

# ARQUIVOS DA DERROTA: O CINEMA PÓS-DITATORIAL NO BRASIL E NA ARGENTINA

MARIA LUIZA RODRIGUES SOUZA

**ABA** PUBLICAÇÕES

**e.ABA**  
e-books

## COMISSÃO DE PROJETO EDITORIAL

### Coordenador

Antônio Motta (UFPE)  
Cornelia Eckert (UFRGS);  
Peter Fry (UFRJ) e  
Igor José Renó Machado (UFSCAR)

### Coordenador da coleção de e-books

Igor José de Renó Machado

### Conselho Editorial

Alfredo Wagner B. de Almeida (UFAM)  
Antonio Augusto Arantes (UNICAMP)  
Bela Feldman-Bianco (UNICAMP)  
Carmen Rial (UFSC)  
Cristiana Bastos  
(ICS/Universidade de Lisboa)  
Cynthia Sarti (UNIFESP)  
Gilberto Velho (UFRJ) – *in memoriam*  
Gilton Mendes (UFAM)  
João Pacheco de Oliveira  
(Museu Nacional/UFRJ)  
Julie Cavignac (UFERN)  
Laura Graziela Gomes (UFF)  
Lílian Schwarcz (USP)  
Luiz Fernando Dias Duarte (UFRJ)  
Míriam Grossi (UFSC)  
Ruben Oliven (UFRGS)  
Wilson Trajano (UNB)

### Diagramação e produção de e-book

Mauro Roberto Fernandes

### Preparação de originais e revisão:

Cânone Editorial, 2014.

## ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA

### Diretoria

#### Presidente

Carmen Silvia Rial (UFSC)

#### Vice-Presidente

Ellen Fensterseifer Woortmann (UnB)

#### Secretário Geral

Renato Monteiro Athias (UFPE)

#### Secretário Adjunto

Manuel Ferreira Lima Filho (UFG)

#### Tesoureira Geral

Maria Amélia S. Dickie (UFSC)

#### Tesoureira Adjunta

Andrea de Souza Lobo (UNB)

#### Diretor

Antonio Carlos de Souza Lima (MN/UFRJ)

#### Diretora

Marcia Regina Calderipe Farias Rufino (UFAM)

#### Diretora

Heloisia Buarque de Almeida (USP)

#### Diretor

Carlos Alberto Steil (UFRGS)

[www.abant.org.br](http://www.abant.org.br)

Universidade de Brasília. Campus Universitário Darcy Ribeiro – Asa Norte.  
Prédio Multiuso II (Instituto de Ciências Sociais) – Térreo – Sala BT-61/8.  
Brasília/DF Cep: 70910-900. Caixa Postal nº: 04491.  
Brasília – DF Cep: 70.904-970. Telefax: 61 3307-3754.

# ARQUIVOS DA DERROTA: O CINEMA PÓS-DITATORIAL NO BRASIL E NA ARGENTINA

MARIA LUIZA RODRIGUES SOUZA



**ABA** PUBLICAÇÕES

Apoio:



Coedição:



S7293a

Souza, Maria Luiza Rodrigues

Maria Luiza Rodrigues Souza (Org.). Arquivos da Derrota: O cinema pós-ditatorial no Brasil e na Argentina; Brasília - DF: ABA, 2014.

3.55 MB ; pdf

ISBN 978-85-87942-14-2

1. Ciências Sociais. 2. Antropologia. 3. Cinema. I. Título.

CDU 304  
CDD 300

978-85-87942-17-3 / XML

978-85-87942-16-6 / MOBI

978-85-87942-15-9 / EPUB

978-85-87942-14-2 / PDF

# Sumário

PRÓLOGO.....	6
INTRODUÇÃO.....	10
Escolhas.....	23
<b>CAPÍTULO 1</b>	
<b>CINEMA E ANTROPOLOGIA.....</b>	<b>29</b>
Encenação.....	42
Notas sobre as ditaduras e a questão dos arquivos.....	53
Políticas fílmicas.....	68
<b>CAPÍTULO 2</b>	
<b>ARGENTINA.....</b>	<b>85</b>
Famílias e desaparecidos.....	85
A política em <i>La historia oficial</i> .....	89
Cinema e terror: <i>Garage Olimpo</i> .....	100
<i>Kamchatka</i> : lugar de resistência.....	128
<b>CAPÍTULO 3</b>	
<b>BRASIL.....</b>	<b>154</b>
Brasil – derrota e esquecimento: por que lembrar o passado?.....	154
Temas brasileiros no contar da ditadura.....	162
Passado e ação política em <i>Ação entre amigos</i> .....	165
<i>Quase dois irmãos</i> : incomunicabilidade e dualismo.....	171
<i>Cabra cega</i> : isolamento e luta.....	189
<b>CAPÍTULO 4</b>	
<b>CONTRASTES ENTRE FILMES BRASILEIROS E ARGENTINOS.....</b>	<b>202</b>
<i>Los rubios</i> e o trabalho da memória.....	207
<i>Potestad</i> e as diferentes versões sobre o passado.....	209
Filmes e testemunho.....	206
<b>FILMES-ARQUIVO E MEMÓRIA.....</b>	<b>214</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>233</b>
Filmografia.....	246

# PRÓLOGO

É na tessitura da gratidão que escrevo este prólogo para o livro da antropóloga Maria Luiza Rodrigues Souza. Gratidão porque a autora me acompanha, no seu périplo, na solitária e difícil tarefa de colocar em diálogo, a partir de seus textos de cultura, duas nações que, próximas e abismalmente afastadas, representam para mim um trânsito constante e, por vezes, doloroso de por vida. Brasil e Argentina, irmãs e desconhecidas, como filhas de mãe comum *nuestroamericana* porém criação distante, como resultado da colonização ultramarina que suas paisagens sofreram e dos caminhos que suas fundações republicanas percorreram e imprimiram nelas destinos que as separaram mais e mais. Muitos somos, no Brasil e na Argentina, os que buscamos formas de diálogo, mútua compreensão e conhecimento entre essas duas irmãs que a história tanto distanciou. Repetidos encontros e desencontros entre elas, mal-entendidos, falsas semelhanças e esquecidos parentescos desorientam esses intentos. A navegação entre esses dois curiosos continentes, como são a Argentina e o Brasil, se encontra, sem dúvida, eivada de equívocos. São precisamente esses equívocos os que se desmontam na análise inteligente e rigorosa que Maria Luiza Rodrigues Souza realiza para, a partir dela e nunca antes,

comparar os cinemas nacionais como textos culturais de uma época particular que as duas irmãs percorreram juntas, época de catástrofe política, moral e humana.

Uma reflexão sofisticada se desdobra assim sob os olhos do leitor. Destaco aqui sua metodologia complexa e acertada, porque leva em conta que as duas filmografias sobre um mesmo período histórico não são propriamente comensuráveis sem uma mediação que construa um solo comum para ambos termos da comparação, para ambos produtos de cultura. É somente a construção analítica desse horizonte comum mediante a ideia derrideana de «arquivo» o que, com dificuldade, permitirá algum tipo de equivalência e comparação. Descobre, então, a nossa autora, que cada uma de essas filmografias postas a conversar constitui um tipo próprio e diverso de arquivo, já que ambos operam, no presente, como funções diferentes, ainda quando falam de um referente histórico comum. Eis aqui uma dificuldade característica que enfrentamos todos quantos teimamos em conferir inteligibilidade a nossos trânsitos entre ambas nações: um referente igual – nesse caso o período ditatorial mais recente – é processado e transformado em signo de outra coisa pela digestão histórica de cada uma dessas nações.

O arquivo brasileiro, a autora conclui, coloca o protagonismo numa vanguarda formada por uma minoria de jovens esclarecidos da sociedade, diferenciados da sociedade pela atividade militante. Como tais, essas agrupações veem seu projeto insurgente fracassar e são retratadas pelos filmes como um diacrítico de uma época terminada e de uma

empreitada que fracassou, um tempo encerrado, um episódio histórico com principio e fim. Esses protagonistas e seu projeto caracterizaram um período interessante, dramático, mas demarcado. O arquivo se constitui assim como índice de um presente postulado como sem filiação com relação a esse passado, livre da sua parentalidade, solto, não necessitado desse tempo mais que como narrativa de interesse dramático, quase ficcional. O presente, portanto, nesse arquivo, é fruto de uma gestação independente e não filiada ao passado relatado nos filmes estudados. Produto de gestação e geração independente, o presente que se deriva do “arquivo” da filmografia brasileira sobre o período do estado autoritário não se constrói emparentado com os quase-ficcionais eventos protagonizados por agrupações de jovens no tempo que o precedeu. O tema é emoldurado como assunto de jovens atípicos e desvinculados, por seu acionar e seu tipo de agrupação, da sociedade como um todo. O protagonismo é representado nos filmes como próprio de grupos peculiares, que desenvolveram uma cultura própria e diferenciada com relação à “norma” social.

Os filmes argentinos, apesar de tratar de uma época comum, são, enquanto arquivo, pautas de outra ordem, e o presente deles resultante é, portanto, um outro presente radicalmente diverso do brasileiro. Tal é o efeito do “arquivo”: seu referente é o mesmo, mas a forma em que o arquiteta e localiza é outra. Ao enraizar os acontecimentos da insurgência na vida das famílias, vincula e enraíza aqueles, de forma inevitável, à vida e à história de toda a sociedade. Este arquivo

não se constitui em índice de um presente sem filiação com relação ao passado insurgente, mas, muito ao contrário, a parentalidade desse passado com relação ao hoje é garantida pela memória familiar e as pegadas da história na intimidade das pessoas. Vida política e vida familiar se encontram aqui ferreamente entrelaçadas na imaginação coletiva. A narrativa fílmica tece assim um caminho onde não há possibilidade de um presente que resulte de uma geração independente e desvinculada do passado de luta.

Belo e criterioso livro que não evita complexidades e não escorrega na armadilha das aparentes similitudes de um tempo e de uma experiência histórica comum. Argumento que, com elegância e eficiência nos adverte e nos convence de que esse referente comum é transmutado, pelo tratamento cinematográfico, em documentos de cultura completamente opostos. Processos comuns, sociedades conduzidas a uma diferença diametral pelo efeito da representação.

**Rita Laura Segato**

Antropóloga argentina

Professora da Universidade de Brasília desde 1985.

Maio de 2014

# INTRODUÇÃO

*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 livro, proponho pensar como os cinemas brasileiro e argentino contribuem para a disseminação de narrativas que estão imbricadas no fazer histórico e político. Busco 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 como 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 as expressões “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 introdução, 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 1960 e 1970. 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 contra setores populares politicamente organiza-

dos, 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<sup>1</sup> que informa parte das críticas dirigidas ao modelo explicativo contido na ideia 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 ideia 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

---

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

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 devem combater. Assim, valorizar a ação do Estado ditatorial como uma ação de terror permite incluir a esfera da vida social e a organização estatal 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 conflituosamente, 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 do cinema, os seus produtos, ou seja, os filmes, para 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. O conteúdo fílmico, os enredos, a característica do processo de filmagem e os temas postos em cena mantêm relação com os locais em que se realizam os filmes, na medida em que estes como matéria artística formulam tópicos imaginativos associados 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 essa 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, com base nas contribuições de Halbwachs (2004), que ressalta o papel exercido por ela nos processos de coesão social. Para o autor, a solidariedade social é enfatizada e 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 tomando por base Pollak (1989; 1992), o que me permite evidenciar as complexas interações entre memória e políticas da diferença. Desse modo, é importante falar 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, são importantes as contribuições de Jelin (2002) a respeito dos encadeamentos conflituosos da memória nas etapas pós-ditatoriais. Para a autora, nas pós-ditaduras se enfrentam múltiplos atores e diferentes grupos sociais e polí-

ticos, 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. No âmbito dessa relação, os temas escolhidos e os predominantes em uma e em outra cinematografia estão, de modo indelével, formatados pelas contingências que essas duas sociedades encontram nas práticas pós-ditatoriais. Tais práticas também são decorrentes das opções e dos acontecimentos daqueles anos.

Os filmes argentinos discutidos aqui abordam o tema da ditadura por meio do enfoque na família. Esta opera como um

significado conhecido que se estende ao universo da experiência ditatorial, a qual aparece como uma opacidade, a princípio. Por hipótese, podemos dizer que, ao falar da ditadura com esse enfoque, 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 (2000) 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:

Artes e humanidades contribuem para o empreendimento nacional através do desenvolvimento de um “direito de narrar” – a autoridade de contar estórias que possibilitam a teia da história e mudanças em seu fluxo. Para falar da narrativa como o espírito em movimento de “cultura” é preciso reconhecer que esta é tanto de elite ou popular, Don Giovanni ou Star Wars, é a própria alma da criatividade cultural que coloca sobre nós o peso da representação histórica e a responsabilidade de interpretação estética e ética.

[...]

O direito de *narar* não é simplesmente um ato linguístico; é também uma metáfora para o fundamental interesse humano na liberdade, o direito de ser ouvido, o direito de ser reconhecido e representado. Tal direito pode habitar a incerta pincelada de um artista, ser percebido num gesto que corrige um movimento da dança ou tornar-se visível num ângulo da câmera que faz parar nosso coração. Subitamente, na pintura, na dança ou no cinema, você é levado a renovar seus próprios sentidos como pessoa e seu modo de ver e, nesse processo, você entende algo profundo sobre si mesmo, sobre o seu momento histórico, sobre o que dá valor a uma vida em uma cidade particular, em um determinado tempo, em condições sociais e políticas particulares. (Bhabha, 2000; tradução nossa)

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. Procuro aqui 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 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 im-

portante nos filmes sobre a ditadura que tentam exprimir artisticamente ocorrências de ordem extrema: torturas, sequestros, 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 desses 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 nós mesmos e os 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 se encontra o cinema narrativo comercial, campo do qual os filmes que analiso foram extraídos.

Para chegar a esta proposta, parti de um levantamento geral, com cerca de oitenta 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. Foi perseguida toda forma de diferença existente em relação às propostas que eram alinhadas pelos governos ditatoriais, com o propósito preciso de exterminá-la para, assim, consolidar os projetos político-econômicos de mercado nos quais estavam envolvidos os grupos militares e seus aliados civis.

---

2 Nesse sentido, cito a ação policial desmedida nos acontecimentos envolvendo presos organizados e policiais em São Paulo no início de 2006.

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 reinterpretadas por intermédio da leitura que o cinema faz daquele passado.

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 Elizabeth Ellsworth (2001), ao tratar de teorias do cinema e sua aplicação nas práticas educacionais, é crucial na discussão dos filmes sobre a ditadura, porque aponta uma relação entre filme e público. Ellsworth (2001, p. 11; grifo da autora) 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 a autora, “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” (Ellsworth, 2001, p. 13). Assim, a noção é mais um evento e um processo que abarca um entrelugar, uma instância que não está situada nem no filme nem na plateia, mas entre essas 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 de 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: 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 conjectura 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:

Minha preocupação é com a abertura e a oclusão, com a maneira como construímos, consciente ou inconscientemente, os horizontes que determinam o que experimentamos e como interpretamos o que experimentamos (se, de fato, podemos separar a experiência da interpretação). (Crapanzano, 2004, p. 2; tradução nossa)

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.

## Escolhas

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”.

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, nesses 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 nesse 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 frequentes 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 quarenta filmes tendo a ditadura como tema;<sup>3</sup> no Brasil, cerca de vinte 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* (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>

Dentro da variada produção cinematográfica dos dois países

- 
- 3 É possível encontrar uma relação de 35 filmes produzidos no período em um sítio eletrônico governamental, do Ministerio de Educación de la Nación Argentina (<<http://www.me.gov.ar/>>), o que não acontece no Brasil.
  - 4 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.videonaldeias.org.brasaldeias.org.br>>.

em análise, 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 isso 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, a discussão neste livro tem muito de exploratória.

---

5 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.

Além desses, faço referência, ao longo do texto, a vários outros filmes que tratam de outras temáticas e que constam da relação geral de filmes apresentada ao final do livro.<sup>6</sup> Resolvi tratar mais detidamente de *Kamchatka* (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. Também mereceu destaque *Garage Olimpo* (1999), filme que está inserido em uma discussão acerca dos modos como a arte pode tratar da dor e da violência. Nele há certa diluição do enfoque na família em razão de a história dar ênfase quase documental à prisão, à tortura e ao desaparecimento da protagonista.

Da produção brasileira, destaco *Cabra cega* (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.<sup>7</sup> Outro filme brasilei-

---

6 Esta é a relação dos filmes argentinos sobre a ditadura aos quais tive acesso: *La republica perdida I* (1983); *La historia oficial* (1985); *La noche de los lápices* (1986); *La republica perdida II* (1986); *Aluap* (1997); *Garage Olimpo* (1999); *Botín de guerra* (2000); *Potestad* (2001); *Kamchatka* (2002); *Sol de noche* (2002); *Los rubios* (2003); *Hermanas* (2004); *Paco Urondo, la palabra justa* (2004).

7 No caso dos filmes brasileiros, a relação de filmes vistos é a seguinte: *Que bom te ver viva* (1989); *Corpo em delito* (1990); *Lamarca* (1994); *O que é isso, companheiro?* (1997); *Ação entre amigos* (1998); *Dois córregos* (1999); *Cabra cega* (2005); *Quase dois irmãos* (2005); *Vlado, trinta anos depois* (2005).

ro também mais detidamente analisado é *Quase dois irmãos* (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 os liames entre ricos e pobres, brancos e negros. No tratamento dessa relação, fica salientada a problemática pungente da convivência na diferença cultural, tão presente nas interpretações que o cinema brasileiro dá à nação.

# CAPÍTULO 1

## 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, estra-

nhar 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>1</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; tradução nossa), “uma das duas ou três mais complicadas palavras na Língua Inglesa”, 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

---

1 A questão do deslocamento exigido pela antropologia e pelo cinema me foi sugerida em discussão e informação pessoal com Marcelo R. S. Ribeiro.

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 com os quais o pensamento antropológico se desenvolveu, e é portadora de uma ampla variação de sentido, dependendo de sua afiliação à matriz disciplinar.<sup>2</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

---

2 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.

as tecnologias de reprodutibilidade das imagens, o método de trabalho de campo e a ideia 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” conforme o que Dussel (2002) denomina “sistema-mundo”, estabelecendo a Europa como “centro” e o resto do mundo como sua “periferia”. 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 “colonial”, uma vez que é frequente 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”.<sup>3</sup>

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

---

3 Ao não traduzir as citações que foram, originalmente, escritas em espanhol, procurei evidenciar o bilinguajar (Mignolo, 2003) das narrativas da memória e da história na experiência brasileira e argentina sobre a violência ditatorial, o terror de Estado.

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 ideia 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. Essa concomitância histórica vem sendo celebrada de modo a destacar a habilidade que a antropologia tem de 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 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*, de Malinowski (1978), *Os Nuer*, de Evans-Pritchard (1978) e *Balinese character*, de Mead e Bateson (1976), esta última inteiramente dedicada a “revelar”, por meio de fotografias, o caráter de uma cultura, de uma sociedade.<sup>44</sup> 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

---

4 O livro *Argonautas do Pacífico Ocidental* foi publicado pela primeira vez em 1922, *Os Nuer*, em 1940, e *Balinese character*, em 1942.

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 proporcionou e, na maioria dos casos, vem proporcionando 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 esta autora utilizou, entre outras fontes, filmes para tratar do assunto. Seu livro, posteriormente, foi discutido como um esforço de realização de uma “antropologia a 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 *Yākwa, o banquete dos espíritos* (1995), dirigido por Virgínia Valadão, 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 a atenção extrema com essa inegável vinculação que impõe que a comparação entre diferentes sociedades seja feita com cuidado.

