). **Os anos de chumbo**: a memória militar sobre a repressão. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: 34, 1998.

DI TELLA, Andrés. La vida privada en los campos de concentración. In: DEVOTO, Fernando; MADERO, Marta (Org.). **Historia de la vida privada en la Argentina**. Buenos Aires: Taurus, 1999. Tomo III.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**: o sistema totêmico na Austrália. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DUSSEL, Enrique. **Ética da libertação na idade da globalização e da exclusão**. Tradução Ephraim Ferreira Alves, Jaime A. Clasen e Lúcia M. E. Orth. Petrópolis-RJ: Vozes, 2002.

ELLSWORTH, Elizabeth. Modo de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). **Nunca fomos humanos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 7-76.

EVANS-PRITCHARD, Edward Evan. **Os Nuer**: uma descrição do modo de subsistência e das instituições políticas de um povo nilota. São Paulo: Perspectiva, 1978.

FAUSTO, Boris; DEVOTO, Fernando J. **Brasil e Argentina**: um ensaio de história comparada (1850-2002). São Paulo: 34, 2004.

FINAZZI-AGRÓ, Ettore. A força e o abandono. Violência e marginalidade na obra de Guimarães Rosa. In: HARDMAN, Francisco Foot (Org.). **Morte e progresso**: cultura brasileira como apagamento de rastros. São Paulo: UNESP, 1998. p. 81-96.

FOSTER, David William. **Mexico City in contemporary Mexican cinema**. Austin: University of Texas, 2002.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer**. Tradução Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

GABEIRA, Fernando. **O que é isso, companheiro?** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GATTI, Gabriel. Las narrativas del detenido-desaparecido (o de los problemas de la representación ante las catástrofes sociales). **Confines**, Monterrey, v. 2, n. 4, p. 27-38, agosto-dic. 2006. Disponível em: <<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=63320403&iCveNum=4399>>. Acesso em: 22 jan. 2007.

GEERTZ, Clifford. **Obras e vidas: o antropólogo como autor**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

GEERTZ, Clifford. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Tradução Vera Mello Joscelyne. Petrópolis-RJ: Vozes, 1997.

GORINI, Ulises. **La rebelión de las madres**. Historia de las Madres de Plaza de Mayo. Buenos Aires: Norma, 2006. Tomo I (1976-1983).

GRAS, Martín. Imaginar la guerra, construir la República: reforma de las fuerzas armadas argentinas. Paradigmas militares, continuidades y rupturas. **Le Monde Diplomatique**, año VIII, n. 86, p. 4-6, ago. 2006. (Edición Cono Sur).

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução Laís Teles Benoir. São Paulo: Centauro, 2004.

HALPERÍN DONGHI, Tulio. **El espejo de la historia: problemas argentinos y perspectivas latinoamericanas**. Buenos Aires: Sudamericana, 1987.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUGGINS, Martha K. Heranças do autoritarismo: reformulação da memória de torturadores e assassinos brasileiros. In: CANCELLI, Elizabeth. (Org.). **Histórias de violência, crime e lei no Brasil**. Brasília-DF: UnB, 2004. p. 173-205.

HUGGINS, Martha K.; HARITOS-FATOUROS, Mika; ZIMBARDO, Philip G. **Operários da violência**: policiais torturadores e assassinos reconstróem as atrocidades brasileiras. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. Brasília-DF: UnB, 2006.

IBGE. **Censo demográfico 2000**. Rio de Janeiro: IBGE/DPE, 2002. Disponível em: <[http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/default\\_censo\\_2000.shtm](http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/default_censo_2000.shtm)>. Acesso em: 5 fev. 2007.

JAMESON, Fredric. **As marcas do visível**. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

JELIN, Elizabeth. **El género en las memorías**. 2001. Disponível em: <<http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/JelinCap6.pdf>>. Acesso em: 30 jan. 2007.

JELIN, Elizabeth. Exclusión, memorías y luchas políticas. In: MATO, Daniel (Org.). **Cultura, política y sociedad** – perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciências Sociales, 2005. p. 219-239.

JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memória**. Madrid: Siglo XXI de España; Buenos Aires: Siglo XXI de Argentina, 2002.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia** – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001.

LEVI, Primo. **É isto um homem?** Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes**. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1970.

LINS, Paulo. A tragédia brasileira. **Trópico: idéias de norte a sul**. s.d. Entrevista de Paulo Lins concedida a Fernando Masini. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2559,1.shl>>. Acesso em: 15 abr. 2007.