A proposta de Geertz (1997) conduz a um cuidado no trato da relação entre arte e cultura. Sua insistência nessa 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 desse aspecto para a antropologia foi tratada e problematizada por Taussig (1992, p. 44-45; tradução nossa):

Assim, eu quero destacar contexto não como um ninho epistêmico seguro no qual os ovos do conhecimento são chocados em segurança, mas contexto como esse tipo de encaimento lógico que incongruente abarca tempos e justapõe espaços tão distantes entre si e tão diferentes uns dos outros. Quero enfatizar isso porque acredito, já por um longo tempo, que a noção do domínio significativo da “contextualização” de relações sociais e história, como o senso comum a chamaria, sobre a sociedade e a história está garantida – como se nossos entendimentos sobre as relações sociais com a história, entendimentos esses que constituem o tecido de tal contexto, não fossem eles mesmos construtos intelectuais frágeis, que consideram realidades robustas óbvias ao nosso olhar contextualizador. Desse modo, o próprio tecido do contexto no qual as coisas devem ser inseridas, e conseqüentemente explicadas, acaba sendo aquilo que mais carece de entendimento! Isso me parece o primeiro erro necessário para a fé na contextualização. O segundo é que a noção de contexto é muito restrita. Acontece em Antropologia e História que aquilo que é invariavelmente destinado pelos apelos a ser contextualizado constitui as relações sociais e a história do Outro, as quais formarão esse talismã chamado contexto, que se desenvolverá à medida que desvendar a verdade e o significado.

Essa proposta de repensar a noção de contexto deve conduzir a análise antropológica do filme a uma busca das coimplicações, das interferências entre uma ordem e outras possíveis, de uma experiência e outra, entre um texto e outros textos. Tal preocupação importa ao trato dos filmes que olham o passado ditatorial, uma vez que estes 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, o autor 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, televisão, 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 plurilinguismo 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 plurilinguismo social e ao crescimento em seu solo de vozes diferentes que o romance orchestra todos os seus temas, todo seu mundo objetual, semântico, figurativo e expressivo. (Bakhtin, 2002, p. 74)

O cinema narrativo-comercial é plurilíngue 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 elaborações da antropologia que devem ser buscadas para tratar da relação entre arte e sociedade e se explicitam 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 pensan-

do na nação como totalidade política que se confunde com o Estado-nação; entendo que é mais apropriado falar de pertencimentos e diferenças, de socialidades.

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, se mostrar 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 insólita 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-europeia” de “parentesco mítico”. Ao lado da ideia 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 ideia de coletividade, de socialidade. No entanto, como se reforçam-

do um viés que encobre a ideia 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 nos sentidos dados à ideia 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 ideias 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 ideia 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 ténue 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 em discussões de temas voltados aos processos pós-ditatoriais. A imaginação toma a ditadura por tema para reverberar outras falas, o que me leva a indagar: o que, nos filmes e por meio deles, está sendo “ensinado”? Pensando na língua espanhola, lembremos que *enseñar* é verbo empregado para indicar as ações de mostrar, assim como de 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 co-

rum, 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, “a nação é sempre concebida como profunda camaradagem horizontal” (Anderson, 1983, p. 15-16; tradução nossa).

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 acerca da 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: “O que, certamente, fez as novas comunidades imagináveis foi uma inter-relação meio fortuita, mas explosiva (capitalismo), uma tecnologia das comunicações (imprensa) e a fatalidade da diversidade linguística humana” (Anderson, 1983, p. 46; tradução nossa). 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>5</sup> Ambos permitem experiências de simultaneidade: a leitura diária de jornais e o conhecimento de tramas e personagens de ficção fazem 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 televisão, 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, Anderson (1983) menciona, além dessas, outras condicionantes. Experiências das elites que, apesar da imensa diver-

---

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

sidade dos grupos no interior das colônias, propunham a inclusão (imaginada) destes.

Aqui, o ato de San Martín batizando índios de língua Quechua como “os peruanos” – uma ação que tem afinidades com a conversão religiosa – é exemplar. Isso mostra que desde o início a nação foi concebida na linguagem, não em laços de sangue, o que permite que possamos ser “convidados” a participar da comunidade imaginada. (Anderson, 1983, p. 133; tradução nossa)

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 frequente no cinema argentino recente, mas não exclusiva dele. O mote para os acontecimentos que envolveram o casal de *Lugares comunes* (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* (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 ela 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 em estudo, todos procuram construir suas histórias por 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* (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* (2000), a respeito de suas empregadas. Em *O homem que copiava* (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* (2002) e *Meu tio matou um cara* (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, é necessário considerar um ponto comum nas experiências ditatoriais, que se inscreve no modo de o 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 consequências que as experiências ditatoriais provocaram. Entre esses dois momentos, em comum há a construção de “espaços da morte”, nos quais se dizimaram povos para ocupação e domínio de terras no momento colonial, e nas ditaduras, com a perseguição à diferença e o 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* cultu-

rais. 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). O autor (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 diferencias.*

(Calveiro, 2005, p. 19–20)

Não é a comparação quantitativa 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 pelas forças ditatoriais (início autoexplicado dos golpes de Estado), as formas de permanência no comando (repressão e alianças políticas) e a saída dos militares da posição de controle do Estado. Não pretendo dar conta desses quatro elementos. 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 e representantes das esferas políticas e econômicas. As diferentes conduções dos “negócios” da ditadura geraram relações históricas diversas em cada país. Criou-se no Brasil um passado “intocável”, vide os processos da chamada “abertura política” e da anistia “geral e irrestrita”, todos conciliadores, e o impedimento de acesso aos arquivos da ditadura. Na Argentina, diferentemente, discutiu-se, com avanços e recuos, a implicação dos militares e aliados nos atos de “terrorismo de Estado” e os documentos oficiais estão se tornando públicos. Nos filmes, essas diferenças estão relacionadas com as escolhas que cada cineasta fez para contar alguma história vinculada à ditadura.

No tópico memória e esquecimento, que se torna mais complexo com as atitudes conciliadoras adotadas pelas elites políticas (aliadas ou não ao governo ditatorial), ressalto o papel que a anistia política teve no Brasil. Remeto a um dos sentidos da palavra “anistia”: esquecimento, perdão em sentido amplo; sua etimologia retorna ao grego *amnestia*, es-

quecimento, e *amnestos*, esquecido (Houaiss; Villar; Franco, 2001). O perdão outorgado pelo poder (soberano) é reduzido ao 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>6</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 considere as últimas ditaduras no Brasil e na Argentina como rupturas: o uso da expressão “golpe de Estado” pode sugerir uma quebra ou uma divisão entre antes e depois do momento em que os militares assomaram ao Estado e os governos ditatoriais foram instituídos. Há, no entanto, 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

---

6 Expressão empregada por Huggins, Haritos-Fatouros e Zimbaro (2006) para se referir aos policiais torturadores e assassinos que atuaram em nome do projeto ditatorial. Nos contextos pós-ditaduras, o uso da violência tem sido reproduzido, e mesmo incentivado, como mostram os 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.

governos militares instaurados por golpes, governos de militares eleitos e governos civis. A política repressiva caracterizada pelo desaparecimento de pessoas, pela perseguição e assassinato de opositores e pela censura existe como prática bem antes da última ditadura, mas foi intensificada de modo significativo entre 1976 e 1983, conforme atestam os dados arrolados por Calveiro (2005) ao mencionar os primeiros catorze campos de concentração criados em 1974, ainda durante o governo de Isabel Perón.

Depois da experiência da última ditadura, paira a pergunta, proposta por Gras (2006): qual é o papel e o destino dos militares 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 nesse país 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>7</sup>

---

7 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).

No entanto, ressalto que, como organização burocrática, as forças militares não agiram isoladamente quando interferiram sucessivas vezes na vida política, pois, em todas as 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 explicações dadas pelas juntas militares aos golpes, deflagrados no Brasil em 1964 e na Argentina em 1976, parece recorrente a ideia de que as sociedades encontravam-se divididas entre patriotas e inimigos da pátria. Esquemas maniqueístas definem as ações e suas justificativas em uma relação entre vítima e vitimizador. Essa diáde é explorada por Calveiro (2005) em sua discussão sobre o papel dos Montoneros no estabelecimento 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 outras esferas 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 en 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 instabilidade política”, que se concretiza nos vários golpes de Estado ocorridos na Argentina ao longo do século XX: 1930, 1943, 1955, 1966 e 1976. Tal instabilidade está associada aos problemas prepon-

derantes da relação entre economia e política, resultando, na década de 1970, por exemplo, em alta inflacionária da ordem de 2.000% e, de modo habitual, no uso da violência para lidar com conflitos não solucionados pelas vias políticas do diálogo e da concordância. 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 para levar a consenso interesses díspares.

Do ponto de vista das articulações internas, a trajetória para um tipo de crise violenta pode ser elucidada pela 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. A 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, oferecendo aos demais países exemplos de práticas repressivas (Bauer, 2006, p. 15).

Não é mera coincidência que os governos militares nesse continente tenham se estabelecido em datas tão próximas, com algumas poucas exceções. A política internacional 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 pen-

sar na iminência do desfecho ditatorial, há de se considerar a situação de seus governos democráticos daquele momento, 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, Toledo (2004, p. 36; grifos do autor) 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.

Com isso, trago à tona outra característica da ditadura brasileira: a de ter sido realizada com base em um extenso e seguro corpo de ideias 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. No dia 9 de abril, foi editado o Ato Institucional 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 ao encarceramento e tortura dos opositores.

Na Argentina, com Perón e o peronismo, abriu-se a possibilidade para propostas que pareciam, também, de esquerda,

assim como para tentativas de autonomização de trabalhadores e camponeses. Nenhuma dessas experiências se fazia sem contradições, algumas ocorriam até mesmo com violência. Na Argentina, em alguns casos, houve um acirramento de ações e a formação de grupos organizados militarmente, como os *Montoneros*. Esses grupos pretendiam “fazer a revolução pelas armas” bem antes de 1976. No Brasil, a proposição de um movimento com esse caráter cresceu após 1964 como forma de oposição à ditadura.

De qualquer modo, a incapacidade política está atrelada ao desenvolvimento de uma prática autoritária, que conduz a uma cultura de igual natureza. A forma 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, ainda no dia do golpe, 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 régimen, 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, se instituiu também 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, o Ato Institucional n. 2 (AI-2) foi promulgado 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 Processo de Reorganización Nacional, mais de 10 mil pessoas foram mortas pelas forças repressivas. Ao final do período ditatorial, contavam-se 30 mil desaparecidos.<sup>8</sup> São muitas as facetas

---

8 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-linea-fundadora.org](http://www.madres-linea-fundadora.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)>).

de horror que envolvem esse número. 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 quatrocentos desaparecidos.

Existem basicamente dois conjuntos de arquivos documentais sobre a ditadura na Argentina: as fichas dos desaparecidos – reunidas e organizadas pelas 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, 2003) 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 Nacional de la Memoria.

Em 23 de março de 2003, várias fontes da imprensa argentina noticiaram que Nilda Garré, ministra da Defesa do governo de 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 ordena..., 2003)*

Com isso, o governo argentino permitiu o acesso a toda a documentação que registrou a violação dos direitos humanos 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 compreendidas, a sociedade argentina se deparou com várias iniciativas que visavam “apagar” os traços de desaparecidos e presos políticos e as informações a respeito de militares, policiais e outros envolvidos com os atos da ditadura. Cabe mencionar a ação contínua de grupos que, mesmo durante os anos de maior repressão, tentavam contrapor-se às medidas contrárias a uma memória crítica do passado, tomadas pelos governos em ambos os países.

No Brasil, desde o início da luta pela anistia, entidades de direitos humanos e familiares de mortos e desaparecidos políticos, entre tantos outros, vêm tentando 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 isso se realize. Vale a pena arrolar as principais medidas empregadas para obstruir e/ou dificultar o acesso do público aos documentos relacionados com a ditadura.

Informação foi palavra-chave entre 1964 e 1985. A ideologia da segurança nacional definiu a programação de um coeso aparato de dados sobre quem era considerado ameaça à ordem e à integridade da nação brasileira. Constituiu-se um amplo sistema 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 Mari-

nha (Cenimar); bem como a contraparte civil, o SNI, criado 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), cujas raízes remontam à década de 1920. Conformou-se um organismo eficiente e organizado, marcante característica da disposição de Estado durante a ditadura.

Costa (2004) propõe uma separação entre duas principais modalidades de arquivos da ditadura a fim de facilitar tanto o trabalho com o material quanto a regulamentação do acesso a ele. Um conjunto deveria ser formado pelos arquivos gerados pelos aparelhos repressivos do Estado, juntamente com o material dos Tribunais Militares que foram encarregados de julgar os opositores à ditadura. Um outro conjunto seria constituído pelos arquivos sobre a repressão, que poderiam ser distribuídos em dois subconjuntos: um com arquivos produzidos por grupos de defesa dos direitos humanos sobre a repressão política e outro com documentos provenientes de acervos tanto públicos como privados. A autora sugere ainda que sejam estabelecidas regras claras para que todo esse material venha a público.

Antes de prosseguir, devo mencionar o trabalho com a documentação relativa à repressão tendo em vista sua importância 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, cujo relatório homônimo reuniu testemunhos e depoimentos – o que fez da 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. O material foi copiado dos processos e, 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 5º, 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-ditatoriais, 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, além de revogar toda a legislação anterior, 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 trinta anos para o “segredo de Estado”, o qual poderia ser renovado somente uma vez. No entanto, o decreto assinado por Fernando Henrique Cardoso, com base em acordos políticos não divulgados e sem nenhuma discussão com entidades interessadas, aumentou esse prazo para cinquenta anos e previu, como se não bastasse, a sombria possibilidade de renovação desse limite por período indeterminado.

No governo de Luiz Inácio Lula da Silva, outras iniciativas foram tomadas para reiterar o segredo e impedir que viessem a público os arquivos oficiais da ditadura. Assim, vimos reaparecer, na linguagem 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)

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, onde a prática autoritária percorre as relações políticas há séculos. Como nação, funda-se uma sociedade que funciona por exclusão, violência e poder hierarquicamente concentrado. As elaborações nacionalistas e os textos de intelectuais sobre o que e no que consistiria a identidade brasileira revelam a proposição de uma unidade nacional. Os discursos de uma igualdade se contradizem ante a verticalidade econômica, as relações patriarcais de mando e a sobreposição dos interesses particulares e/ou das elites brancas e abastadas ao interesse público. O autoritarismo se revela também no modo como os grupos hegemônicos procuram controlar a memória.

A escolha por não falar sobre, não mencionar ou deixar em silêncio revela o caráter das narrativas nacionais que reiteram versões do passado ligadas tanto à prática autoritária

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 refletem no modo como o cinema de cada um deles trabalha o tema.

Quando se fala em derrota dos projetos políticos da esquerda latino-americana durante as ditaduras, faz-se necessário procurar entender qual era o panorama das propostas. Mesmo com diferentes tendências e ações, há certos traços comuns nas visões de mundo dos distintos grupos de oposição, que pertenciam ao que genericamente se denomina esquerda. Suas 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 aponta Calveiro (2005, p. 14), que havia “una constelación de espacios y valores que reivindicaban lo estatal, lo público y lo político como posibles principios de universalidad”. Junto com essa divisão da vida política, temos de lembrar que se pretendia estabelecer, por meio da luta armada, outros tipos de sociedade.

## Políticas fílmicas

*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 à forma com a qual uma produção fílmica deveria ou poderia expressar a vida política ou colocar alternativas a esta. Considero que todo filme, a seu modo, é político, se entendermos por essa adjetivação a condição de convivência na diferença, mesmo que esta seja dada na ficção. É política a relação entre filme e público, assim como a produção e a distribuição das obras cinematográficas. Todos os filmes que se reportam à ditadura constituem discursos políticos sobre o passado, que, construídos no mundo recente, também falam sobre os tempos presente e futuro fora de suas diegeses.

Com o estabelecimento 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. Somente 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”, novo cinema ou seu *renacimiento*.

Com exceção de *La historia oficial* (1985), *La republica perdida I* (1983), *La republica perdida II* (1986) e *La noche de los lápices* (1986), a maior parte dos filmes argentinos que observei pertence ao período Nuevo Cine, assim nomeado

pela crítica a partir do ano 2000. Esse período é encarado como um momento de renascimento da cinematografia do país. Engloba os filmes realizados entre 1995 e 2005, o que se deve à intensificação da produção cinematográfica no início da década de 1990. Tal fenômeno é associado, não apenas a essa intensificação, mas também ao aumento do número de espectadores e à conseqüente maior divulgação das obras, tanto interna quanto externamente, por meio da participação em festivais internacionais. Alguns filmes com boa expressão fora da Argentina foram *Nueve reinas* (2000), *Plata quemada* (2000) e *El hijo de la novia* (2001). Considera-se ainda que haja uma nova abordagem na construção das histórias, o que torna as filmagens 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. Em ambos, reconheceu-se que o cinema poderia retomar sua produtividade. Certos filmes passaram a atrair maior público. Ademais, a estabilização política na pós-ditadura – ausência de censura, retorno de exilados, estabelecimento de ações voltadas para a cultura e a diversão – estaria por trás desse impulso na produção de filmes, mesmo considerando as sucessivas crises econômicas nos dois países.

Atualmente, tanto na Argentina quanto no Brasil ocorrem uma diversificação de propostas e um aumento considerável de público, apesar dos problemas de distribuição vigen-

tes. Boa parte dos filmes argentinos que chegam ao mercado brasileiro permanece disponível em círculos restritos, como o dos festivais e dos canais fechados. Na maioria das vezes, as películas ficam em cartaz apenas em salas especiais do circuito comercial de cinema nas grandes cidades. Ademais, os lançamentos em DVD acontecem em número reduzido, e os produtos quase sempre são encontrados apenas nas maiores locadoras ou naquelas que se especializam nos “filmes de arte”. Pode-se dizer o mesmo das produções brasileiras lançadas na Argentina. Geralmente, limita-se aos títulos de grande bilheteria e prestígio, os chamados *blockbusters*. No Brasil, não existe uma política clara para a divulgação da produção nacional, havendo mesmo um bom quantitativo de filmes que não atinge os cinemas comerciais.<sup>9</sup>

Essas breves observações remetem ao campo da política internacional de distribuição cinematográfica, da qual trato, ainda que de modo superficial, por dois motivos principais. O primeiro diz respeito ao predomínio da oferta de obras norte-americanas e, em menor quantidade, europeias, que incide diretamente sobre a formação do gosto visual, levando os espectadores ao hábito de associar qualquer filme a um modelo tradicional hollywoodiano. Cria-se uma cultura visual que 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 organiza-

---

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

da, 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 outros impedimentos à expansão dos cinemas do Brasil e da Argentina, interna e externamente, estão inseridos na discussão do Ocidente como fórum cultural, 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 constituir um público são parte das operações mais amplas da geopolítica mundial.

De volta ao tema do cinema recente argentino, é bom mencionar que os filmes do Nuevo Cine são bastante heterogêneos, não havendo uma proposta estética única que os reúna. Tampouco se pode falar em uma tendência 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 estético e/ou político. 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* (1992) e terminou com o filme *Cidade de Deus* (2002). A partir daí, iniciou-se outra fase, em que também se nota grande diversificação nas propostas dos realizadores.

Quando falo de diversidade, o horizonte comparativo é o do cinema da década de 1960 e de parte dos anos 1970, representado pelo trabalho de Fernando Solanas, Octacio Getino e outros diretores do Cine Liberación. A intenção desse movimento coincidia com a de Glauber Rocha e de alguns cineastas da América Latina de fazer um cinema político com uma proposta, como sintetiza Villaça (2002, p. 489-490), 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.

Houve nessas décadas um movimento que buscava a inovação estética da linguagem fílmica para propiciar discussões sobre as condições sociais injustas nos países latino-americanos. A esse movimento, que também deveria modificar a temática dos filmes, deu-se o nome de Terceiro Cine.

Segundo Stam (2003), as ideias do Terceiro Cine na Argentina foram desenvolvidas e divulgadas por Fernando Solanas e Octavio Getino em um ensaio de 1969. 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, o “Terceiro Cinema” dialoga com “a montagem soviética, o surrealismo, o neorealismo 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 que ultrapassam as questões de mercado relacionadas à produção e à distribuição. Essas relações remetem a um momento e a um movimento político mais global – que apresentava diversas características locais –,

cujo emblema é 1968, ano em que a política “desceu para as ruas” e passou a inundar o cotidiano. Além desse marco, houve os movimentos de descolonização, a emergência de novas nações e a Revolução Cubana como acontecimentos no campo da “libertação” política, que influenciaram 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 por meio 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 lembrar 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>10</sup> As máquinas ditatoriais<sup>11</sup> foram hábeis em reconduzir “os negócios do Estado e da sociedade civil” para a lógica do mercado liberal. Isso acarretou mudanças de perspectiva e de ação política, o que alguns filmes trazem para as telas nas falas de seus personagens.

As propostas e as ações dos cineastas envolvidos com o Terceiro Cinema foram registradas em manifestos e artigos e debatidas 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 aconteciam nas décadas de 1950, 1960 e 1970. Cabe mencionar a influência que os textos de Frantz Fanon<sup>12</sup> tiveram nas formulações do Terceiro Cinema:

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; e o quanto ele

---

10 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.

11 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.

12 Nascido na Martinica, formado em medicina psiquiátrica em Paris, Fanon, por meio de suas obras, constitui uma influência ímpar nos movimentos anti-imperialistas e de descolonização.

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>13</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 feiura 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, com um dinamismo experimental e a formação de um corpo de reflexões teóricas. Possibilidades que as ditaduras contiveram, ocasionando um estrangulamento da criação cinematográfica e uma queda produtiva no Brasil e na Argentina. Muitos diretores partiram para o exílio – foi o caso de Glauber Rocha, em 1971, e Fernando Solanas, em 1976 – e a ação da censura impediu a continuidade das discussões políticas.

---

13 Expressão atribuída a Ivana Bentes, surgiu nos debates sobre o chamado cinema da retomada e a partir do sucesso de *Cidade de Deus* (2002).

Na Argentina, os críticos comparam o cinema recente com a produção do Cine Liberación e a da década de 1980 para realçar suas diferenças quanto ao cunho político das propostas. A cinematografia argentina não teria mais a pretensão de mudar, transformar e desalienar a consciência de seus/suas espectadores/as, nem de promover ou apoiar uma revolução social ou estética. Os filmes argentinos realizados após o início da década de 1990 focalizam “mundos” mais semelhantes aos do dia a dia e falam mais do restrito, do banal. Por isso mesmo, seriam interessantes para uma abordagem do político. Para Aguilar (2006, p. 23), o Nuevo Cine argentino se contrapôs às experiências anteriores rechaçando tanto a demanda política do “que fazer” como a questão 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. Sua temática pode aproximar o/a espectador/a da trama de outras formas. Em *La ciénaga* (2000), por exemplo, que muitos críticos leram como uma metáfora de um país em crise, vejo também a narração de uma elite que se quer branca e não reconhece sua decadência e suas discriminações. Em *El bonaerense* (2002),

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* (2002) entrelaça as histórias de um homem em viagem pela Patagônia para o aniversário de seu filho, de uma mulher indo receber um prêmio em um programa de televisão e de um senhor em busca de seu cão de estimação. *Lugares comunes* (2002) tem um enredo sobre a mudança para o interior de um professor, obrigado a se aposentar, e de sua esposa, voluntária na periferia de Buenos Aires. *Valentín* (2002) mostra as tentativas de um menino de recompor o casamento de seu pai para refazer sua família, numa analogia coma situação do país.<sup>14</sup> *Luna de Avellaneda* (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 filmes que, trabalhando com temas mais próximos da esfera particular e individual, demonstram, à sua maneira, a importância dos elementos pessoais e mais íntimos 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* (2004) apresenta na tela uma família que se relaciona de modo drástico e violento. A história abre espaço para a discussão a respeito

---

14 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.

das determinações entre condição econômica e subjetividade. Merece destaque também *Cronicamente inviável* (2000), que têm como cerne as relações entre clientes, patrões e empregados de um restaurante. Toda a narrativa é permeada pela voz de um professor que viaja pelo Brasil à cata de material para seu novo livro. Esse filme faz um comentário crítico sobre o país, ironizando, entre outras temáticas, os discursos amplamente disseminados sobre qual dos grupos étnicos da “nação brasileira” seria responsável pela “nossa identidade”. Aparece na tela um debate televisivo entre um índio e dois representantes brancos de diferentes regiões do país, cada um dos quais defendendo o fato de seu grupo ter formado a identidade brasileira.

Depois dos movimentos estético-políticos do Cinema Novo e do Terceiro Cinema 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* (2003), *Historias mínimas* (2002), *Kamchatka* (2002), *Potestad* (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 tanto nas experiências sociais nas culturas de terror como nas obras que manipulam discursos sobre essas experiências:<sup>1</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 des-norteadora. (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* (2003), que trabalha em sua narrativa aspectos de um cinema que denuncia desigualdades sociais e que tem uma formulação temática que lembra *Los olvidados* (1950), filme mexicano da década de 1950 que marcou produções posteriores. No Brasil, posso mencionar *Abril despedaçado* (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

---

1 Tal deslocamento acontece na Argentina da crise econômica de 2001, que filmes recentes mencionam mesmo que com importância secundária em relação à narrativa.

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, diz Babino (2003–2004, p. 13), o cinema argentino “parecía aceptar con resignación la derrota que había significado la sangrienta dictadura militar”. Ponho em suspensão as ideias de “derrota” e “resignação”, tendo em vista que os filmes dos anos 1980, ao tomar a ditadura como tema, trouxeram questionamentos interessantes. Em *La historia oficial* (1985) é mostrada a relação da sociedade civil com os militares, com a atuação das Madres de Plaza de Mayo.<sup>216</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 sequestro de crianças. *La noche de los lápices* (1986) procura reconstruir, de modo quase documental, o episódio do massacre de jovens secundaristas logo depois do golpe de 1976. Em termos de produ-

---

2 A ação política das Madres de Plaza de Mayo iniciou-se de modo informal com a busca por informações sobre o paradeiro de seus/suas filhos/as sequestrados/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 com 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).

ção, a década de 1980 resultou em pequena quantidade de obras, o que indica as dificuldades de recuperação de um setor que esteve sob a ação da 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 com base em relações com os “outros”. Nesse sentido, trago à tona um comentário de Bernardet (2000, p. 31), que, ao escrever sobre o processo de criação do seu filme *São Paulo – sinfonia e cacofonia*<sup>3</sup> (1995), elucidou, por meio 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 co-

---

3 Esse filme, resultado de um projeto coletivo que estudou a representação da cidade de São Paulo no cinema, contém imagens de cerca de cem filmes das décadas de 1960, 1970 e 1980.

labora 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. (Bernardet, 2000, p. 31)

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.

## CAPÍTULO 2

### 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 enfatizar 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* (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* (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, 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 na família, mesmo os documentários frequentemente abordam a família para construir suas tramas. Exceção a essa característica são os documentários *La república perdida I* (1983) e *La república perdida II* (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) sequestrado/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/sua(s) neto/a(s) sequestrado/a(s) e dado/a(s) para adoção em uma rede perversa organizada pelos militares. Todas essas e outras experiências relacionadas à construção do clima de terror ditatorial nas telas 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 conforme as propostas do Tercer Cine, o cinema da pós-ditadura tem a intenção de criação de público, com filmes que buscam uma aproximação maior com os/as espectadores/as. Tal op-

ção seria responsável, 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* (1977) e *La historia oficial* (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, 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* (1985), um dos filmes da década de 1980 abordados por Xavier (2003), é um exemplo tanto da maneira como o cinema daquela década pôde 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 sequestradas e no envolvimento de setores civis no apoio ao golpe. Em *La historia oficial* (1985), há o processo de conscientização de Alcía, 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, Alcía passa a perceber o mundo político argentino em torno. Nota as manifestações de rua pós-ditadura e a insaciável luta das Mães e Abuelas de Plaza de Mayo pelo/a(s) desaparecido/a(s), seu/sua(s) filho/a(s) e neto/a(s). Indaga a Roberto a respeito da origem da filha adotiva do casal, Gaby. Ele não lhe dá respostas e tenta dissuadi-la de buscá-las. Em seu processo de

questionamento, Alcía encontra-se com as Madres de Plaza de Mayo e uma delas lhe mostra fotos<sup>1</sup> da filha desaparecida, cuja aparência é extremamente semelhante à de Gaby. Aos poucos, por intermédio de seus alunos, a personagem vai mudando seu enfoque nas aulas. O mundo político exterior desaba sobre sua rotina. Isso faz com que, em um final violento, seu marido revele agressividade e envolvimento com os militares. Alcía sai de casa, depois de ser agredida por Roberto, em cena que alude à prática da tortura. Nessa fuga, o espaço doméstico é cindido pelo mundo exterior. É com a atitude de “sair de casa” que a personagem de Alcía 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 questionar o cinema pós-ditatorial – que ele denomina sintomaticamente por “pós-cinemas novos” – é exatamente o que valorizo como formas encontradas para, por meio de afeitos 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)

---

1 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).

difícil de ser verbalizado: a violência e a prática de extermínio rotineira no período.

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* (1985) 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 que estiveram 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..., 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>2</sup> os processos judiciais contra os militares fa-

---

2 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.

voreceram 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 envoltimentos políticos dos que se opuseram à ditadura, dos que, antes mesmo de 1976, já empunhavam armas, como os *Montoneros*, por exemplo. Tampouco os militares, os 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 no filme *La historia oficial* (1985):

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 fílmicas 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 único 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* (1985) 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/as 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 por meio do enfoque na 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 mil desaparecidos/as políticos/as no período ditatorial 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 consanguíneo e de afinidade. A discussão de Lévi-Strauss (1985) sobre o átomo de parentesco, segundo a qual, para além das ques-

tões de filiação e consanguinidade, está a esfera das alianças, que permite relações de parentesco e, assim, o fato do próprio átomo de parentesco: para que existam a consanguinidade 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/irmãs –, 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. Isso fez com que, enquanto lidos no processo de fundação nacional, esses romances permitissem uma imaginação da nação, da camaradagem horizontal, no sentido proposto por Anderson (1983, p. 20; tradução nossa) 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.

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)

Para a nossa discussão, vale destacar, entre as conferências de *Seis propostas para o novo milênio*, de Italo Calvino (2001, p. 11), a quarta, não só por intitular-se “Visibilidade”, mas, sobretudo, por se referir ao tema da imaginação, que é crucial para se pensar sobre cinema. Segundo 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).

Nesse 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 hoje é imprudente separar certas ideias que fazemos das coisas, da história e das pessoas de suas manifestações nos filmes. Mauss (2003, p. 403–404), por exemplo, menciona esse papel dos filmes ressaltando, em uma rápida passagem, como o cinema pode ser apropriado por diferentes sujeitos e como, por meio dos hábitos postos e descritos em cena, se podem 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 frequência 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, assim como outras formas da cultura da mídia, 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. Se considerarmos que os filmes constituem parte daquilo que é concebido como indústria da mídia, podemos dizer, com Kellner (2001, p. 9), que eles ajudam a “urdir o tecido da vida cotidiana”. Em depoimento no filme *Janela da alma* (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 veem. 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>3</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* (1999) permite discutir as relações complexas existentes entre a arte e a representação da dor, do horror. É também um filme-arquivo que trabalha com testemunhos e, assim, procura reconstruir a vida cotidiana em um Centro Clandestino de Detenção (CCD). Esse filme se vincula à construção de uma imagética dos CCDs. Ainda que não tratem explicitamente de ambientes da repressão, como os CCDs, as delegacias e as prisões, os filmes permitem um tipo de construção, e mesmo de informação, a respeito das experiências ditatoriais.

---

3 Esclareço que “mulçumano” era o nome dado nos campos nazistas às pessoas próximas da morte, em referência a seu andar envergado e trôpego, o que expressa 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).

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. O filme procura preencher essa lacuna ao permitir que vejamos uma interpretação do que ocorria dentro dos mais de trezentos CCDs espalhados por toda a Argentina. Em segundo lugar, existem os modos como a arte pode tratar da experiência extrema dos presos e do vazio deixado na socialidade argentina pelos/as desaparecidos/as. Como falar do sistema carcerário desaparecedor, da dinâmica dos CCDs e da “solução final” adotada para “fazer desaparecer” os presos políticos, os chamados “voos 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 e vozes que sabemos borradas e silenciadas pela *desaparición* forçada. Uso deliberadamente espanhol mesclado com português para remeter à figura dos/as desaparecidos/as como algo também comum na ditadura brasileira. Organismos de direitos humanos falam em cerca de duzentos desaparecidos/as por motivos políticos no Brasil durante o período ditatorial. Ademais, praticou-se a detenção clandestina em prisões como a “Casa da morte” em Petrópolis, no Rio de Janeiro.<sup>4</sup>

*Garage Olimpo* (1999) conta a história de María, seu sequestro, sua vivência na prisão e seu posterior desaparecimento, sobre o qual lembra Calveiro (2004, p. 26):

---

4 Ver em: <<http://www.torturanunca mais-rj.org.br/sa/MDDetalhe.asp?CodMortos Desaparecidos =216>>.

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 víctima ni del delito. Puede 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* (1999), 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 área de extrema pobreza. Trata-se de uma *vila miséria*, análoga às favelas brasileiras quanto às precárias condições de vida e à 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.

A história de *Garage Olimpo* (1999), que é o nome de um dos CCDs que funcionaram durante a ditadura,<sup>5</sup> conta minuciosamente aspectos da vida cotidiana no interior de um desses campos de prisioneiros. O filme leva ao extremo a reconstrução ou a produção cênica dessa prática do terror de Estado. O roteiro foi concebido e elaborado com base em sua

---

5 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.

experiência e nos testemunhos dos sobreviventes, buscando reconstituir a vivência da repressão organizada de presos e de trabalhadores. O filme lida 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 *sistema concentracionário* é utilizada por Calveiro<sup>6</sup> (2004) para designar a organização dos CCDs, que recebem do autor o nome de *dispositivos concentracionários*.

“La clave del horror para mí era con cuanta superficialidad esta gente torturaba, mataba, se comía un sándwich, 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. Eles 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

---

6 Pilar Calveiro realiza em seus trabalhos sobre a ditadura uma espécie de testemunho do terror de Estado, pois, em março de 1977, ela foi sequestrada e levada para o CCD La Mansión Seré, instalado a duas quadras da Estação Ituzaingó, em Buenos Aires.

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. (Argentina, [2001?])

A descrição dada nessa citação consegue, sinteticamente, abordar a existência dos CCDs e algumas de suas características. El Olimpo ou Garage Olimpo são nomes de CCDs que expressam um dos traços do comportamento dos trabalhadores da repressão: o de dispor totalmente da vida dos *chupados* ou de decidir pela morte dos detidos: “El Olimpo, campo de concentración ubicado en dependencias de la Policía 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 ao chefe provisório 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 cianureto 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. A câmera faz um close na mão do torturador segurando a cápsula, o qual, em seguida, diz: “Acá no se decide cuando uno va morir. Nosotros decidimos. Nosotros somos los dioses. ¡Esto porque el é lo dios!”<sup>7</sup>

---

7 A transcrição de trechos dos diálogos e a descrição das cenas dos filmes foram feitas com base nos próprios vídeos, já que não tive acesso aos roteiros diretamente. No caso dos filmes argentinos, os diálogos que aparecem traduzidos são de vídeos com legenda.

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 sequestros, detenção e posterior desaparecimento, a máquina ditatorial pôde disseminar o medo e, assim, construiu um país calado e refém.<sup>88</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 sequestradas, as quais eram consideradas inimigas do processo instaurado pela 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. Era uma convivência calcada na cultura de terror, o que tornava qualquer suspeita sobre o funcionamento dos CCDs mais um ato inimigo.

---

8 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.

Enquanto a rotina das cidades se mantinha, no interior dos CCDs outra modalidade de rotina era construída com precisão. *Garage Olimpo* (1999) se ocupa disso na maior parte do tempo. Nas cenas aéreas de Buenos Aires, o foco da câmera recai na abertura de um bueiro da qual se escuta 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 ideia 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 sequestrado 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 respeito disso 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, *Garage Olimpo* (1999) coloca em evidência as possibilidades de reconstrução dos eventos ásperos e violentos. Esta obra inscreve-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 de 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 destruido para construir la autopista misma, era un edificio de la policía federal. (Bechis, 1999)<sup>9</sup>

Sobre Félix, um dos inquilinos 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 maleta de ferramentas. Sua rotina é entremeada com algumas investidas para conquistar María, que não demonstra interesse algum nele. Em casa, o vemos cuidar de uma série de objetos ordenados em malas e armários, como se fossem coleções de relógios, sapatos, isqueiros. Só descobriremos mais tarde a origem desse objetos: são espólios de guerra, são os pertences das pessoas sequestradas e confinadas na garagem onde trabalha. Sempre que retorna do trabalho, Félix contempla os relógios, arruma os objetos silenciosamente. As cenas lembram fotos e filmes em que vemos pilhas formadas com o material subtraído dos/as prisioneiros dos campos de concentração nazistas. Levi (1988) faz referência a isso em texto e testemunho sobre os anos vividos em um desses campos de concentração.

Em uma manhã, um grupo de policiais e militares em trajes civis invade a casa a fim de sequestrar María. Nesse momento, constrói-se uma cena que mostra o rompimento forçado

---

9 O autor se refere ao prédio do Club Atlético, que foi demolido para dar lugar a uma autopista na cidade. Em 2000, a prefeitura de Buenos Aires realizou um concurso para premiar o projeto arqueológico de escavação do local como parte das ações de recuperação deste CCD. Essa informação foi obtida em 2006 numa conversa informal com Andrés Zaranquin, que trabalhou no período inicial daquelas escavações.

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 e sua mãe permanece a seu lado, segurando sua mão até que os homens a levem. O intuito da invasão e busca por María era conduzi-la para um CCD. O filme se refere ao Garage Olimpo ou El Olimpo, contudo, reúne em sua cenografia características de outros CCDs, principalmente do Club Atlético.<sup>10</sup>

Tem início o martírio de María com as sessões de tortura na sala denominada *quirofano*.<sup>11</sup> Tudo acontece de forma extremamente organizada 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 voltios.

CHEFE DO CAMPO – ¿Cuánto le diste?

TORTURADOR – 15 mil e estaba dándole bien.

---

10 Informação obtida em conversa informal em 2006 com o 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.

11 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 ressuscitadores no peito da prisioneira e, após verificar que ela recobrou os sentidos, diz: “Podes seguir”.

O comportamento dos policiais encarregados dos/as presos/as sequestrados/as, o cuidado na divisão de tarefas e a racionalidade no funcionamento da prisão clandestina (no filme e nas mais de trezentas 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 capítulo.

Várias cenas de *Garage Olimpo* (1999) remetem tanto para uma memória do holocausto – disseminada por meio de filmes, literatura e testemunhos, como os de Levi (1988) –,

como para a memória dos acontecimentos na Argentina. Há toda uma inter-relação entre o comportamento adotado nos CCDs e o dos nazistas. Como já me referi, algumas cenas do filme argentino lembram outros filmes que retratam o espólio de guerra, mostrando pilhas de objetos retirados dos judeus aprisionados. Menciono ainda a informação de Zaranquin (2006, p. 26) a respeito da formação dos militares argentinos, que se constituía “na formação germânica, na participação em cursos de formação na Escola das Américas no Panamá e na aprendizagem dos dispositivos franceses utilizados na Argélia”.

Proponho 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) afirma que “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 [os europeus]”. 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 europeia) e o estado de terror (nas ditaduras latino-americanas, também catastróficas) exigiram uma completa reformulação dos entendimentos e dos laços sociais. Com referência aos traumas, se impõe uma disputa sobre as narrativas de memória. Os filmes, entre outras formas de expressão, participam dessa disputa.

Os significados que Netrovski e Seligmann-Silva (2000, p. 8) evidenciam para as palavras catástrofe e trauma se vincu-

lam à tensão que o filme em análise apresenta entre falar e tentar falar da dor 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-europeia 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*, com base nos 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 pos-

síveis modos de relação e possíveis respostas ao trauma, à experiência violenta.