LINS, Paulo. **Cidade de Deus**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MAGALHÃES, Marion Brepohl de. Fazer falar: técnicas de interrogatório durante o regime militar. In: CANCELLI, Elizabeth. (Org.). **Histórias de violência, crime e lei no Brasil**. Brasília-DF: Universidade de Brasília, 2004. p. 155-172.

MALINOWSKI, Bronislaw Kaspar. **Argonautas do Pacífico Ocidental**: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné Melanésia (1922). São Paulo: Abril Cultural, 1978.

MARTÍNEZ, Sanjuana. Arturo Ripstein: "Me interesa el lado oscuro de los hombres". **Babab**, Madrid, n. 5, nov. 2000. Disponível em: <[http://www.babab.com/no05/arturo\\_ripstein.htm](http://www.babab.com/no05/arturo_ripstein.htm)>. Acesso em: 4 fev. 2007.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MEAD, Margaret; BATESON, Gregory. **Balinese character**: a photographic analysis. New York: New York Academy of Sciences, 1976.

MELENDI, Maria Angélica. Antimonumentos: estratégias da memória (e da arte) numa era de catástrofes. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Org.). **Palavra e imagem**: memória e escritura. Chapecó: Argos, 2006. p. 227-246.

MIGNOLO, Walter. **Histórias locais/projetos globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CIENCIA Y TECNOLOGIA. La dictadura militar en Argentina 24 de marzo de 1976 - 10 de diciembre de 1983. Los campos de detención. **Efemérides Culturales Argentinas**, Buenos Aires, s.d. Disponível em: <<http://www.me.gov.ar/efeme/24demarzo/dictadura.html#desapare>>. Acesso em: 29 nov. 2006.

MIRANDA, Nilmário; TIBÚRCIO, Carlos (Org.). **Dos filhos deste solo**: mortos e desaparecidos políticos durante a ditadura militar: a responsabilidade do Estado. São Paulo: Boitempo, 1999.



MOLAS y MOLAS, Maria; BARSOTI, Mariano. Los hechos. In: PAULINELLI, María (Org.). **Cine y dictadura**. Córdoba: Comunic-arte, 2006. p. 21-46.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. Tradução João Luiz Vieira. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, Embrafilme, 1983. p. 437-453.

MURAT, Lúcia. Depoimento: cinema e história. In: SEMINÁRIO 1964-2004: 40 ANOS DO GOLPE: DITADURA MILITAR E RESISTÊNCIA NO BRASIL, Rio de Janeiro, 2004. **Anais...** Rio de Janeiro: 7 Letras/FAPERJ. p. 381-388.

NETROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **Catástrofe e representação**: ensaios. São Paulo: Escuta, 2000.

NOVARO, Marcos. **Historia de la Argentina contemporánea**: de Perón a Kirchner. Buenos Aires: Edhasa, 2006.

NUNCA más – Informe Conadep. sept. 1984. Disponível em: <<http://www.nuncamas.org/investig/articulo/nuncamas/nmas0001.htm>>. Acesso em: 22 jan. 2007.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo**: um balanço crítico da retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PAGE, Joanna. Memoria y experimentación en el cine argentino contemporáneo. **Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]**, Buenos Aires, n. 18, p. 47-57, 2005. Disponível em: <[http://www.palermo.edu/facultades\\_escuelas/dyc/publicaciones/cuadernos/pdf/Cuaderno18.pdf](http://www.palermo.edu/facultades_escuelas/dyc/publicaciones/cuadernos/pdf/Cuaderno18.pdf)>. Acesso em: 14 maio 2007.

PASCUAL, Alejandra Leonor. **Terrorismo de Estado**: a Argentina de 1976 a 1983. Brasília-DF: UnB, 2004.

PAZ, Carlos Eugenio. **Viagem à luta armada**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

PECHINCHA, Mônica Thereza Soares. **O Brasil no discurso da antropologia nacional**. Goiânia: Cãnone, 2006.

PENNA, João Camilo. Sobre viver no lugar de quem falamos (Giorgio Agamben e Primo Levi). In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **Palavra e imagem: memória e escritura**. Chapecó: Argos, 2006. p. 127-184.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

RAMOS, Graciliano. **Memórias do cárcere**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953. 4v.

REIS, Elisa P. O Estado nacional como ideologia: o caso brasileiro. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 187-203, 1988. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/34.pdf>>. Acesso em: 14 maio 2007.

REIS FILHO, Daniel Aarão; GASPARI, E. (Org.). **Versões e ficções: o seqüestro da história**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1997.

RENAN, Ernest. What is a nation? In: BHABHA, Homi K. **Nation and narration**. London: Routledge, 2002. p. 8-22.

RIBEIRO, Marcelo R. S. **Da economia política do nome de África: ensaio sobre alteridade e subjetivação nas narrativas fílmicas de Tarzan**. Projeto de pesquisa. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2006.

ROSSET, Clement. **O princípio de crueldade**. Prefácio e tradução José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

SADER, Emir. Nós que amávamos tanto o capital: fragmentos para a história de uma geração. **Sociologias**, Porto Alegre, ano 7, n. 14, p. 150-177, jul./dez. 2005.

SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. **Memória coletiva & teoria social**. São Paulo: Annablume, 2003.

SARLO, Beatriz. **Tempo presente: notas sobre a mudança de uma cultura**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. À procura de um novo realismo/teses sobre a realidade em texto e imagem hoje. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik (Org.). **Literatura e mídia**. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002. p. 76-90.

SEGATO, Rita Laura. **Raça é signo**. Brasília-DF: UnB, 2005. (Série Antropologia, n. 372). Disponível em: <<http://www.unb.br/ics/dan/Serie372empdf.pdf>>. Acesso em: 15 mar. 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Introdução. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Org.). **História, memória, literatura e testemunho na era das catástrofes**. Campinas-SP: Unicamp, 2003. p. 1-44.

SENA, Custódia Selma. **Interpretações dualistas do Brasil**. Goiânia: UFG, 2003.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

SILVA, Denise Mota da. **Vizinhos distantes**: circulação cinematográfica no Mercosul. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2007.

SIQUEIRA, Carlos Henrique Romão de. Comparação e representação. O imaginário sobre as relações raciais no Brasil em um contexto transcultural. **Sociedade e Cultura**, Goiânia, v. 5, n. 2, p. 153-161, 2002.

SOMMER, Doris. **Ficções de fundação**: os romances nacionais da América Latina. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas-SP: Papyrus, 2003.

TAUSSIG, Michael. **The nervous system**. New York: Routledge, 1992.

TAUSSIG, Michael. **Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem**: um estudo sobre o terror e a cura. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

TAVARES, Flávio. **Memórias do esquecimento**: os segredos dos porões da ditadura. Rio de Janeiro: Record, 2005.

TELES, Edson. **Cine-bionarrativas**: esquecimento e memória política. s.d. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/df/geral3/edson2.html>>. Acesso em: 18 jan. 2007.

TODO está clavado en la memoria. **Página/12**, Buenos Aires, 25 mar. 2006, p. 1.

TOLEDO, Caio Navarro de. 1964: a democracia golpeada. In: SEMINÁRIO 1964-2004: 40 ANOS DO GOLPE: DITADURA MILITAR E RESISTÊNCIA NO BRASIL, Rio de Janeiro, 2004. **Anais...** Rio de Janeiro: 7 Letras; FAPERJ, 2004. p. 36-40.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo: UNESP, 2001.

VASSALLO, Marta. Primer film sobre los campos argentinos de concentración. Familiarmente atroz. **Le Monde Diplomatique**, n. 4, oct. 1999. (Edición Cono Sur).

VILLAÇA, Mariana Martins. "América nuestra" – Glauber Rocha e o cinema cubano. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 22, n. 44, p. 489-510, 2002. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01882002000200011&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882002000200011&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 10 fev 2007.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WALBY, Sylvia. A mulher e a nação. In: BALAKRISHNAN, Gopal (Org.). **Um mapa da questão nacional**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000. p. 249-269.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: EDUSP, 2001.

WILLIAMS, Raymond. **Keywords**: a vocabulary of culture and society. New York: Oxford University Press, 1985.

XAVIER, Elizabeth. Trajetórias de ex-presas políticas da ditadura militar. In: SEMINÁRIO 1964-2004: 40 ANOS DO GOLPE: DITADURA MILITAR E RESISTÊNCIA NO BRASIL, Rio de Janeiro, 2004. **Anais...** Rio de Janeiro: 7 Letras/FAPERJ. p. 207-216.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ZARANQUIN, Andrés. Arqueologia da repressão; Centros Clandestinos de Detenção da ditadura argentina (1976-1983). In: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 25., 2006, Goiânia. Saberes e práticas antropológicas, desafios para o século XXI. **Resumos...** Florianópolis: ABA, 2006. p. 26. CD-ROM. v. 2.