Em *Garage Olimpo* (1999), outro tema relativo às violências ditatoriais emerge: o dos espólios de guerra. Diego, um dos companheiros de trabalho de Félix, ao saber que a mãe de María ficara sozinha na grande casa, aproxima-se dela com a promessa de encontrar a filha desaparecida. 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, Diego 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: “¿No se cala? Se quieres, lo trocamos.”

Nesse comentário, há uma referência à rede de adoção do/a(s) filho/a(s) do/a(s) detido/a(s), montada durante a ditadura. O documentário *Botín de Guerra* (2000) mostra a organização das Abuelas de Plaza de Mayo em busca de seus/suas netos/as, que tiveram seus/suas pais/mães presos/as e foram sequestrados/as para serem adotados/as por famílias ligadas ao esquema repressivo. Nesse 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.

Outra cena em *Garage Olimpo* (1999) também remete ao destino que tiveram essas crianças. Trata-se do momento em que um dos “trabalhadores da repressão” se depara com um garoto andando pelos corredores do CCD e o reconduz à

sala onde deveria permanecer, uma espécie de berçário ou creche destinada a 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, vemos Félix em seu quarto cercado por objetos, organizados em malas, caixas e armários, o que também alude ao *botín* de guerra. Os presos/as eram despojados/as de tudo que possuíam no momento da detenção: nome, roupas, bens, além de serem apartados da família e das relações com o mundo exterior. Eram, no jargão militar, *chupados*, engolidos por um sistema que, funcionando como uma engrenagem, os/as transformava em coisas. De modo cruel, mas completamente aliado à racionalidade de tornar a Argentina um país novo e *limpio*, os/as filhos/as dos/as prisioneiros/as eram “alocados/as” em famílias dispostas a adotá-los/las e criá-los/las de forma a apagar o passado de oposição e militância de seus/suas pais/mães.

No filme, os/as sequestrados/as, quando chegam ao CCD, passam pela sala de triagem, no andar térreo, onde são despojados/as de seus objetos pessoais, e recebem um número, ou seja, perdem o nome pessoal e são, assim, coisificados/as. No piso inferior, no subsolo, estão as celas, a sala de descanso dos torturadores/trabalhadores, o quarto onde são colocadas as crianças e as salas de tortura. Essa descrição do ambiente – e muitas outras situações representadas pelo filme – coincide com os testemunhos de *Nunca más* (1984), fornecidos

por presos que sobreviveram.<sup>1212</sup> Ajusta-se também com as informações de Calveiro (2005), que discute a política de desaparecimento de pessoas na Argentina, e de Di Tella (1999), que conta a respeito da vida privada e cotidiana em um CCD.

As escolhas técnicas no filme *Garage Olimpo* (1999) – montagem dos cenários, iluminação, disposição dos personagens – trabalham intertextualmente com o que se lê nos depoimentos 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.

Penna (2006, p. 149; grifo do autor), em estudo sobre os 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 daqueles/as que permaneceram e falam em nome dos/as outros/as emudecidos: “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.

---

12 Para Sarlo (2005, p. 148), *Nunca más*, produzido com base no relatório da Conadep, constitui “o grande livro da memória” argentina sobre a ditadura. Nele, foram reunidos, pela primeira vez de forma sistemática, os testemunhos dos/as sobreviventes dos CCDs.

A noção de testemunho, segundo Seligmann-Silva (2003, p. 42; grifos do autor), traz “em seu seio o *discurso da memória, a teoria do trauma* e reflete primordialmente sobre as *aporias da (re)escritura do ‘passado’*”. Para os/as sobreviventes, recordar é imperioso. Em seu filme, Marco Bechis manipula uma malha de recordações sobre a vida nos CCDs.

Em uma das cenas, vemos que, quando chegam para assumir o turno de trabalho na garagem, os empregados registram sua presença em um relógio de ponto, tal como em fábricas, escritórios e outros locais. Depois, também encontram a descrição das tarefas que deverão cumprir. Um dos “trabalhadores” é justamente Félix, que certo dia se depara com María, já preparada na sala de tortura. Começa, então, uma relação entre os dois personagens que lembra aquela construída no filme *Il portiere di notte* (1974), cuja 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. 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. Em outras palavras, instaura-se a extrema ligação entre *Eros* e *Thanatos*, entre vida e morte.<sup>13</sup>

---

13 Referência às pulsões de vida (*Eros*) e morte (*Thanatos*), que atuam entrelaçadas nos seres humanos, as quais foram estudadas por Freud (1998).

Na abertura do filme, a imagem do Rio da Prata, com suas águas revoltas, pode lembrar outras cenas repetidamente utilizadas em aberturas de filmes variados: cenas que partem do foco na superfície de algum rio ou mar e, em um movimento de câmera, terminam por apresentar as cidades construídas em suas margens, um aglomerado urbano com muitos prédios grandes e cinzentos. Esse recurso faz a plateia “chegar” ao espaço diegético do filme, apresentando a ela o local onde acontecerá a ação principal.

Essa abertura deixa de ser um clichê quando o/a espectador/a é “lembrado/a” – vide o modo de endereçamento – sobre os chamados voos da morte, empregados pelo sistema repressor para fazer desaparecer os/as presos/as sem deixar rastro e, também, sem “sujar as mãos”, literalmente. De acordo com dados de *Nunca más* (1984), muitos/as dos/as prisioneiros/as da ditadura foram lançados/as, ainda vivos/as, ao mar ou ao rio. Ao discutir o tema, Calveiro (2004, p. 38) escreve:

Aquí los testimonios tienen lagunas. El secreto que rodeaba 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 somníferos 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 de um avião ou helicóptero ao Rio da

Prata. Como muitos dos corpos surgiam em águas do Uruguai, acarretando reclamações de autoridades desse país, o “método de extermínio foi alterado: os corpos lançados do ar eram amarrados com blocos de cimento”, como informa Pascual (2004, p. 88).

O método impedia que os repressores fossem diretamente responsabilizados pelas mortes, uma vez que os/as presos/as estavam vivos/as quando jogados/as ao mar ou ao rio. Em *Garage Olimpo* (1999), essas informações são retrabalhadas na trama. No final do filme, após um sinistro passeio pela cidade, María é *trasladada*, ou, aproveitando o jogo de palavras, traduzida – para nós e para seus parentes e amigos – a uma dimensão de vazio, de falta.

A música nos filmes pode acompanhar um personagem como *leitmotiv*, um tema sonoro que se liga e é identificado com ele, somando-se à cena como esclarecimento ou ênfase, devaneio ou centralização, complemento ou contraponto. A trilha musical e os sons participam dos sentidos e do clima da história. Muitas pessoas consideram desagradável assistir a filmes “sem música”, como se o “mero” encadeamento das imagens tornasse tudo muito pesado. Em *El coronel no tiene quien le escriba* (1999), filme mexicano, não há um tema musical, além do que são poucas as vezes em que alguma música acompanha o desenrolar das cenas, o que lhes confere um tom denso e seco. A leitura que o diretor Arturo Ripstein faz do livro homônimo, de Gabriel García Márquez, tem relação com sua ideia de cinema. Para Ripstein, el mundo es “un guiñol 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. Filmó porque las cosas me dan miedo y filmó como una revancha contra la realidad.” (Martínez, 2000)

Esse diretor tem uma forma característica de usar o som para encadear as imagens e dar ao filme uma atmosfera sombria. O enquadramento da câmera, as cores e as luzes da cenografia, além do modo como as cenas são montadas, imprimem à obra um ritmo comum, tempo marcado pelo caminhar do personagem do Coronel e pela constante e opressiva espera por uma carta que nunca chega.

Em *Garage Olimpo* (1999), é recorrente a sobreposição dos sons do cárcere aos da cidade, com 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* (1999) são construídos *al borde de la cuerda*.

Três sons são operantes na diegese deste filme: o das batidas do jogo de pingue-pongue, o dos ruídos dos carros e da cidade e o do rádio. O primeiro, resultado dos momentos de lazer dos torturadores entre uma tarefa e outra, é percebido

pelos presos como uma ligação com o mundo exterior, indicando 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 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 próximo do sinistro do CCD.

Uma cidade em movimento, barulhenta e alienada, está imersa em seus próprios ruídos, o que a torna, ao mesmo tempo, completamente surda e alheia. A cultura de terror das ditaduras impede a escuta e insere no cotidiano, combinada com o medo, uma espécie de surdez culpada. No filme, os sons da cidade também surgem quando um close é dado ao bueiro em frente ao prédio, ecoando nas paredes das celas, nas salas do CCD, nos ouvidos dos presos – e nos nossos. Por meio do bueiro, também emergem 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.

Os recursos empregados para a construção dessas cenas, para a sua iluminação e sonorização, se filiam a uma estética de choque que evoca o desastre (Schollhammer, 2002). Esse aspecto 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 a

possibilidade implícita de outro trato da realidade, não mais mimético, mas afetivo. Isso porque, em um mundo onde 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)

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, cumprindo, também, a função de distrair o torturador/trabalhador enquanto este executa suas tarefas cotidianas.

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 sequestrados/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 lhes permitiu perceber a rotina das prisões: 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, a não ser quando instados/as a fazê-lo nas sessões de tortura. Assim, os sons possibilitaram reconstruir, segundo os depoimentos, os espaços da não palavra. “El sonido es el elemento autobiográfico”, explica Bechis (1999), em entrevista, sobre o som como memória

grafada: “el mundo del film era una columna sonora que yo tenía tatuada en mi cerebro”. Quando um dos operários da repressão leva María até a sala de tortura o ouvimos dizer: “Ponga esto [referindo-se ao pano que deverá cobrir sua visão]. No vas más ver. Acá es el mundo del sonido.”

*Garage Olimpo* (1999) é um filme-arquivo pleno de dados testemunhais que rompem o silêncio imposto aos/às sequestrados/as e detidos/as e, de alguma forma, a toda Argentina. Além do mais, filia-se como narrativa ao processo de discussão e denúncia a respeito das práticas de detenção operadas pelas nações, seja de inimigos externos – caso de Guantánamo, por exemplo –, seja dos considerados inimigos internos – como no sistema carcerário brasileiro.

Bechis (1999) conta que houve 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 cativeiro, desenhou aquele corredor e guardou o registro por anos. A cenografia de *Garage Olimpo* (1999) foi elaborada sobre aquele desenho, entrelaçando-o aos 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, são ruídos intensos, às vezes até caóticos, quase ensurdecedores. 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, 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). Esse fracionamento entre dentro do campo e fora dele, na cidade, no país, alude a uma intensidade do real na excepcionalidade<sup>14</sup> (que é a regra) dos CCDs, difícil de abarcar com as palavras habituais (Fotografía 1).

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, de forma paradoxal, só poderia ser alcançado plenamente no interior das próprias experiências, ou seja, nas faces e vozes daqueles que, como disse Levi (2004, p. 72), “fitaram a górgona”.

---

14 Lembro que exceção vem de *ex-capere*, ou seja, capturado fora.



Fotografia 1. Duas luminosidades, duas realidades: a cidade e o cárcere

No entanto, é também imprescindível que se fale a respeito de experiências no e do limite como essas; e que, continuamente, sejam trabalhadas pela memória. 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 e diminui a voltagem da máquina de choques, *la picana*,<sup>15</sup> em uma tentativa de amenizar o suplício de María. Ele vai inserindo na cela poucos, mas cruciais, objetos que facilitam o dia a dia dela. Uma relação tensa, coberta de incertezas por parte da prisioneira, vai tomando corpo e culmina com um convite inóspito, cruel. Félix pede a

---

15 Vara comprida com um prego na ponta, usada para conduzir e ferrear os bois de tração.

María que se vista, pinte o rosto e saia com ele a passear pelas ruas da cidade. Essas cenas são desnorteadoras: vemos María magra, com um vestido muito grande para seu corpo, calçando sapatos que parecem desconfortáveis, andando atrás de Félix.

Enquanto os dois 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 que implique a punição do perverso. Este atentado sela o destino de María e dos outros prisioneiros. Todos, então, são trasladados (Fotografia 2).

A abertura do filme e seu encerramento realizam-se por imagens que têm a água presente. No início, a imagem incluía a cidade de Buenos Aires ao fundo. No final, vemos um avião Hércules – como os utilizados nos voos da morte – sobrevoando o que pode ser o mar ou o Rio da Prata. 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 fueran arrojados vivos al mar.



Fotografia 2. 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*

### *Kamchatka*: lugar de resistência

Esse filme foi lançado em 2002, com direção de Marcelo Piñeyro e com roteiro dele e de Marcelo Figuras. O diretor participou como produtor de *La historia oficial* (1985). Figuras fez o roteiro de outro filme importante de Piñeyro, intitulado *Plata quemada* (2000). *Kamchatka* (2002) obteve boa bilheteria, com comentários quase sempre generosos da crítica. O filme aborda a ditadura pelos olhos e memórias de um menino. Essa pode ter sido uma característica decisiva em termos

de atração de público. Com tal forma, a narrativa revela eventos do passado, fixados na película, utilizando uma imagem que remete ao futuro, o do garoto. Trata-se da 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 falar da ditadura com poucas referências explícitas aos acontecimentos. Realiza o que Foster (2002, p. 11; tradução nossa) percebe em *Rojo amanecer* (1989): “uma dose calculada de uma incursão, cada vez mais violenta, da vida pública na vida privada”. O autor continua: “Na América Latina, o terrorismo de Estado é frequentemente percebido mais como ameaça do que a violência aleatória [random = ao acaso], e, mesmo quando um filme pode lidar com o crime de indivíduos, é provável que esteja ligado de alguma forma à violência do Estado” (Foster, 2002, p. 11; tradução nossa). 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 atenção para uma característica que recorre em parte dos filmes sobre a ditadura. Essa vinculação entre terrorismo de Estado e vida doméstica, em *Kamchatka* (2002), constitui diante do/a espectador/a uma memória em arquivo fílmico, pois lhe 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 de sua família é contada por ele ou em 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”. Os indivíduos são alocados em grupos de filiação, aliança e pertencimento por meio dos nomes, que encontram significados semânticos na ordem da língua e significados culturais, na ordem da coletividade. Pelos nomes, pessoas são inseridas em relações de pertencimento e troca, recebem uma herança familiar com implicações subjetivas; os nomes são transmitidos de um grupo a outro, constituindo modos de identificação, 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 veem impedidos, a clandestinidade, requer mudança de nomes, e também de lugar e de relações; exige a saída do grupo mais amplo de pertencimentos e identificações para 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 al-

terado é o do amigo de Harry, Bertuccio, pois este não teve de partir para a clandestinidade. Portador de um nome próprio que não precisa abandonar, Bertuccio vai permanecer naquele lado de que Harry e sua família tiveram de sair. Fica clara a ideia da amizade que é rompida por motivos alheios à vontade dos amigos. Próximos 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 remeter aos jovens estudantes perseguidos pelo regime militar. No campo das intertextualidades, guarda relação também com personagens de outro filme, *La noche de los lápices* (1986), que trata dos acontecimentos ocorridos na cidade de La Plata, onde, no início de 1976, estudantes se organizaram em protesto contra o valor do transporte estudantil e sete deles foram sequestrados e mortos. O Lucas de *Kamchatka* (2002), por sua idade e por ser de La Plata e também estar na clandestinidade, pode ser uma referência aos jovens sobreviventes do episódio narrado em *La noche de los lápices* (1986).

Em *Kamchatka* (2002), temos um exemplo de abordagem da ditadura que não a menciona de forma direta. A 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 era um menino de 10 anos. Estava, portanto, quase na adolescência, etapa que precede a fase adulta. O filme está

nos dizendo, com isso, que a Argentina perdeu sua inocência/ infância nos anos de 1976 a 1983, por conta de ações alheias à sua vontade. Ao dizer isso pela memória de Harry sobre o que seu pai, naqueles últimos dias, lhe ensinara, ou seja, a ideia de resistência, o filme nos conduz a uma visão de que, apesar da extrema violência, é possível resistir e ultrapassar o trauma. Como mensagem dirigida à Argentina pós-ditadura, a narrativa fílmica possibilita uma espécie de reestabelecimento dos laços desfeitos com a vivência dos desaparecimentos.

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/o 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, no 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 enfocar a experiência vivida por mui-

tas 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 fugidio, 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 ideia de uma socialidade que, nas narrativas fílmicas, foi traumatizada por interferência de um mundo o qual não escolheu. 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.

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

Kamchatka: esta palavra merece um comentário. Kamchatka é uma península localizada na Rússia Oriental, no extremo do continente, que serviu como ponto de partida para que fosse encontrada a passagem entre os continentes da Ásia e da América, no estreito de Bering. Durante a Segunda Guerra, os soviéticos realizavam testes de mísseis na região. 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 algumas cenas. A palavra pronunciada, um dos motes da narrativa, será identificada ao final a um espaço de resistência. Com todos esses sentidos, ela pode ser percebida numa sucessão de metaforizações, utilizadas para formular a ideia central do filme: a de passagem entre situações, feita por intermédio de estratégias de resistência.

Depois daquele beijo, a tela mostra rapidamente uma estrada e, em seguida, as pernas de uma menina pulando corda – reconhecemos pelas meias e sapatos que se trata de uma garota. Há, então, outro corte para uma imagem de células se reproduzindo e se ouve a voz de um menino que se sobrepõe à imagem: “No começo havia uma célula e se dividiu”. Aparece então o rosto da menina.

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.

É mostrada em seguida a imagem da mão de uma criança sob a mão de um adulto e ouve-se: “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. Surgem na tela os dizeres: “Outono de 1976”.

Depois, passa-se para a imagem do tabuleiro de TEG, com um último close em uma mão masculina, com aliança ma-

rimonial no dedo, sobre uma mão de criança. A aliança, na esfera pública masculina, remete às relações de herança e identificação. O tabuleiro do jogo alude a um refazer constante entre compromissos e rompimentos: as estratégias de guerra e os negócios no âmbito político. O jogo de simulação de perdas e conquistas serve como metáfora da ideia de que acontecimentos desagregadores, como os da ditadura, impulsionam outros tipos de aliança e ações.

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

Vários elementos do início do filme 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.

Na imagem da sala de aula na penumbra, vemos crianças acompanhando a projeção de um filme. A narração direta, pela voz do menino, incorpora-se à perspectiva 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 o do próprio Harry, em uma ação de endereçamento que busca uma identificação emocional entre o que vemos e o que é, na cena, construído pelo olhar do personagem. Quando a voz do menino se silencia, vemos um carro trafegando pelas ruas de uma Buenos Aires chuvosa. 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. Além dos dizeres da abertura em uma cena na qual vemos um cerco do exército (Fotografia 3), outras duas menções são feitas: uma na conversa entre a mãe e uma amiga, e outra, em um comentário do pai sobre um pronunciamento do ministro da Economia na televisão.



**Fotografia 3.** Recriação de uma das principais demonstrações repressivas, comuns durante a ditadura

O filme, em sua maior parte, não menciona de maneira explícita o golpe, os militares, nem a nova situação do país. Por isso, muitas vezes, sua crítica se referiu à forma de tratar um tema tão difícil de modo tão poético. A opção do diretor por construir uma história centrada no olhar de uma criança coloca *Kamchatka* (2002) em uma posição diversa à do filme *Garage Olimpo* (1999). Neste, evidencia-se a prática repressiva em um dos aparatos do sistema ditatorial, ao passo que, naquele, a violência não é mostrada descritivamente. São dois movimentos complementares que carregam tipos distintos de endereçamento para a construção de uma memória suplementar do período de 1976 a 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.

De volta ao início do filme, vemos, na perspectiva da câmera, dois garotos jogando forca sob a penumbra da sala de projeção. Nessa cena, processa-se, como em outros vários momentos, uma chave didático-explicativa: 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 – que 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: sair da escola mais cedo e ter de romper sua rotina e seus compromissos com o amigo.