## FILMOGRAFIA

### Argentina

ALUAP. Direção: Hernán Belón e Tatiana Mereñuk. Produção: Ignacio Rey. Roteiro: Hernán Belón e Tatiana Mereñuk. Argentina, 1997. DVD (16 min).

BOTÍN de guerra. Direção: David Blaustein. Produção: David Blaustein. Roteiro: David Blaustein e Luisa Irene Ickowichz. Argentina, 2000. DVD (118 min).

CLEOPATRA. Direção: Eduardo Mignona. Produção: Francisco Ramos. Roteiro: Silvina Chague e Eduardo Mignogna. Argentina, 2003. DVD (107 min).

EL ABRAZO partido. Direção: Daniel Burman. Produção: Diego Dubcovisky e Daniel Burman. Roteiro: Daniel Burman e Marcelo Birmajer. Argentina: Paradis Films; Wanda Visión S.A.; BD Cine; Classic Film, 2003. VHS (97 min).

EL BONAERENSE. Direção: Pablo Trapero. Produção: Micaela Buye, Martina Gusman e Adrián Suar. Roteiro: Nicolas Gueilburt, Ricardo Rogenforder, Dodi Shoeuer, Pablo Trapero e Daniel Valenzuela. Argentina, 2002. DVD (105 min).

EL HIJO de la novia. Direção: Juan José Campanella. Produção: Fernando Blanco, Pablo Bossi, Jorge Estrada Mora, Gerardo Herrero, Mariela Besuievdsy e Juan Pablo Galli. Roteiro: Juan José Campanella e Fernando Castets. Argentina, 2001. DVD (124 min).

EL POLAQUITO. Direção: Juan Carlos Desanzo. Produção: José María Calleja de la Fuente, Juan Carlos Desanzo. Roteiro: Juan Carlos Desanzo, Ángel O. Espinosa. Argentina: Alma Ata International Pictures S.L., 2003. VHS (92 min).

GARAGE Olimpo. Direção: Marco Bechis. Produção: Daniel Burman e Diego Dubcovsky. Roteiro: Marco Bechis. Argentina, 1999. DVD (98 min).

HERMANAS. Direção: Julia Solomonoff. Produção: Ariel Saul. Roteiro: Julia Solomonoff. Argentina, 2004. DVD (88 min).

HISTORIAS mínimas. Direção: Carlos Sorín. Produção: Martin Bardi. Roteiro: Pablo Solarz. Argentina, 2002. VHS (92 min).

KAMCHATKA. Direção: Marcelo Piñeyro. Produção: Oscar Kramer, Pablo Bossi e Francisco Ramos. Roteiro: Marcelo Piñeyro e Marcelo Filgueras. Argentina, 2002. DVD (105 min).

LA CIÈNAGA. Direção: Lucrécia Martel. Produção: Lita Stantic. Roteiro: Lucrécia Martel. Argentina, 2000. DVD (102 min).

LA HISTORIA oficial. Direção: Luiz Puenzo. Produção: Oscar Kramer. Roteiro: Aída Bortnik e Luiz Puenzo. Argentina, 1985. VHS (112 min).

LA NOCHE de los lápices. Direção: Héctor Oliveira. Produção: Fernando Ayala. Roteiro: Héctor Oliveira e Daniel Com. Argentina, 1986. VHS (105 min).

LA REPUBLICA perdida. Direção: Miguel Pérez. Produção: Diana Frei. Roteiro: Luis Gregoriti. Argentina, 1983. DVD (146 min).

LA REPUBLICA perdida II. Direção: Miguel Pérez. Produção: Enrique Vanoli. Roteiro: Miguel Pérez e Maria Elena Walsh. Argentina, 1986. DVD (140 min).

LOS RUBIOS. Direção: Albertina Carri. Produção: Pablo Wisznia. Roteiro: Albertina Carri. Argentina, 2003. DVD (89 min).

LUGARES comunes. Direção: Adolfo Aristarain. Produção: Adolfo Aristarian. Roteiro: Adolfo Aristarian, Lorenzo F. Aristarian e Kathy Saavedra. Argentina, 2002. DVD (110 min).

LUNA de Avellaneda. Direção: Juan José Campanella. Produção: Juan Vera. Roteiro: Juan José Campanella, Fernando Castets e Juan Pablo Domenech. Argentina, 2004. DVD (142 min).

NUEVE reinas. Direção: Fabián Bielinsky. Produção: Cecilia Bossi e Pablo Bossi. Roteiro: Fabián Bielinsky. Argentina, 2000. DVD (115 min).

PACO Urondo, la palabra justa. Direção: Daniel Desaloms. Produção: Diana Frey e Fernando Wajs. Roteiro: Daniel Desaloms. Argentina, 2004. DVD (93 min).

PLATA quemada. Direção: Marcelo Piñeyro. Produção: Oscar Kramer. Roteiro: Marcelo Piñeyro e Marcelo Figueras. Argentina, 2000. DVD (125 min).

POTESTAD. Direção: Luis César D'Angiolillo. Produção: Jorge Rocca e Luis César D'Angiolillo. Roteiro: Luis César D'Angiolillo, Eduardo Pavlovsky e Ariel Sienna. Argentina, 2001. VHS (98 min).

SOL de noche. Direção: Pablo Milstein e Norberto Ludin. Produção: Eduardo Aliverti e Javier Rubel. Roteiro: Javier Rubel, Ariel Ludin, Norberto Ludin e Pablo Milstein. Argentina, 2002. VHS (75 min).

VALENTÍN. Direção: Alejandro Agresti. Produção: Pablo Wiznia. Roteiro: Alejandro Agresti. Argentina, 2002. DVD (82 min).

## **Brasil**

ABRIL despedaçado. Direção: Walter Salles. Produção: Arthur Cohn. Roteiro: Karim Ainouz, Sergio Machado e Walter Salles. Brasil, 2001. DVD. (99 min).

AÇÃO entre amigos. Direção: Beto Brant. Produção: Sara Silveira. Roteiro: Marçal Aquino, Renato Ciasca e Beto Brant. Brasil, 1998. VHS (76 min).

BAILE perfumado. Direção: Paulo Caldas e Lírio Ferreira. Produção: Germano Coelho Filho, Marcelo Pinheiro, Aramis Trindade, Paulo Caldas e Lírio Ferreira. Roteiro: Paulo Caldas, Lírio Ferreira e Hilton Lacerda. Brasil, 1997. VHS (93 min).

CABRA cega. Direção: Toni Venturi. Produção: Toni Venturi e Francisco Andrade. Roteiro: Fernando Bonassi, Roberto Moreira, Di Moretti e Victor Navas. Brasil, 2005. DVD (107 min).

CARLOTA Joaquina. Direção: Carla Camurati. Produção: Marcelo Torres. Roteiro: Melaine Dimantas, Angus Mitchel e Carla Camurati. Brasil, 1992. VHS (100 min).

CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meireles e Kátia Lund. Produção: Andrea Barata Ribeiro e Mauricio Andrade Ramos. Roteiro: Bráulio Mantovani. Brasil, 2002. DVD (130 min).

CONTRA todos. Direção: Roberto Moreira. Produção: Fernando Meirelles, Roberto Moreira, Geórgia Costa Araújo, Andrea Barata Ribeiro e Bel Berlinck. Roteiro: Roberto Moreira. Brasil, 2004. DVD (95 min).



CORPO em delito. Direção: Nuno César de Abreu. Produção: Miguel Freire. Roteiro: Nuno César de Abreu e Nuno Vilela. Brasil, 1990. VHS (90 min).

CRONICAMENTE inviável. Direção: Sérgio Bianchi. Produção: Agravo Produções. Roteiro: Sérgio Bianchi. Brasil, 2000. VHS (101 min).

DEUS e o diabo na terra do sol. Direção: Glauber Rocha. Produção: Luis Augusto Mendes. Roteiro: Glauber Rocha e Walter Lima Júnior. Brasil, 1964. VHS (125 min).

DOIS córregos. Direção: Carlos Reichenbach. Produção: Sara Silveira, Maria Ionescu, Caio Gullane e Fabiano Gullane. Roteiro: Carlos Reichenbach. Brasil, 1999. VHS (112 min).

FILHAS do vento. Direção: Joel Zito Araújo. Produção: Márcio Curi. Roteiro: Di Moretti. Brasil, 2005. DVD (85 min).

JANELA da alma. Direção: João Jardim e Walter Carvalho. Produção: Flávio L. Tambellini. Roteiro: João Jardim. Brasil, 2001. DVD (73 min).

LAMARCA. Direção: Sérgio Rezende. Produção: José Joffily e Mariza Leão. Roteiro: Sérgio Rezende e Alfredo Oroz. Brasil, 1994. DVD (120 min).