A mãe é retratada como uma pessoa muito nervosa e ansiosa, que, quase sem poder se controlar, sempre está fumando ou procurando seus cigarros.<sup>1616</sup> O aparato cinematográfico, sob uma perspectiva do poder patriarcal, parece, neste filme, necessitar definir a personagem da mãe como insegura. Essa caracterização tem ligação, ainda, com a ideia de uma sociedade acuada, surpresa até, por conta das transformações impostas pela perseguição repressiva da ditadura. Quem assume uma postura calma e controlada é o marido e pai. A pátria-mãe aparece tensa, sem saber como agir. No campo da heteronomia, o pai surge como a lei que ensinará e legará a ideia 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

---

16 A imagem de uma mãe apreensiva e nervosa que fuma descontroladamente também foi utilizada nas cenas iniciais do filme brasileiro *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006), filme de Cao Hamburger. Isso mostra 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.

e mercantilizada. Importa empregar essa noção de sintoma para observar o modo como é feita a representação da mulher nos filmes. No caso de *Kamchatka* (2002), fica patente o descontrole que paira sobre a mãe de Harry e a posição submissa que ela ocupa nas relações da família.

Na cena seguinte à da escola, vemos, no interior de um automóvel, as mãos trêmulas da mãe procurando os cigarros, largados sobre o banco do passageiro. Há um corte que coloca em close o carro da família, visto através das grades do portão da escola. Esse enquadramento sugere uma associação com a grade/prisão do país, em referência ao tipo de processo educativo que se instalou com a ditadura, dotado de um aparato de fechamento, de encarceramento.

No carro, os irmãos brincam no banco traseiro. Aproxima-se o comando militar que está fazendo parar todos os veículos para averiguação e busca. Novamente, a mãe procura os cigarros. O filho mais velho pergunta para onde estão indo. Ao mesmo tempo, a câmera focaliza o cerco militar. As mãos tensas da mãe buscam os documentos e tocam a alavanca de câmbio. O filho (El Enano) diz: “Deixe-me aqui.” No mesmo instante, um militar olha para dentro do carro e ordena que sigam. O carro se afasta. A cena se encerra com Harry dizendo, a propósito de não poder prosseguir com seus planos, que aquilo “não é justo”. Veem-se os dois irmãos olhando, pela janela traseira do carro, os militares em ação na rua, nos quais se detém o foco. Surge o áudio de um programa de televisão, a série *Os invasores*: “Os invasores.

Seres estranhos de um planeta que se extingue. Destino: a Terra.”

A alusão é explícita: os militares, no filme, são invasores, associados aos personagens do seriado de televisão pela sobreposição do áudio. Mais uma vez, trata-se da tônica melodramática que impõe um destino cruel ao herói inocente. Do tipo tradicional realista, a narrativa tem início em um desequilíbrio, que será, várias vezes, retomado em outros tons até sua resolução ao final. Na condição de filme-arquivo, volta-se para o futuro fora da diegese. Nesse movimento, permite que a ditadura argentina seja trabalhada como um momento de desarticulação, durante o qual uma parcela da nação, no entanto, 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 sobre o passado violento. Isso demonstra a necessidade de, após a experiência traumática da violência ditatorial, reconstruir os laços e as relações, para que, por meio da reinterpretação do passado, se possa continuar vivendo.

Na cena seguinte, 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 – outra referência à repressão. Enquanto os garotos assistem ao seriado na televisão, a mãe de Harry e sua amiga falam a respeito do sequestro de Roberto, sócio e amigo do pai de Harry. As duas mulheres 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. 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.

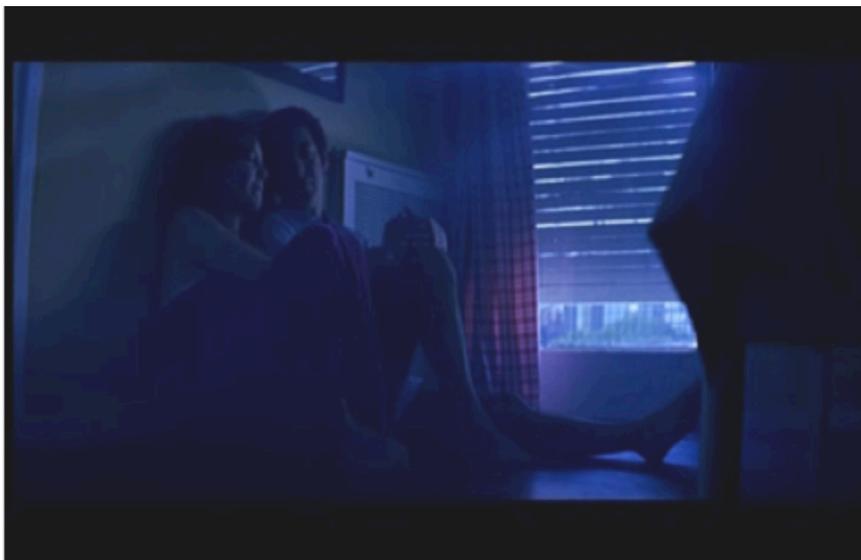
Pausa.

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

[Silêncio.]

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

Esse diálogo remete à forte repressão iniciada logo após a instalação da ditadura. Segundo dados publicados em *Nunca más* (1984) e informações dos organismos de direitos humanos, entre os anos de 1973 e 1983, houve um grande número de prisões, sequestros e eliminações de pessoas. A maior parte dos desaparecimentos ocorreu entre os anos de 1976 e 1978 (Nunca..., 1984).



**Fotografia 4. Visão que Harry tem de seus pais conversando na penumbra do quarto**

Após o diálogo, a câmera passeia por um ambiente escuro onde as crianças dormem. A mãe procura por cigarros. Na cena anterior, Harry acorda e vê os pais sentados, conversando. Ao fundo, a janela do quarto filtra a luz do exterior. O pai, sempre mais calmo e sensato, procura acalmar a mãe preocupada. A cena, trabalhada em uma luminosidade azul, reporta a uma imagem de sonho, falando ao/à espectador/a de uma imagem-memória que Harry apreende (Fotografia 4).

O recurso à cor e à luminosidade, ao diferenciar imagens postas em cena, destaca-as das demais e as trabalha de modo a construir uma verossimilhança com a cotidianidade.

Esse recurso será também empregado em outro momento do filme, em seu desfecho. Nesses destaques, possibilitados pela iluminação, obtêm-se focos de identificação entre o personagem, com suas lembranças, e o/a espectador/a.

Já é dia. A família, dentro do carro, percorre uma série de ruas procurando pela casa onde devem ficar. Ao chegarem a seu destino, o pai lhes mostra o lugar e, em uma brincadeira, prepara os meninos para se refugiar no grande espaço do quintal se forem avisados do perigo. Como o filme optou pela perspectiva da infância, do lembrar de Harry, a tensão de uma ameaça que se fecha sobre os pais é sempre atenuada pela tentativa de introduzir as crianças 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/sua(s) filho/a(s) modos de proceder diante da iminente perseguição.

Dentro da casa, Harry explora o quarto em que dormirá com seu irmão. Na prateleira superior do guarda-roupa, encontra um livro que o acompanhará no restante do filme: a história de Harry Houdini. Na sequência, ele lê o livro, sentado ao pé de uma árvore no quintal. Ouvimos a voz de Harry lendo: “Houdini nasceu em Budapeste em 24 de fevereiro de 1874. Não era um mágico, era um escapista. Sabia sair de situações difíceis.”

A menção às habilidades de Houdini, que encantam Harry, as vincula diretamente à capacidade do pai de sair de situações difíceis. Enquanto ouvimos a voz do garoto, as imagens mos-

tram seu pai cortando lenha e estudando o espaço do quintal para averiguar as possibilidades de fuga. Evidencia-se nisso a relação entre nação como lugar da lei e nação como espaço de resistência diante da violência da ditadura. Em uma possível alegoria da nação “invadida” que se esfacela, o pai é, na visão do garoto, presente, protetor e capaz de driblar situações extremas (semelhantes às enfrentadas por Houdini), entre elas, a condição imposta pelos militares. As cenas se alternam entre Harry lendo o livro e o pai tentando cortar lenha. Essa alternância revela a identificação direta entre pai, herói e escapista e, como já foi dito, permite a construção pelo público da ideia de força do pai/nação na adversidade ditatorial.

Em seguida, é mostrada a família jantando reunida à mesa. O pai lhes conta que teve de usar muito carvão para cozinhar. A mãe inicia uma explicação técnica sobre combustão, mas o pai e os filhos a interrompem aos risos, o que soa como um hábito de família. Pai e filhos juntos dizem: “Na mesa, ciência é má educação.” Ficamos sabendo da atividade profissional da mãe. Ela aproveita a ocasião para informar às crianças que todos vão passar um tempo naquele lugar. Além disso, diz 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 se fecha mais e mais. A casa, nação e morada, vai sendo tomada.

Durante o jantar, a família passa por outra importante experiência, 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>17</sup> Como n' Os invasores. Posso escolher um nome?

O pai assente.

HARRY – Quero ser Harry.

Harry intui mais e mais o perigo que passam a vivenciar. Há uma identificação entre ele e seu pai, posta pela cena da leitura do livro, e outra, entre o pai e Houdini. O filho se projeta no pai numa relação com o personagem heroico do “escapista”, que sabe sair de “situações difíceis”. Por conta do poder de atribuir novos nomes, o pai se coloca também como aquele que sabe salvar o planeta dos invasores.

Passa-se para a sala, onde as crianças assistem à televisão. O pai está consertando o mecanismo de um relógio de parede, o que sugere uma tentativa de “colocar” o tempo nos eixos enquanto a nação se fecha. Na televisão, aparece a imagem do recém-empossado ministro da Economia, José Martínez de Hoz, informando sobre os novos rumos econômicos:

---

17 Lembro que, no seriado *Os invasores*, o personagem do arquiteto David Vincent era quem, 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 inimigos estavam por impor. Esse seriado, lançado nos Estados Unidos em 1967, foi exibido na Argentina entre o final da década de 1960 e o início da de 1970 e no Brasil, nas décadas de 1970 e 1980.

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.

Os elementos com que a história é formatada reportam ao cotidiano de uma criança da época. Neste sentido, a memória de Harry, pela instância de endereçamento, é muito semelhante à dos adultos que assistem ao filme. Esse recurso permite que sejamos transportados para aquele período por meio da emoção.

O cerco se fecha mais e mais. As imagens que vemos na televisão são gravações dos primeiros procedimentos da Junta Militar no início da ditadura. Antes da fala do ministro da Economia, eram mostradas 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, sem identificar claramente o evento histórico a que se refere. Também não se explica quais comprometimentos fizeram os pais de Harry partir para a clandestinidade. Não ficamos sabendo se eram líderes de algum movimento ou se participavam de algum tipo de militância.

Na continuidade, a mãe avisa que *un chico* ficará com eles por alguns dias. É Lucas, o jovem que mencionei anterior-

mente. Quando ele chega, Harry acha que é “um guardião”, um policial, pois não é mais criança, é adulto. Dando vazão ao clima de tensão e medo, Harry busca ocultar de Lucas sua nova identidade, retirando do quarto os papéis com os nomes “novos”. Uma relação de amizade será construída entre os dois, a qual, posteriormente, com a saída de Lucas da casa, será rompida, causando mais uma decepção a Harry.

Noutra cena, pai e filho jogam TEG. Ouve-se a voz do protagonista: “O TEG é assim: o mundo está dividido em países que estão nas mãos de exércitos. Sempre que jogo, perco.” Somente na derradeira partida que pai e filho jogam se entende como a palavra “Kamchatka”, proferida no início, passou a significar resistência.

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

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 re-  
traimentos, 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”.

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 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 pelo menino. A câmera se fixa em um deles, em que está escrito: “Quanto tempo?”. É uma dupla alusão: ao tempo necessário para escapar de um cofre fechado, uma das habilidades de Houdini, e, dirigindo-se aos/às espectadores/as, ao tempo que resta à família. Também é uma pergunta a respeito do tempo em que será preciso resistir.

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 para não ficarem preocupados, porque não vai registrá-los, e conduz Harry até a sala de aula, onde o apresenta como Haroldo. Ao inserir na trama esse episódio, o filme toca na questão delica-

da que discute a participação, apoio e cumplicidade da Igreja Católica no processo ditatorial.

Lucas começa sutilmente a ensinar Harry em seus treinos. Em dado momento, o personagem diz: “Não ganha o mais rápido. Ganha o que aguenta.” Outra alusão ao mote da resistência. Para os/as espectadores/as, insinua-se a ideia 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, antecipa o/a espectador/a, que ela 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 ideia de que a ditadura dividiu um país que era feliz, vista no filme por meio da metonímia representada pela 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 comemorarão 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. O garoto faz uma síntese completa dos acontecimentos dos últimos dias enquanto o avô o 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.

É tentador fazer a analogia entre esses três homens de idades diferentes, unidos por laços de sangue, com a ideia 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. Acontece então uma nova cena forte que, com impacto paisagístico, oferece 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. O pai tenta salvar o animal e fere as mãos. O pássaro, uma pomba branca – um símbolo cristão –, encontra-se preso e ferido. A imagem pode ser associada a uma Argentina também presa e ferida.

Após todas as alterações em sua rotina de criança, Harry enfrenta, em um crescendo, novas perdas. Uma delas é a brusca partida de Lucas, a qual deixa o menino furioso e sentido.

Harry diz, com sua reação, que amigos não se abandonam. Esse episódio revela o provisório e o incerto da vida clandestina e registra para o/a espectador/a mais um dado relativo ao fechamento das opções da família/nação. Durante a despedida, Lucas dirige-se a Harry, que o observa atentamente, e diz uma frase que sintetiza a situação de instabilidade e frustração, de perdas e rompimentos: “Vou e não volto.” Essa sentença do não retorno se abaterá também sobre os pais dos garotos. Ela se repetiu para milhares de perseguidos/as.

Em referência ao tema da perseguição, ocorre um momento em que pais e filhos saem correndo de dentro da casa, abandonando tudo. O cerco mais e mais se fecha. Com as crianças, os pais saem para a cidade e passam a noite em uma praça. A todo o momento, vemos o pai ao telefone, preocupado. Não se ouve a conversa. Percebe-se que a tensão aumenta quando, dirigindo-se à mãe, ele informa: “Caiu Carlos. Também mataram Oscar.”

Retornam à casa e encontram tudo revirado e, enquanto as crianças dormem, os pais conversam. A mãe confessa: “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, os pais decidem entregar as crianças aos avós paternos. Vemos todos dentro do carro percorrendo uma estrada que, pela paisagem, parece estar numa região rural isolada. Chegam a um posto, que, sintomaticamente, tem o nome de La Alianza. É nesse local que outra imagem

reforçará a temática proposta pelo filme: a da aliança entre as diferentes gerações e a da resistência. As mãos sobrepostas do filho, do pai e do avô, em sua despedida, compõem um último gesto de aliança. Antes de partir, o pai entrega a caixa de TEG para Harry e diz ao ouvido do filho: “Nunca te esqueças...” Ouve-se a voz do menino, enquanto nos aparece a imagem dos pais no carro, dirigindo-se a um destino desconhecido, ao espaço, como nos informa Harry, do desaparecimento (Fotografia 5):

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.

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, o 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 enfocada na família, a socialidade é repensada e re-sentida.



Fotografia 5. A última visão de Harry

## CAPÍTULO 3

### 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.*

(Arendt, 2002, p. 131)

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

Em relação ao tipo de “retorno” ao passado proporcionado pela condição arquivada dos filmes, há uma diferença entre os filmes brasileiros e argentinos, associada 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 sequestro 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 sequestro 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 ocorreu a derrota – de opositores, militantes da luta armada, líderes. Como filmes–arquivo, também possibilitam 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 com base nas discussões de Pollak (1989). O autor discute o retraimento de lembranças sobre eventos e experiências traumáticos 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 re-tidas, pois se impunha o silêncio aos grupos afetados. Com o 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 obtive-

ram 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. Entre as cenas que buscam explicitar momentos de tortura, encontro algumas que são incansavelmente repetidas em muitos filmes: é a forma de que o cinema dispôs para dar vazão ao problema da impunidade, por um lado, e do trauma da violência, por outro. A condição arquivada desses filmes permite que tais fatos sejam arejados pelas tramas filmadas e que, com base neles, 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, 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>1</sup> compartilhado e que informa o cotidiano, a maneira como as pessoas se reconhecem em processos

---

1 Estou pensando nas discussões de Geertz (1997) sobre o senso comum.

de identificação na nação. Ademais, as questões suscitadas pelos filmes referem-se às disputas narrativas conforme a 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 qualidade básica o trabalho inclusivo de toda e qualquer diferença.<sup>2</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 maneira que é diferente daquela encontrada pelos filmes argentinos: há uma aparente despolitização, decerto diferente em sua eficácia para trabalhar o passado ditatorial.

A ideia 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

---

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

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* (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 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 evocarem a derrota, os filmes permitem, ao mesmo tempo, 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 com base nisso e na ideia de que os filmes deixam rastros e sobras, produzem algo que resta inassimilável, resquícios do 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 frequência de cenas explícitas de violência: tortura, prisões, embates armados entre policiais e grupos militantes. Pensar nelas, por meio 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 e que não tem mais nenhuma implicação para o presente. Um desmentido disso é a complexidade abordada em *Ação entre amigos* (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 conjunto de filmes brasileiros analisados, não houve nenhum que propusesse outras linguagens cinematográficas e poucas tramas são elaboradas pela perspectiva de grupos que não estiveram envolvidos nos trabalhos de opo-

sição à ditadura. Não encontrei nenhum que questionasse, como em *Los rubios* (2003), as possibilidades de (re)construir a imagem daqueles/as que já não estão, ou que indagasse sobre os mecanismos da memória.

*Corpo em delicto* (1990), por exemplo, conta a história de um médico aposentado que trabalhou para a repressão. Ao tentar escrever a biografia 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* (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 espectador/a e personagem, que não causa empatia em 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 envoltivos 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.

O tema da ditadura aparece em *Dois córregos* (1999) como um espectro das lembranças da adolescência de Ana Paula, a personagem que conduz a história. 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. 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 da narrativa, ou seja, no passado ditatorial; a segunda é quando Ana, no tempo da narração, encontra 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: ele pede perdão aos

filhos por tê-los abandonado ao partir para a luta. Não se explica o paradeiro do tio de Ana, mas suas palavras selam um arrependimento, uma culpa pelo transtorno que seu envolvimento político provocara. No filme, a ênfase é dada não às injunções da ditadura, mas ao amadurecimento das duas amigas, entremeadado à relação com a figura taciturna de Hermes.

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

Em *Ação entre amigos* (1998), o mote é o ato de vingança de 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 são os traços traumáticos deixados pela prisão e a tortura, 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 1970. A princípio, Paulo, Elói e Osvaldo não creem 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 convencer os amigos a acompanharem-no, Miguel diz: “O que estou fazendo não tem nada com política. É uma decisão minha.”

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

O segundo recurso é a utilização de *flashbacks*. Em certos momentos da história, quando a tensão entre os amigos aumenta, somos informados do que sucedeu no passado. Em um desses retornos, é explicado que Miguel estava envolvido afetivamente com Lúcia, outra militante. Na cena, 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; ela diz: “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* (1994), *O que é isso, companheiro?* (1997) e *Cabra cega* (2005). Esse 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, 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 se lembram das prisões, das torturas e das ações que o grupo realizava na “guerra revolucionária” aparecem como recordações doloridas para cada um dos homens maduros. São essas cenas que nos informam os comprometimentos do grupo com a luta armada contra a ditadura. No entanto, não se fazem maiores elaborações sobre as posições ideológicas ou sobre o tipo de discussão que a militância envolvia.

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 associada à culpa em Elói até a negativa serena de Osvaldo de não retornar a um tempo que passou. Quando os amigos conseguem capturar Correia, este confessa que realmente torturou todos eles e matou a moça, mas revela que isso só foi possível porque havia um delator no grupo.

Essa revelação faz desabar a coesão entre os antigos companheiros. Eles se acusam. A vingança termina em tragédia: todos morrem. Miguel culpa Elói e Paulo, que estavam com ele no ato de justificação de Correia. Osvaldo resolvera não participar daquele momento e ficara na cidade aguardando transporte para voltar à sua casa. Miguel mata Correia e sai

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

A história dos quatro personagens possibilita uma discussão sobre a complexidade da recordação e das ações que o fato de entrar em contato com o passado pode suscitar. Outras questões são suscitadas pela 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 luta, treinados para a violência. Na cena em que o vemos em sua propriedade rural, dando ordens a seu empregado, notamos que os galos estão perfilados, 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. 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, denota uma visão crítica a respeito de um retorno ao passado que seja efetivo sem as devidas reparações. Esse retorno exigiria resoluções distantes da vingança pessoal, em que pese o silêncio da coletividade sobre o tema. *Ação entre amigos* (1998) é um filme-arquivo que possibilita tratar do imperativo de lidar política e subjetivamente com o trauma do passado.

Do material que reuni, considero que as tramas de *Lamarca* (1994) e *Cabra cega* (2005) são aquelas que estão totalmente inseridas em reelaborações da ditadura. *Lamarca* conta a história da ida para o sertão nordestino do personagem homônimo e de sua clandestinidade na caatinga até sua morte por forças da repressão. O isolamento de Lamarca, seus padecimentos no semiárido e sua solidão também dão a tônica da concepção, presente em outros filmes, da condição da luta contra a ditadura. Trata-se do impasse vivido pela esquerda brasileira no período, relacionado à impossibilidade de levar a luta e os focos de guerra revolucionária para o mundo rural, algo tão almejado pelas organizações. Em *Lamarca* (1994), a secura da paisagem onde o personagem fica imerso remete à ideia de isolamento do líder revolucionário e da luta armada contra a ditadura.

A forma como a dinâmica do sequestro do embaixador dos Estados Unidos é retratada em *O que é isso, companheiro?*

(1997), filme de Bruno Barreto, gerou grande polêmica<sup>3</sup> por se ater ao sequestro como se fosse uma aventura de militantes e não um dos atos tensos relatados por Fernando Gabeira (1996) no livro homônimo. O sequestro 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 sequestro do embaixador fica contaminado por sua atuação em programas humorísticos e em novelas.

Há entre a obra e o/a espectador/a e/ou 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 se

---

3 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 sequestro do embaixador norte-americano, as outras múltiplas concepções do mesmo acontecimento.

transforma ao ser filmado. Nesse processo, um passo crucial é a elaboração do roteiro, posto que é por meio dele que do livro se dá forma ao filme. Não é possível pretender uma transposição fidedigna, pois se deve levar em conta que são obras de natureza distinta: em uma, predomina a palavra escrita, e em outra, a imagem. Em uma adaptação cinematográfica, não é a síntese visual que deve ser buscada, numa tentativa equívoca de identificar como o diretor colocou em imagens o que o livro fez em palavras. Trata-se do encontro entre 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 na escolha ora da favela, ora da cidade abastada como locais privilegiados dos eixos narrativos, na contraposição do mundo urbano ao mundo rural, ou ainda no contraste entre a pobreza e a riqueza. É a essa expressão que o filme *Quase dois irmãos* (2005) se dedica. A abordagem da ditadura é subsumida no desenvolvimento da trama. Predomina na narrativa a problemática sobre a relação entre classes postas em posição antagônica ao longo do tempo e no espaço. Característica que, no Brasil, vem complexificada por

questões pertinentes a concepções de raça. Não por acaso, os dois personagens principais pertencem a segmentos diversos: aquele que representa a classe abastada é branco e 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) que, retomando os principais questionamentos dirigidos à proposta de cotas raciais, demonstra que o valor sociológico de raça está diretamente relacionado a sentidos socialmente compartilhados. A questão da desigualdade social não pode ser apartada das problemáticas raciais, em que pese o imaginário brasileiro apregoar a miscigenação como característica identitária nacional. Todos esses pontos estão vinculados às elaborações dualistas que percorrem diferentes discussões sobre a nação.

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

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 também pela produção cinematográfica brasileira. Os pares de oposição que Sena (2003) indica como construtores de expressões da sociedade brasileira têm sido atualizados, ao longo do século XX e até os nossos dias, em nossa cinematografia. O campo, o cangaço, o sertão, a favela, a periferia e a cidade são tópicos que, eleitos pelas narrativas fílmicas, desdobram, em imagens e sons, a manifestação das diferenças e desigualdades. Na história do cinema brasileiro, tem sido recorrente o apego à representação dualista: sertão e cangaço, favela e cidade. Há uma tradição de filmagem do mundo rural,<sup>4</sup> assim como da favela, que constitui um eixo importante da criação cinematográfica nacional. O dualismo que

---

4 Em relação a essa tradição de filmagem, tema tratado particularmente por Tolentino (2001), penso que aquilo que a sociologia denomina de mundo rural constitui, no trabalho cinematográfico, a elaboração do sertão como categoria para se pensar a nação.

o cinema brasileiro elabora remete às 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, e também, é claro, pela literatura a respeito. De 1927 até 1969, para se ter uma ideia, foram realizados 26 filmes sobre o tema (Tolentino, 2001), desde *Lampião, rei do cangaço* (1950) e *O cangaceiro* (1953) até *Deus e o diabo na terra do sol* (1964). Esses três filmes diferiram quanto às suas propostas, mas falaram do fenômeno do cangaço e, assim, influenciaram nossas ideias sobre o assunto. Recentemente, *Baile perfumado* (1997) voltou ao tema, reelaborando a história de Benjamin Abrahão, mascate e cineasta que filmou *Lampião* ainda vivo. Se muitos filmes brasileiros 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* (2005).

Neste filme, conta-se a história de dois amigos no período que vai da década de 1950 até o ano de 2004. Por meio dessa história, o filme traça um comentário sobre o Brasil observado em vivências que têm o Rio de Janeiro como fundo e que, em boa parte, se ancoram no 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 mudan-

ças culturais e políticas operadas ao longo dos anos. Miguel se envolve na luta contra a ditadura nos anos 1960 e 1970 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 é líder do tráfico de drogas no presente fílmico.

As transformações na vida de Miguel e Jorge aludem às transformações do país, indicando 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 um dos recursos que pontua a passagem do tempo, funcionando como 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.

Em associação à música, tem-se a escolha da cor predominante e da iluminação. Nas cenas da infância dos protagonistas, é utilizada uma coloração que lembra fotos amareladas de um velho álbum de família. Nos trechos que se passam na década de 1970, quando os amigos convivem na prisão, domina um tom azulado, que chega a sugerir certa ideia de umidade, desgaste, sujeira. Além disso, há pouca luz incidindo sobre os atores. Para a parte do presente da história, há a utilização alternada de luz noturna e luz diurna, com mais cenas em espaços abertos. Entretanto, nenhum alívio advém disso, uma vez que a crise entre segmentos tão apartados se acirra nesse último período (Fotografia 6).





Fotografia 6. Os três diferentes tempos de *Quase dois irmãos*

Em *Quase dois irmãos* (2005), 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* (2002) e a trama de *Quase dois irmãos* (2005). 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. Há roteiros mais fluidos, que estruturam o encadeamento da história de modo linear, dando maior liberdade a atores e atrizes para construir seus personagens em cena, o que foi adotado, por exemplo, por Marco Bechis em *Garage Olimpo* (1999).

O encadeamento do filme, mostrando as mudanças na vida dos personagens e na vida da nação, é feito de tal forma

que transmite a ideia 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 subjetiva, sempre relacionada com os eventos da socialidade, o tecido do que é narrado sugere algumas questões. A principal delas é o peso crescente dos problemas sociais, os quais também são, no filme, problemas da nação, expostos por todo o desenrolar da história de Miguel e Jorge. Assim, intui-se que, depois da experiência na cadeia, cada um tenha enveredado por um caminho diferente como o resultado esperado para pessoas que pertencem a grupos sociais distintos e distantes, tanto que Miguel se transforma em deputado, ao passo que Jorge passa a ser um líder do tráfico de drogas.

Do final da década de 1950, são mostradas as lembranças da infância de Miguel e Jorge. Apesar de entrelaçadas com as relações amistosas entre os pais dos protagonistas, essas lembranças já evidenciam 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 interesse do pai de Miguel pelos sambas compostos por Seu Jorge, pai do personagem homônimo, e suas visitas constantes ao morro desagradam às esposas de ambos. Na favela, a esposa de Seu Jorge manifesta claramente seu descontentamento:

[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 aguentando mais esta vida. Desde que você se meteu com este doutorzinho de merda, que fica te oferecendo mundos e fundos, que tu não para 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, gerada pela separação entre classes, se intensifica à medida que avança a narrativa. Ao contar aspectos do período ditatorial tratando da convivência dos personagens na prisão durante os anos 1970, o filme apresenta um discurso que tende para a naturalização do impasse social, dada a força com que a distinção entre os grupos representados por Miguel e Jorge é enfatizada. Os personagens se reveem no presente: um é líder do tráfico e está na prisão (Jorge) e o outro é representante do Congresso Nacional (Miguel). Paradoxalmente, o que os une é uma história que os aparta. Este diálogo demarca o precipício que existe entre um e outro, juntos apenas por contingências outras que não afinidades pessoais:

[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 para no mesmo lugar. Mas aí tá tudo diferente, não é mesmo?

[Jorge atende o celular e ordena ao interlocutor que está do outro lado, 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 1970. Outro corte e voltamos a presenciar o diálogo dos dois homens]

JORGE – Miguel, eu tô com uma guerra lá no morro [diz impaciente]. Que que tu quer?

[Outro corte para os anos 1970, 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 Polícia Militar.]

Algumas expressões 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. Trata-se de um quase mito, corrente nas histórias sobre os efeitos da vida em comum das duas categorias de detentos durante a ditadura.

Grande parte do filme passa-se na década de 1970, quando Miguel, como preso político, reencontra Jorge, que está na prisão respondendo por crimes comuns. A menção ao período ditatorial é subsumida pelas crescentes tensões que se estabelecem entre os presos comuns e os presos políticos. As questões sobre como e porque estes 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.

Ademais, o comportamento mostrado pelo grupo a que Miguel pertence é típico da organização militar dos que atuaram nas ações de guerrilha urbana brasileira durante aquele período. Falam em “coletivo”, explicitam aos recém-chega-

dos as regras, definem a conduta esperada, em suma, são organizados e, presume-se, ligados aos que ainda combatem a ditadura do lado de fora das prisões.

Além desses aspectos, o roteiro do filme permite discutir outros temas, como o da transposição para o cinema da vivência de eventos cruéis. A violência da prisão fica diminuída diante da vida dos jovens que moram nas favelas, “naturalmente” ligada a ordenamentos violentos. Há um didatismo no desenvolvimento cênico do roteiro, que pode ser atribuído ao fato de seus autores terem presenciado os eventos ditatoriais (caso de Lúcia Murat) e a convivência na favela (caso de Paulo Lins).

Frequentemente, podemos recordar cenas inteiras de filmes por suas imagens e seus sons; por outro lado, não é tão comum recordarmos-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* (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 com base em 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 com a experiência que seu/sua diretor/a quer passar na criação do roteiro. O último caso é o que caracteriza o filme de Lúcia Murat: teve o roteiro tecido por meio de experiências-limite vividas por ela e por Paulo Lins.

Interessa comentar que a elaboração do roteiro de *Quase dois irmãos* (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, que se reportam 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 1960, ingressou no Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8),<sup>5</sup> cuja principal manobra política foi o sequestro do embaixador norte-americano no Brasil, Charles Burke Elbrick, tema de *O que é isso, companheiro?* (1997). Viveu na clandestinidade e, em 1971, foi presa e ficou por três anos e meio no presídio feminino de Bangu.

---

5 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.

No depoimento que deu ao Seminário 1964–2004: 40 Anos do Golpe (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 por meio da arte, por meio 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 sobrevivida a ele surge no cinema argentino tratado principalmente em *Garage Olimpo* (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 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.

Já Paulo Lins nasceu no Rio de Janeiro, em 1958, sendo praticamente da mesma geração de Lúcia Murat, nascida em 1948. Viveu durante 30 anos na favela Cidade de Deus. Por meio 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, em meio às entrevistas que aplicava, começou a dar forma ao romance *Cidade de Deus*, publicado em 1997 e transformado no filme homônimo por Fernando Meirelles e Kátia Lund em 2002.

Nos extras que acompanham o DVD de *Quase dois irmãos* (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 ideia 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, [2005]).

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. Enquanto se foca na imagem dessa mulher, o áudio, com a voz de Miguel narrando nos diz: “Minha mãe assistiu, perdida, a sonhos que não eram seus, mas que determinaram uma vida que passou a ser dela”.

A fala do filho e o olhar da mãe, se lidos por meio de uma chave alegórica, podem remeter à condição da pátria-mãe, que também vivenciou, com base em sonhos alheios, uma história vinculada a projetos em disputa. Tal disputa gerou conflitos intransponíveis, levando à perseguição e ao 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 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 estão relacionadas, como tema e possibilidade de discussão, a um trecho do documentário *Notícias de uma guerra particular* (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* (2005), é importante o papel dado às mulheres – companheiras de militância, namoradas, mães – no contato entre os presos políticos e o mundo exterior. São elas que levam os manifestos e as cartas de reivindicação deles para fora do presídio. No filme e no documentário, a ideia do feminino emerge como elemento de resistência, mesmo que se dê por meio da resignação, presente tanto na ficção quanto nas cenas reais gravadas nas favelas do Rio de Janeiro.<sup>6</sup>

Ainda sobre a personagem da mãe e 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 se envolver com traficantes de drogas. Nos três períodos de tempo representados no filme, o problema é sempre a divisão entre

---

6 Um 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, experiência que resultou no clássico *Memórias do cárcere* (Ramos, 1953).

a favela e a cidade, nas palavras de um dos garotos do tráfico, “entre o morro e a pista”. O que está em destaque em *Quase dois irmãos* (2005) é a incomunicabilidade entre segmentos da sociedade. A história dos amigos passa por diversos momentos da vida social no Rio de Janeiro e, a cada etapa, as distâncias entre os grupos sociais acentuam-se mais e mais.

No desfecho do filme, acontecem dois eventos que simbolizam a impossibilidade de convivência entre Miguel e Jorge, como metonímia de classes sociais e de raças. Um é o estupro de Juliana, filha de Miguel, assídua frequentadora, contra a vontade do pai, dos bailes funk. Depois de sair da casa de seu namorado, um jovem que coordena os negócios do tráfico para Jorge (que está preso), a moça 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. Como evento endereçado, é um reforço do discurso sobre duas populações continuamente separadas: a da cidade, abastada, e a do morro, destituída.

O outro acontecimento diz respeito à reiteração da violência 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, nesse desfecho, o pano de fundo para a visão que o filme apresenta sobre a ruptura entre classes e raças nos encadeamentos da vida social no Brasil. Tais relações só acontecem, nos diz *Quase dois irmãos* (2005), fundadas, permeadas e construídas na e pela violência, que instaura 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. 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 ideia de nação como fraternidade, comunidade de irmãos e, por outro, o “quase” inserido na relação entre esses homens cinde a fraternidade imaginada.

### *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* (2005). Pela leitura da obra de Gabeira (1996) chega-se à ideia 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 operava 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* (2005).

No referido capítulo, Gabeira (1996) relata suas angústias durante o período em que foi abrigado clandestinamente no apar-

tamento 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, ficando cada vez mais isolado, alienado, com uma crescente angústia. Esse é também a ambiência na qual transcorre a história narrada em *Cabra cega* (2005).

O problema do isolamento político é evidenciado neste filme, que conta a história de Thiago, o comandante de uma organização de esquerda, e de 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 ser resgatado de um cerco policial por companheiros, Thiago é conduzido, com os olhos vendados, a um

aparelho,<sup>7</sup> onde deverá permanecer 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*, quando o personagem se recorda dos acontecimentos. No apartamento, Thiago passa a maior parte do tempo isolado, tenso, receoso de andar pelos aposentos, com medo de ser visto pelos vizinhos. Seu elo com o exterior é feito por Rosa, que serve de enfermeira e empregada da casa. Outros elos são estabelecidos por Pedro, o proprietário do local, por uma vizinha, chamada Dona Nenê, e por 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 si-

---

7 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 estivesse abrigada clandestinamente. Para um relato romanciado disso, como o próprio autor descreve suas memórias, ver Paz (1996).

tuação 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* (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.

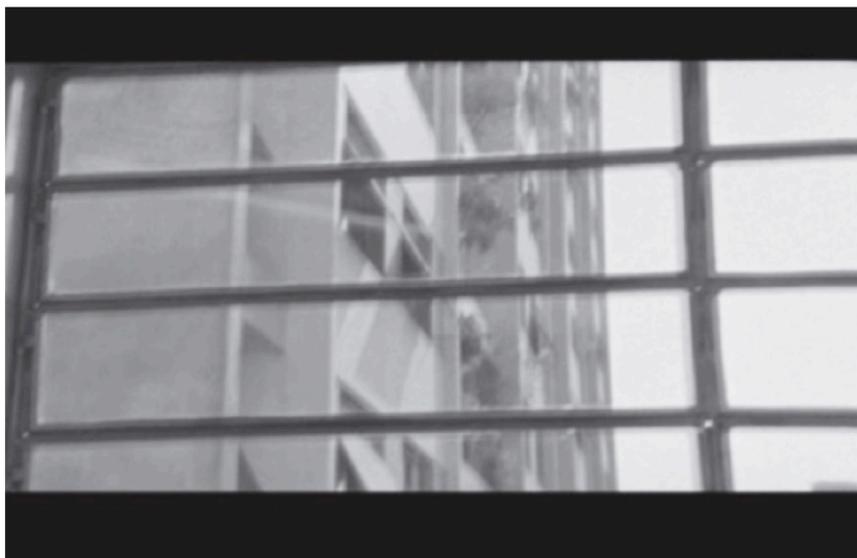
Os primeiros momentos do filme inserem a atmosfera de medo e solidão de Thiago. Vemos sua hesitação quando percorre o espaço do apartamento, seu silêncio temeroso, sua clausura. Certamente, esses eram sentimentos presentes no cotidiano de militantes clandestinos decorrentes do crescente cerco que os militares empreendiam contra as organizações de esquerda. Em trabalho sobre metodologias repressivas e sobre a atuação do DOPS do Rio Grande do Sul como aparato inserido nesse processo, 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 apud Bauer, 2006, p. 17)

O isolamento dos grupos organizados armados não era apenas decorrente das opções estratégicas adotadas, mas, como demonstra esse depoimento, 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 7).



Fotografia 7. Paisagem que Thiago pode ver sem ser visto

A imagem mostrada na Fotografia 7 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 fazia parte da mesma organização, a Aliança Libertadora Nacional<sup>88</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 sequestro do embaixador norte-americano, uniram-se a ALN e o MR-8.

Os dados apresentados por Miranda e Tibúrcio (1999) indicam a existência de aproximadamente vinte organizações de esquerda no Brasil durante o período ditatorial. Várias delas surgiram dos quadros do PCB. Apesar de certas diferenças estratégicas, a proposta que equiparava os partidos de esquerda, principalmente os de linhagem comunista, era a realização de uma revolução capaz de conduzir à supressão do sistema capitalista. Para que isso fosse possível, considerava-se necessário o amadurecimento das forças produtivas, o que acirraría as contradições inerentes ao capitalismo, le-

---

8 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).

vando, dessa forma, à transformação revolucionária de toda a sociedade. Uma dessas organizações foi a ALN, à qual, em *Cabra cega* (2005), Thiago estaria ligado por ações e afinidade.