LAMPIÃO, rei do cangaço. Direção: Fouad Anderaos. Roteiro: Oreste Turano. Brasil: Anderaos Filmes, 1950. VHS.

LÚCIO Flávio, passageiro da agonia. Direção: Hector Babenco. Produção: Ignácio Gerber. Roteiro: Hector Babenco, José Louzeiro e Jorge Duran. Brasil, 1977. VHS (125 min).

MADAME Satã. Direção: Karim Aïnouz. Produção: Isabel Diegues, Mauricio Andrade Ramos e Walter Salles. Roteiro: Karin Aïnouz. Brasil, 2002. VHS (105 min).

MEU tio matou um cara. Direção: Jorge Furtado. Produção: Paula Lavigne. Roteiro: Jorge Furtado e Guel Arraes. Brasil, 2002. DVD (82 min).

NOTÍCIAS de uma guerra particular. Direção: João Moreira Salles e Katia Lund. Produção: Raquel Zangrande. Roteiro: João Moreira Salles e Katia Lund. Brasil, 1999. 2 DVD (56 min).

O ANO em que meus pais saíram de férias. Direção: Cao Hamburger. Produção: Caio Gullena, Cao Hamburger e Fabiano Gullena. Roteiro: Cláudio Galperin, Bráulio Montavani, Anna Muylaert e Cao Hamburger. Brasil, 2006. DVD (110 min).

O CANGACEIRO. Direção: Lima Barreto. Roteiro: Lima Barreto. Brasil: Vera Cruz, 1953. VHS (90 min).

O HOMEM que copiava. Direção: Jorge Furtado. Produção: Luciana Tomasi e Nota Goulart. Roteiro: Jorge Furtado. Brasil, 2002. DVD (123 min).

O QUE é isso, companheiro? Direção: Bruno Barreto. Produção: Lucy Barreto e Luiz Carlos Barreto. Roteiro: Leopoldo Serran. Brasil, 1997. DVD (105 min).

QUASE dois irmãos. Direção: Lúcia Murat. Produção: Ailton Franco e Branca Murat. Roteiro: Lúcia Murat e Paulo Lins. Brasil, 2005. DVD (102 min).

QUE bom te ver viva. Direção: Lúcia Murat. Produção: Lucia Murat. Roteiro: Lúcia Murat. Brasil, 1989. VHS (100 min).

SÃO Paulo – sinfonia e cacofonia. Direção: Jean-Claude Bernardet. Produção: Jean-Claude Bernardet. Roteiro: Jean-Claude Bernardet. Brasil, 1995. VHS (11 min).

VLADO, trinta anos depois. Direção: João Batista de Andrade. Produção: Ariane Porto. Roteiro: João Batista de Andrade. Brasil, 2005. DVD (82 min).

YÁKWA, o banquete dos espíritos. Direção: Virginia Valadão. Roteiro: Virginia Valadão. Brasil: Centro de Trabalho Indigenista, 1995. VHS (54 min).

### **Outros países**

EL CORONEL no tiene quien le escriba. Direção: Arturo Ripstein. Produção: Jorge Sánchez. Roteiro: Paz Alicia Garciadiego. México, 1999. VHS (118 min).

IL PORTIERE di notte. Direção: Liliana Cavani. Produção: Esa De Simone e Robert Gordon Edwards. Roteiro: Liliana Cavani Ítalo Moscati. Estados Unidos/Itália, 1974. VHS (118 min).

LOS OLVIDADOS. Direção: Luis Buñuel. Produção: Óscar Dancigers, Sergio Kogan e Jaime A. Menasce. Roteiro: Luis Buñuel, Luis Alcoriza e Oscar Dancigers. México, 1950. VHS (79 min).

NANOOK of the North. Direção: Robert Flaherty, Estados Unidos, 1922. VHS (55 min).

REGRET to inform. Direção: Barbara Sonneborn. Produção: Janet Cole. Roteiro: Barbara Sonneborn. Estados Unidos, 1998. DVD (72 min).

ROJO amanecer. Direção: Jorge Fons. Produção: Valentin Trujillo e Héctor Bonilla. Roteiro: Xavier Robles e Guadalupe Ortega. México, 1989. VHS (96 min).

SUNSET Boulevard. Direção: Billy Wilder. Produção: Charles Brakett. Roteiro: Charles Brackett, D. M. Marshman e Billy Wilder. Estados Unidos, 1950. VHS (110 min).