Algumas das configurações mundiais que haviam dialogado com as propostas do Terceiro Cinema ou do Cinema Novo participavam também das concepções dos grupos de esquerda. A ideia 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 revolucionária pode ter de apressar a transformação social e de ser responsável, em si, pelas mudanças. Na análise sobre as organizações de esquerda na Argentina, Calveiro (2005) ressalta o papel do acontecimento aliado à Guerra do Vietnã nas alterações das práticas da esquerda na América Latina e em outros lugares, com a ideia de que a luta revolucionária poderia gerar consciência sem necessidade de esperar por 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 ideias circulam em *Cabra cega* (2005) nos momentos de desabafo do protagonista, em discussões suas com outros companheiros e quando ele tenta escrever um

documento ao país. Neste diálogo com Mateus, por exemplo, Thiago 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 tom áspero e impaciente desse diálogo 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 filme se passa em 1969, ano da morte de Carlos Marighella, a qual 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, Thiago pergunta: “Vocês estão me segurando aqui dentro para eu não marcar minha posição, né?”. Além do isolamento, havia a disputa interna por cargos de poder nas 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 mudam sua rotina. Uma delas é com a vizinha do apartamento. 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. A senhora lhe diz que é velha, mas não é boba, e revela que perdeu o filho na ditadura franquista. Assim, ela consegue quebrar as resistências de Thiago. Convida-o para jantar em sua casa e, na ocasião, conta ao rapaz sobre o filho. Quando ele estava sendo perseguido pelos franquistas, pediu-lhe abrigo e, por medo, ela não o ajudou. A personagem confessa angustiada: “Escolhi o medo no lugar de meu filho.” Thiago se interessa pela história e indaga se mataram muita gente na Espanha de Franco. A resposta elucida o sentimento que as ditaduras provocam, por meio de mecanismos comuns de violência e disseminação do terror: “Hijo, las dictaduras solo cambian de hogar.”

Mateus, em uma de suas visitas, traz um jornal com a notícia da prisão da companheira de Thiago e diz que ela

está resistindo. Esse ponto merece destaque, pelo menos por dois motivos: a problemática de gênero e violência e a discussão das práticas da tortura. Apesar da negação dos militares, a tortura foi empregada profissionalmente durante os anos de ditadura.<sup>99</sup> Com uma participação minoritária, 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, p. 3-4) escreve a respeito do corpo da mulher na tortura e da “feminização” do corpo masculino torturado:

Los cuerpos de las mujeres – sus vaginas, sus úteros, 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.

Em *Cabra cega* (2005), a cena de tortura irrompe, não importando se tem ou não relevância para o desenvolvimento da história. Neste e em outros filmes brasileiros, como é o caso de *Ação entre amigos* (1998), a explicitação e a repetição minuciosa das imagens violentas aludem, como já frisei, à necessidade de mencionar por outros meios, que não os aceitos pelas esferas hegemônicas, o trauma do pas-

---

9 Nesse sentido, ver, além do trabalho de Huggins, Haritos-Fatouros e Zimbaro (2006), o artigo de Magalhães (2004), em que é analisada a prática de “fazer falar”, eufemismo para tortura, com referência à utilização do manual de interrogatório do SNI.

sado. Tal trauma perdura porque não foi ainda 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. No filme, os efeitos traumatizantes da violência sofrida podem ser percebidos na cena em que a companheira de Thiago é levada ao apartamento, depois de ser retirada da prisão pelo grupo. O rapaz se comove diante da figura combalida, fragilizada e ferida da militante, que não para de repetir: “Eu aguentei, não entreguei ninguém”.



Fotografia 8. Companheira de militância de Thiago sendo torturada

A militância feminina, em geral, era constituída por mulheres muito jovens,<sup>10</sup> que atuavam em tarefas de “combate” ou de apoio. Poucas ocuparam cargos de comando nas organizações. Um exemplo de uma militante de “apoio” em *Cabra cega* (2005) é a personagem Rosa. O pai dela, um membro do Partido Comunista, viveu, junto com a filha, momentos de clandestinidade e fuga, mas terminou morto pela repressão do Estado Novo. Isso, Rosa conta a Thiago depois que tem início uma aproximação entre eles. Ela atua, naquela operação, como enfermeira e arrumadeira do apartamento, 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 onde os militantes deveriam encontrar, periodicamente, seus contatos. No começo da trama, Thiago trata Rosa com distância. Nas interações entre eles, nota-se, a princípio, um comportamento que não se deve apenas à condição da clandestinidade, mas tem relação com uma postura calcada nas configurações patriarcais de poder, o que se altera aos poucos, à medida que Thiago conhece Rosa.

As opções do roteiro e da cenografia fazem de *Cabra cega* (2005) um filme que busca criar impressões de realidade.

---

10 Muitos dos participantes da 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. Para saber mais sobre a experiência de presas políticas, é interessante ler o artigo de Xavier (2004).

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, o dono do apartamento. 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 o questiona de modo ríspido. 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...

## CAPÍTULO 4

# 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 analisados.

Como já frisei, é principalmente por meio do enfoque em aspectos da chamada luta armada contra a ditadura que os

filmes tratados elaboram o período. Algumas montagens se deslocam para outras temáticas, formulando narrativas de derrota e relacionando-se com o trabalho de memória – no filme como 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 reforçam a existência de um passado fechado, encerrado. Ao contrário dos exemplos argentinos, as produções brasileiras não se abrem ao questionamento do trauma dos desaparecidos políticos. O olhar fílmico está dizendo que, com a derrota, não há mais necessidade de reparação da violência ditatorial. Quem lutou, sucumbiu; a luta é desnecessária. Dos filmes, desdobra-se uma tônica de esquecimento, não como perdão, o qual exigiria 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. Na Argentina, são mais frequentes histórias que procuram recriar eventos situados entre os anos de 1976 e 1983, ou ainda histórias em que todo o desenvolvimento das tramas dialoga com a experiência dos eventos passados. A ditadura é um acontecimento amplo nos filmes e toma boa parte do tempo narrativo. Os filmes se reportam mais detidamente às interpretações desse passado.

Quando o fato 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 *flashback*. A ação em *Kamchatka* (2002) acontece nos primeiros meses seguintes ao golpe. O sequestro de María em *Garage Olimpo* (1999) ocorre no ano de 1976, assim como os eventos em *La noche de los lápices* (1986), que são reconstruções dos acontecimentos repressivos do começo da ditadura. *La historia oficial* (1985) tem seu roteiro elaborado logo após o término do período ditatorial. *Potestad* (2001), *Sol de noche* (2002) e *Botín de guerra* (2000) focalizam o trabalho de resgate dos/as filhos/as dos/as desaparecidos/as, que teve início durante a ditadura e prossegue até hoje. Em *Aluap* (1997) e *Hermanas* (2004), o tempo da narração dá-se no momento pós-ditadura, utilizando o recurso da inserção de cenas do passado para dar sentido a suas tramas. Aquilo que se conta está totalmente envolvido nas interpretações que os filmes apresentam sobre o passado ditatorial.

Afora isso, como comentei antes, na Argentina, a média de películas sobre o tema é expressiva. Do total de produções, cerca de dois filmes por ano tratam do período ditatorial. A ditadura ocupa mais as telas nesse país do que no Brasil. Na cinematografia argentina, parece haver um olhar mais detido nesse campo, o que está encadeado com ações políticas relativas a um trabalho de disputa da memória. Um trabalho em que os atos de comemorar, trazendo à lembrança os eventos passados, envolvem um contingente expressivo de pessoas e grupos. Esses filmes participam do conjunto de interpretações rivais do passado recente, estando implicados nos modos como este vem sendo apropriado pela coletividade. Me-

mórias antes postas à margem, memórias subterrâneas, no sentido que Pollak (1989) dá à expressão, convergem para as iniciativas ditas oficiais em mútua apropriação. Mesmo com o risco de contradições entre narrativas oficiais e não oficiais, na Argentina tem-se experimentado uma das discussões mais intensas a respeito da ditadura.

Pode ser percebida em alguns eventos a convergência – sempre em tensão ou em discussão – entre as ações governamentais e a memória de grupos dos familiares de desaparecidos/as e outros organismos de defesa dos direitos humanos. Em 1997, dez organizações propuseram à prefeitura de Buenos Aires a construção de um monumento aos/às desaparecidos/as. Em 1998, foi premiado um dos projetos apresentados para a implantação do Parque de la Memoria. Em 2003, a mesma prefeitura promoveu um concurso para que fossem feitas as escavações do local onde funcionou um CCD, o Club Atlético. Em 2006, o dia 24 de março foi proclamado o Dia Nacional de la Memoria.

No âmbito de outros setores, chama atenção a publicação no jornal *Página/12* 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 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 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 o debate entre as diferentes maneiras de interpretar o passado e de se apropriar dele. As películas sobre o tema participam ativamente desse debate. Nesse sentido, menciono outro contraste entre as produções brasileiras e argentinas, que se refere, por um lado, à presença do elemento 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, *Los rubios* (2003) e *Potestad* (2001) são exemplos de como o cinema pode fazer uma abordagem e ser veículo das polêmicas interpretativas sobre o passado recente. Coincidentemente, ambos participam disso procurando trazer para suas tramas e concepções fílmicas novas propostas de filmagem e de roteiro. Assim, ao inovar, esses filmes permitem discutir as possibilidades que a arte tem para apresentar e representar acontecimentos traumáticos. *Los rubios* (2003) altera a forma do gênero documentário e *Potestad* (2001) utiliza recursos sutis de luz e cor para mostrar a passagem do tempo sem necessitar, por exemplo, que o protagonista mude suas feições.

## *Los rubios* e o trabalho da memória

*Los rubios* (2003) subverte as características mais tradicionais do gênero documentário misturando aspectos ficcionais e factuais e quebrando a separação entre o ato de filmar e o produto filmado. 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 também atua nas cenas, as viagens da equipe e suas visitas a casas de amigos e conhecidos dos pais de Albertina Carri. São intercaladas cenas com bonecos Playmobil, que reconstroem imagens de famílias reunidas e de 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.

A diretora Albertina Carri perdeu seus pais, ambos desaparecidos por motivos políticos, quando tinha poucos anos de vida. Com o filme, ela buscou discutir e entender esse acontecimento, apresentando seu reclamo, diante do incômodo no trato da reconstrução do passado como tentativa de formar uma imagem de seus pais. Após uma pesquisa, a fim de dar sentido ao desaparecimento, disse não conseguir compreender como, mesmo sabendo do risco, os pais não evitaram a morte. Ressente-se da ausência deles e não os idealiza, não aceitando que tenham feito uma opção pela política e não pela vida em família. Reclama disso: não é possível conhecê-los porque eles *no estan*, como ela mesma diz em um momento. As cenas de famílias montadas com os

brinquedos aludem a isso. Em outro momento, enquanto se ocupa da montagem e edição das imagens captadas para o documentário, Carri, personificada 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 não quis proporcionar uma sensação tranquilizadora ao/à espectador/a. É um filme que, ao fugir do padrão geral dos trabalhos 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 testemunho ou documento capaz de preencher a falta. A condição do desaparecimento é dada pela própria sequência da narrativa: não se consegue “ver” os pais de Albertina Carri, uma vez que não se pode (re)constituir suas figuras. A não linearidade do filme equivale, para o/a espectador/a, o/a qual não consegue ser resgatado/a emocionalmente pelo elemento narrado, ao trabalho da memória, que, da mesma forma, não é linear. Por meio da omissão, esse trabalho possibilita recordar, mesmo diante da ausência.

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 comisaria. La generación de mis padres, los que sobrevi-

vieron una época terrible, reclama ser protagonistas de una historia que no les pertenece. Los que vivieran después [...] quedaran en el medio, heridos, construyendo sus vidas desde imágenes insoportables. (Page, 2005, p. 51)

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

*Potestad* (2001) apresenta o sofrimento de um homem e suas reflexões a respeito do desaparecimento da filha. É o único filme que questiona a memória dos fatos abordando a ditadura sob a perspectiva dos que foram responsáveis pela repressão. Sua narrativa é descontínua e difícil de ser acompanhada sem uma atenção detida. Conta o problema de Eduardo e sua mulher desde a perda da filha de 10 anos, Adriana. Muitas cenas se desenrolam em uma viagem de metrô, interrompidas por *flashbacks*, que, no entanto, não servem como explicação sobre o que se passou com o protagonista. São intercalados recortes do passado e reconstruções de memórias pessoais com imagens de receio, inquietude e aflição, de forma que, em muitos momentos, não é possível separar recordação e pesadelo.

No transcorrer do filme, o/a espectador/a é levado/a a estabelecer uma relação de simpatia, afinidade e identificação com Eduardo, por conta da perda de sua filha. A montagem das cenas e o ritmo dos cortes formam uma espécie de quebra-cabeça e fazem pensar que o personagem é mais uma vítima da repressão ditatorial. No entanto, por algumas falas e imagens, descobre-se, em um crescendo, que não se trata de

um filme sobre aqueles/as que tiveram parentes desaparecidos ou foram perseguidos/as e presos/as. Ao final do filme, há cenas que refazem o momento em que Eduardo retira uma criança – a filha que lamenta ter perdido – do local onde os pais biológicos dela foram mortos pela repressão. Quando o protagonista fala dos anos 1970, na verdade está se referindo às ações armadas da esquerda, ele diz: “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, um trabalhador da repressão e participante da rede de adoções montada pelas forças policiais e militares. Diferindo de *La historia oficial* (1985), ou ainda dos documentários *Botín de guerra* (2000) ou *Sol de noche* (2002), *Potestad* (2001) insere outra faceta, entre as muitas possíveis, na discussão do trauma da ditadura. O filme mostra como a perda afetou e continua afetando diferentes grupos envolvidos em projetos políticos antagônicos e irreconciliáveis, e ainda levanta o questionamento acerca de como conviver com diferenças e de como elas participam da elaboração de interpretações sobre o 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. Refiro-me ao 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.

Um exemplo: ao apresentar o testemunho de mulheres que foram torturadas na prisão, *Que bom te ver viva* (1989) permite pensar nas vias de reconstrução pelo resgate, que implica “continuar vivendo” com a experiência do passado e seus ecos no presente. Nesse trabalho fílmico, a violência e a crueldade emergem por meio da fala, do depoimento, e não pela via explícita de cenas de tortura. Ademais, na construção da obra, a diretora Lúcia Murat optou por borrar as fronteiras entre documentário e ficção. Todos os depoimentos são entremeados pela fala de uma personagem fictícia. Representada pela atriz Irene Ravache, essa personagem surge na tela como uma espécie de síntese das mulheres que sofreram a violência da tortura. Tal resolução fílmica responde à impossibilidade de conter o testemunho em uma única forma de expressão.

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 ([2007]), *Que bom te ver viva* (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, [2007]).

Diante de uma sociedade omissa, seus relatos resistem à ideia 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 transfor-

mação 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, um ponto em comum se destaca: a persistência da vida relacionada à maternidade. 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, com base nisso, uma alteração no comportamento político, que, diferentemente do experimentado no passado, não é mais tão compartimentalizado.

Interessante salientar que esse filme complexifica a tendência do apagamento, do esquecimento como configuração cultural. Essa característica se revela, em síntese, em uma frase da personagem de Irene Ravache, a condutora dos fios narrativos do documentário: “O difícil equilíbrio entre não conseguir esquecer e continuar vivendo.”

## 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 dessas memórias reprimidas ou subterrâ-

neas, 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 ideia 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>1</sup> sobre a importância da noção e do papel dos arquivos tanto para a

---

1 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.

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. “*Arkhé*, 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 como história e como lei.

Há uma escolha no que se arquivava e há também um ato político na própria constituição do material arquivável. Essas 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, de ordem coletiva ou subjetiva, precisa, requer e termina sempre por tentar deter e controlar o arquivo. A discussão 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. A amplitude da pa-

lavra “arquivo” exige seu descolamento do âmbito particular, pois, como sugere o autor, ela não possui um conceito único, mas diferentes noções. Na pós-ditadura, durante a elaboração e o subsequente trabalho como material arquivístico, grupos postos à margem da memória oficial revelam conflitos referentes ao exercício de controle por parte de narrativas hegemônicas.

Foi por meio desse controle que diferentes esquemas político-governamentais, mesmo nos períodos pós-ditatoriais, cerraram os arquivos relativos aos/às perseguidos/as políticos/as, mortos/as e desaparecidos/as das ditaduras na América Latina. Como exemplo de resistência e luta, tem-se a reivindicação, vinda de grupos diretamente envolvidos com os direitos humanos, pela abertura dos arquivos. Esse é o caso das Madres e Abuelas de Plaza de Mayo, na Argentina, as quais, enfrentando forças repressivas, iniciaram, antes mesmo da queda do governo militar, a organização de material sobre desaparecidos/as, que poderia ser visto como um contra-arquivo, um arquivo de resistência.

No Brasil, grupos como Tortura Nunca Mais e Anistia e os envolvidos com os/as desaparecidos/as políticos/as também atuaram (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. Tais conflitos expressam um exercício de controle da memória que se depreende como o modo em que a nação narra seu passado.

Os filmes–arquivo trabalham uma memória suplementar. Considerando a noção de suplemento como o que vem suprir uma falta, poderíamos lhes atribuir a característica de instaurar um tipo especial de evocação do passado. Eles funcionariam como construtores de uma experiência ficcional que se reporta aos eventos, manipulando uma memória protética. O arquivo, nessa acepção, envolve uma interrogação não só sobre o passado, mas também sobre o presente e o futuro. Seja de que tipo for – documental, imagético, biográfico e memorialístico –, o arquivo faz, na verdade, um questionamento para o mundo da política. Esse mundo, como propõe Arendt (2001),<sup>2</sup> se define pela ação na esfera pública, que, por meio da palavra/discurso, gera uma teia de relações entre mulheres e homens. Embora essas relações se abram a uma imprevisibilidade, com elas se pretende estabelecer uma cultura política responsável. O arquivo é, assim, uma das múltiplas maneiras de se socializar numa interação articulada pela memória e pela política. Os filmes–arquivo inscrevem, neste sentido, um comentário acerca do que se passou, indagando um devir indeterminado.

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

---

2 A importância da vida política como vida ativa foi tema de diversas obras de Hannah Arendt. Penso em suas discussões a respeito das relações entre as esferas públicas e a ação humana na obra *A condição humana* (Arendt, 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 atenção para as circunstâncias em que os arquivos são iniciados e fabricados e para o seu tipo de formato. Assim, por analogia, vejo nos filmes brasileiros e argentinos sobre as respectivas ditaduras uma estrutura arquivante especial, que é ligada à produção imagética massiva de memórias e discursos, relacionados a uma *imaginação* sobre a nação. A condição arquivante e arquivável desses filmes merece destaque, porque as escolhas feitas em cada obra sobre o que e como filmar fazem do roteiro, da direção e da produção tipos especiais de “arquivistas”. Aquilo que é fixado em película (res) significa o passado, colocando em tela decisões que privilegiavam determinados sentidos – sentido tanto como significação quanto como experiência sensorial –, que afetam o presente e implicam o futuro. O arquivo posto no filme, parte de uma seleção prévia, foi organizado com base em opções, que se associam a esquemas político-narrativos especiais. Além disso, ele pode ser objeto de leituras variadas segundo pontos de vista alocados em posições sociais diferentes. A questão

sobre os modos de endereçamento está relacionada justamente a essas 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* (1999), por exemplo, a opção por montar as cenas, os espaços e os acontecimentos da forma como foram descritos por sobreviventes dos CCDs resultou em uma obra que tem nessa estética uma de suas características. Por meio do “realismo de reconstituição” de uma experiência extrema, as cenas nos arrebatam e chocam, permitindo uma discussão sobre o caráter político da obra. Algumas escolhas de *Kamchatka* (2002) também investem no arrebatamento, como a cena do pássaro ferido na cerca de arame farpado – uma clara metáfora do país retido pela ditadura –, que pai e filho procuram salvar. A atmosfera opressiva do apartamento onde ocorre a ação de *Cabra cega* (2005) pode ser tomada como alusão à opressão ditatorial vivenciada então pela sociedade brasileira, o que é reforçado pelas poucas imagens exteriores. Esses filmes atuam em uma incômoda relação entre a violência imposta pela máquina da ditadura, a memória dos eventos e a possibilidade de imaginá-los, visualizá-los, encená-los e apresentá-los.

Nos filmes analisados, pouco se faz em termos de experimentação cinematográfica, preponderando a forma do realismo e do melodrama para contar as histórias. Somente duas obras argentinas arriscam uma narrativa não linear: *Potestad* (2001) e *Los rubios* (2003). Dos filmes brasileiros,

nenhum busca construir novas experiências de linguagem. Os modos escolhidos para tratar da dor e da violência lidam com uma ambiguidade entre a objetivação do evento traumático e a impossibilidade de representá-lo. Que imagens são mais condizentes com a experiência traumática da repressão? As que a explicitam ou as que a sugerem? Como falar de experiências da catástrofe? Há filmes argentinos que são praticamente antagônicos no modo de abarcar a ditadura: alguns deixam o tema no modo de alusão, como *Kamchatka* (2002), ao passo que outros procuram reconstituir em imagens e sons os eventos registrados, mencionados e discutidos em outros meios, como é o caso de *Garage Olimpo* (1999). *Cabra cega* (2005) e *Ação entre amigos* (1998) são filmes cujas narrativas buscam abordar eventos-limite da ditadura, como a clandestinidade, por exemplo.

Convivem, no interior da nação, grupos que vivenciam o tempo de diferentes maneiras. O tempo homogêneo e vazio (um povo, uma história, um destino e uma identidade) procura, por meio das narrativas, envolver os diversos tempos socioculturais, realizando continuamente processos pedagógicos de apagamento e de 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. Chatterjee (2004, p. 90) afirma que “o slogan da universalidade encobre desigualdades”. Essas desigualdades, que se dão em situações estruturais, resultam, também, em diferentes visões do

passado, às quais, no caso da experiência da última ditadura, se somam as várias relações das pessoas com o evento repressivo. O que provoca, em embates políticos, a necessidade de esquecimento e de lembrança, criando um campo de disputa pelas narrativas de memória.

É por meio da sintaxe do esquecer – ou do ser obrigado a esquecer – que a identificação problemática de um povo 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, com 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, as diferenças se traduzem em modos muitas vezes antagônicos de contar o passado. A maior parte dos filmes analisados adota o ponto de vista das chamadas “vítimas” da repressão. Em *Botín de guerra* (2000), vemos o depoimento das Abuelas de Plaza de Mayo sobre a luta para encontrar seus/suas netos/as, sequestrados/as quando seus/suas 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* (2001), que ousa se referir a 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. O enredo deste último filme aponta para a heterogeneidade da constituição do arquivo trabalhado pelo cinema sobre a ditadura. No caso dos filmes brasileiros, de um modo geral, as caracterizações dos personagens ligados à máquina ditatorial podem revelar um olhar mais detido na ideia de derrota, que é o caso, por exemplo, de *O que é isso, companheiro?* (1997). Encontrei também uma visão mais complexa que articula classe econômica e raça sob uma perspectiva histórica em *Quase dois irmãos* (2005).

É o que 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”. Essa condição de abertura, que se instaura entre memória e devir, pode ser tomada como elo em tensão entre as narrativas fílmicas sobre o presente e aquelas sobre o passado ditatorial. O filme brasileiro paradigmático dessa continuidade, que deixa resquícios de um período da vida nacional a outro, é *Quase dois irmãos* (2005). Suas cenas se iniciam nos anos 1950, quando os protagonistas são crianças e brincam juntos, no morro carioca onde seus pais tocavam e cantavam samba. Uma sobre determinação econômica percorre todo o filme, de alguma forma impedindo que as diferenças entre os mundos das classes pudessem, em confronto, em contato, gerar outra forma de convivência. Os meninos crescem e suas relações sofrem as rupturas e sobressaltos da dinâmica histórica da nação nas décadas seguintes. Violência e crueldade atravessam sua trajetória.

*Cabra cega* (2005) insere outro tipo de comentário. O filme evidencia as questões da militarização da política. 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 e pretenderam realizar mudanças radicais na esfera econômica e social. Em outra, caracteriza a derrota como via preponderante no passado. Na trama, esse aspecto se traduz como uma mensagem ao presente, a qual mostra a impossibilidade de ações de crítica ao mundo atual.

Os filmes brasileiros trazem em comum uma discussão importante para 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 da sociedade. No Brasil, a desigualdade é envolvida e concebida por questões e representações de classe e raça e abarca as injunções políticas. O fosso entre as elites brancas e abastadas e os outros subalternizados (negros, pobres e miseráveis) demarca nossas lutas políticas do passado – *Quase dois irmãos* (2005) – e foi também parte da condição de isolamento e impossibilidade da luta – *Ação entre amigos* (1998) e *Cabra cega* (2005) falam disso. Como o discurso imaginativo a respeito da experiência ditatorial não é homogêneo, há ainda uma obra que discute, por meio da fala de ex-presas políticas, as questões da violência de gênero e da continuidade da vida após o trauma: *Que bom te ver viva* (1989).

Dentre os filmes argentinos, ganham destaque duas películas que discutem a experiência radical da cultura de terror implantada na ditadura. O realismo de *Garage Olimpo* (1999)

é um comentário fílmico acerca das dificuldades de trabalhar o horror e de representar a violência. Como comentário, o filme é, também, um material arquivístico de uma das mais cruéis modalidades repressivas, a dos CCDs. Ele constitui um arquivo, em imagens e sons, com base no testemunho de seu diretor em diálogo constante com outras narrativas sobre a violência de Estado no período ditatorial.

*Kamchatka* (2002) elabora uma crônica da perseguição política pelos olhos de um filho, cuja história representa por metonímia um país retido e acuado. Se *Garage Olimpo* (1999) 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 possibilidades de se (re)compôr 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 para a encenação da experiência ditatorial. Nesse processo de extensão, é crucial a questão da memória dos eventos, que se refere a como os sujeitos reelaboram, pensam e sentem o passado. Somente em março de 2006, a Argentina abriu seus arquivos sobre a ditadura. No Brasil, a situação é mais preocupante: até o momento, não há mostras de “vontade política” para tornar público o material em causa. Entendo que, por trás das resoluções relativas ao tema, tanto no Brasil como na Argentina, se encontram atitudes diferenciadas no trato do passado ditatorial. Tais atitudes estão

filiadas à concepção de memória como mecanismo cultural, uma vez que, como destaca Jelin (2005, p. 228), “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)”.

*Nunca más* é, como lembra a autora, o título dado aos informes, no Brasil, na Argentina e em outros países, como o Uruguai, sobre a violação dos direitos humanos durante suas respectivas ditaduras. Os filmes que discuto são, portanto, realizações anteriores à abertura dos arquivos, seja no Brasil – onde o processo ainda não dá mostras de acontecer –, seja na Argentina – onde, somente há poucos anos, foi disponibilizada boa parte do material. Nesse contexto, esses filmes se assumem como arquivo numa dupla condição: falam e constroem imaginativamente um passado e, ao mesmo tempo, leem o presente, abrindo-se, dessa forma, ao futuro. Neles, articulam-se memória e passado e memória e futuro. Suas narrativas constituem, assim, parte de uma memória ativa. Os filmes-arquivo são veículos dessa memória e, também, meios para exposição de temas que falam *da* nação e *para* a nação.

Algumas características são encontradas com mais frequência em um grupo de filmes do que em outro, o que possibilita falar em aspectos gerais, definidores da relação entre filme e país. No caso brasileiro, a constância com que a derrota da oposição ao governo militar é posta em cena tem relação com recorrentes atitudes culturais de esquecimento e conciliação

diante dos conflitos do passado. Os filmes apontam para certas estratégias de apagamento atuantes nos modos como tem se lidado com os eventos da ditadura no Brasil.

O foco é outro nos filmes argentinos, que frisam, sobretudo com histórias sobre famílias, o desaparecimento político – prática comum na perseguição aos/as que eram considerados/as inimigos/as do governo implantado em 1976. Essa prática instaurou uma falta, um vazio. Tudo o que foi investido e construído entre os familiares, os/as conhecidos/as, os/as amigos/as, os/as sobreviventes e os/as desaparecidos/as ficou em aberto. Não há possibilidade de funerais sem que existam 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 das pessoas próximas daqueles que desapareceram. Na Argentina, o trabalho de evocação da memória 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 Dia Nacional de la Memória por la Verdad y la Justicia e o incorporou como feriado nacional (Argentina, 2006).

Os filmes analisados são narrativas em diálogo com outras narrativas e, mais ainda, operações discursivas sobre a dominação e a memória. 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 com o público. Nos filmes brasileiros, em sua

maioria, são construídas cenas de derrota. Nos argentinos, há a tendência de narrar o passado como opressão e a repetir indagações sobre “como se chora um/a desaparecido/a”, seguindo em direção a contra-discursos nos quais os traumas sempre reaparecem.

O olhar que o cineasta movimenta e formata mantém relação com a construção e a reconstrução incessantes de espaços, em contínuos canteiros de obras; com o trânsito de pessoas de diferentes origens e idiomas; com as incertezas da vida, do trabalho, dos relacionamentos, das distâncias. Está associado ainda com a elaboração de imagens do passado ditatorial, a qual diz das possibilidades de a arte cinematográfica ocupar-se das experiências que se passam nos lugares e nas temporalidades nacionais. Enfim, o olhar do cinema alude ao “mosaico” de discursos, vivências, histórias e recordações que constituem a nação. Aproprio-me da discussão de Bhabha (1994) ao considerar que, sobre os espaços nacionais, se trata mais de reter a ideia de um mosaico – cujas descontinuidades são irredutíveis, não havendo uma *big picture* unindo as pedras ou tijolos que o compõem, a não ser por meio de dominação e silenciamento – do que de buscar uma perspectiva homogeneizante. Nas palavras do autor, a matéria fica ainda mais clara:

O que ocorre se a natureza da experiência histórica produz ladrilhos irregulares de dimensões incomensuráveis? O que ocorre se diferentes experiências sociais ocupam espaços separados e linhas do tempo divergentes? O que ocorre se o “cenário geral” da cultura nacional tem sempre dominado e silenciado as ansiosas verdades divididas e duplos destinos da-

queles que são minorizados e marginalizados pelas iniquidades da sociedade moderna? (Bhabha, 1994, p. 216; tradução nossa)

Com base nessas ideias, é que observo os filmes–arquivo, que elaboram a experiência ditatorial com dimensões recortadas de modo irregular. Como obras artísticas, esses filmes 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 essas instâncias contradições ou disputas, mas sim continuidade e cooperação. O autor dá ênfase, neste sentido, ao papel da memória nas construções de laços entre os membros de uma dada coletividade. Em *A memória coletiva*, ele privilegia a memória como reforço na e da coesão dos grupos, reforço que acontece por meio de comunidades, mostrando como marcos temporais e espaciais encontram sentido e solidez porque são participantes de outros marcadores do grupo mais amplo em que o indivíduo está inserido. Nesses termos, Halbwachs (2004) enfatiza a antecedência de configurações e quadros sociais na determinação das consciências pessoais. A memória, entendida como resultante de representações coletivas do presente, teria por função a manutenção e a união da sociedade.

Concordo com Pollak (1989, p. 1), que indica, reportando–se a Halbwachs, o horizonte da nação como inspirador e determinante das reflexões deste autor nos estudos sobre a memória: “Na tradição europeia do século XIX, em Halbwa–

chs, inclusive, a nação é a forma mais acabada de um grupo, e a memória nacional, a forma mais completa de uma memória coletiva”.<sup>3</sup>

Em Halbwachs (2004), argumenta-se sobre 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 do indivíduo. Trata-se, no entanto, de um entendimento dos processos relativos à memória que não valoriza a seletividade e as contradições das lembranças coletivas nem 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 outras memórias, seja em oposição, seja em conflito.

As narrativas hegemônicas da nação 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. A nação se conta por meio das práticas massivas de coerção e de força. No entanto, outras narrativas, também repletas de recordações, evidenciam di-

---

3 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 vitimizado pelos acontecimentos da Segunda Guerra. Em 1945, Halbwachs morreu em um campo de concentração nazista. Os acontecimentos da Segunda Guerra, por certo, exigem pensar a construção da memória coletiva em suas fissuras e contradições.

ferentes construções do passado no presente, outras interpretações dos 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 aliados da cena política.

Na pós-ditadura, observa-se uma disputa entre diferentes tipos de apreensão do passado violento. Na Argentina, isso se realiza, a princípio, com a publicação do relatório *Nunca más* (1984), que reuniu depoimentos de sobreviventes da repressão e formulou, assim, um quadro impactante das práticas de tortura e de extermínio, empreendidas pelo chamado Proceso de Reorganización Nacional. No Brasil, mesmo antes de 1985, várias iniciativas articulavam memórias postas à margem pela ditadura. Entre as publicações importantes na circulação de uma discussão política antes reprimida, há o relatório *Brasil: nunca mais* (Brasil..., 1985), cujo projeto se iniciou ainda na década de 1970, e a obra *Memórias do exílio*, que teve sua primeira edição em 1976 (Cavalcanti; Ramos, 1976).

Todas essas são iniciativas aliadas ao que Pollak (1989) denomina memória subterrânea, aquele corpo de lembranças que, nesse caso, a força de Estados repressivos procura deixar no silêncio. São lembranças que estão entre os textos que o cinema sobre a ditadura manipula nos momentos pós-ditatoriais, nos quais ocorre uma dinâmica de disputa pelas falas da rememoração e por sua legitimação. Há períodos

em que os registros subterrâneos invadem o espaço público mostrando às elites dirigentes, aos grupos sociais hegemônicos, a necessidade de associar à mudança política uma revisão (auto)crítica do passado. Em referência às vítimas do stalinismo – que, por analogia, poderiam ser as das ditaduras latino-americanas –, Pollak (1989, p. 6) frisa:

*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.*

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. Esses filmes manipulam uma memória que teima em ultrapassar a barreira do esquecimento.

## REFERÊNCIAS

ADOUE, Sílvia 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 de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. Tradução de Mauro W. Barbosa de Almeida. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

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. Ministerio de Educación de la Nación. La dictadura militar en Argentina: 24 de marzo de 1976 – 10 de diciembre de 1983. Los campos de detención. *Efemérides Culturales Argentinas*, Buenos Aires, [2001?]. Disponível em: <<http://www.me.gov.ar/efeme/24demarzo/dictadura.html#desapare>>. Acesso em: 29 nov. 2006.

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. 2003. 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. 26.085, de 15 de marzo de 2006. Incorporase el día 24 de marzo – Día 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://soydondenopiensio.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 marzo 2003. Disponível em: <[http://www.libertaddigital.com:83/php3/noticia.php3?fecha\\_edicion=2006-04-03&num\\_edicion=1453&cpn=1276275060&seccion=MUN\\_D](http://www.libertaddigital.com:83/php3/noticia.php3?fecha_edicion=2006-04-03&num_edicion=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: teorías de cinema na América Latina. Rio de Janeiro: Editora 34; São Paulo: 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*. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini. 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*. Tradução de Cesar Tozzi. São Paulo: Perspectiva, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. I.

BENVENISTE, Émile. *O vocabulário das instituições indo-europeias*. Tradução de Denise Bottmann. Campinas: Ed. Unicamp, 1995. v. I.

BERNARDET, Jean-Claude. A subjetividade e as imagens alheias: 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 de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

BHABHA, Homi. *The right to narrate*. Annandale-on-Hudson: Bard College, 2001. Entrevista concedida a Kerry Chance. Disponível em: <[http://www.bard.edu/hrp/resource\\_pdfs/chance.hbhabha.pdf](http://www.bard.edu/hrp/resource_pdfs/chance.hbhabha.pdf)>. Acesso em: 2 mar. 2007.

BHABHA, Homi. *The right to narrate*. Chicago: University of Chicago, 2000. (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.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRASIL. Lei n. 6.683, de 28 de agosto de 1979. Concede anistia e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Brasília, 28 ago. 1979. Disponível em: <<http://www010.dataprev.gov.br/sislex/paginas/42/1979/6683.htm>>. Acesso em: 20 nov. 2006.

BRASIL. Constituição (1988). *Constituição da República Federativa do Brasil*: promulgada em 5 de outubro de 1988. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm)>. Acesso em: 29 out. 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, 9 jan. 1991. Disponível em: <<http://www81.dataprev.gov.br/sislex/paginas/42/1991/8159.htm>>. Acesso em: 12 nov. 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, 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. 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, 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: 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 violencia*. Una aproximación a la guerrilla de los años 70. Buenos Aires: Norma, 2005.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução de Ivo Barroso. 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*. Tradução de Fábio Baqueiro Figueiredo. Salvador: EDUFBA, 2004.

CLIFFORD, James. *Dilemas de la cultura: antropología, 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, 2004, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: 7 Letras/FAPERJ, 2004. p. 263–269.

CRAPANZANO, Vincent. *Imaginative horizons: an essay in literary-philosophical anthropology*. Chicago: University of Chicago, 2004.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

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.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DUSSEL, Enrique. *Ética da libertação na idade da globalização e da exclusão*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves, Jaime A. Clasen e Lúcia M. E. Orth. Petrópolis: 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*. Tradução de Ana M. Goldberger Coelho. São Paulo: Perspectiva, 1978.

FAUSTO, Boris; DEVOTO, Fernando J. *Brasil e Argentina: um ensaio de história comparada (1850-2002)*. São Paulo: Editora 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: Ed. 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 de 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)*. Con-

*fnes*, Monterrey, v. 2, n. 4, p. 27–38, ago./dic. 2006. Disponível em: <<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=63320403&iCveNum=4399>>. Acesso em: 22 jan. 2007.

GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Tradução de Vera Mello Joscelyne. Petrópolis: Vozes, 1997.

GEERTZ, Clifford. *Obras e vidas: o antropólogo como autor*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2002.

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 de 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: Ed. UnB, 2004. p. 173–205.

HUGGINS, Martha K.; HARITOS-FATOUROS, Mika; ZIMBARDO, Philip G. *Operários da violência: policiais torturadores e assassinos reconstruam as atrocidades brasileiras*. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. Brasília: Ed. UnB, 2006.

IBGE. *Censo demográfico 2000*. Rio de Janeiro: IBGE, 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*. Tradução de Ana Lucia de Almeida Gazolla. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

JELIN, Elizabeth. *El género en las memorias*. 2001. Disponível em: <<http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/JelinCap6.pdf>>. Acesso em: 30 jan. 2007.

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España; Buenos Aires: Siglo XXI de Argentina, 2002.

JELIN, Elizabeth. Exclusión, memorias y luchas políticas. In: MATO, Daniel (Org.). *Cultura, política y sociedad: perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005. p. 219–239.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. 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. *O pensamento selvagem*. Tradução de Maria Celeste da Costa e Souza e Almir de Oliveira Aguiar. São Paulo: Ed. Nacional, 1970.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Tradução de Chaim Samuel Katz e Eginardo Pires. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

LINS, Paulo. A tragédia brasileira. *Trópico: ideias de norte a sul*. [2005]. Entrevista de Paulo Lins concedida a Fernando Masini. Disponível em:

<<http://pphp.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: Ed. UnB, 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)*. Tradução de Anton P. Carr e Lígia Aparecida Cardieri Mendonça. 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*. Tradução de Paulo Neves. 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*. Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

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, María; 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 de João Luiz Vieira. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 437-453.

MURAT, Lúcia. Depoimento: cinema e história. In: SEMINÁRIO 1964-2004: 40 ANOS DO GOLPE: DITADURA MILITAR E RESISTÊNCIA NO BRASIL, 2004, Rio de Janeiro. *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: Ed. 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: Cênone, 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, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

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 sequestro 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*. Florianópolis: UFSC, 2006. (Projeto de pesquisa).

ROSSET, Clement. *O princípio de crueldade*. Tradução de 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 de 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: Ed. 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: Unicamp, 2003. p. 1-44.

SENA, Custódia Selma. *Interpretações dualistas do Brasil*. Goiânia: Ed. UFG, 2003.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. Tradução de Marcos Soares. 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*. Tradução de Gláucia Renate Gonçalves, Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: 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*. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. 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*. [2007]. 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, p. 1, 25 mar. 2006.

TOLEDO, Caio Navarro de. 1964: a democracia golpeada. In: SEMINÁRIO 1964–2004: 40 ANOS DO GOLPE: DITADURA MILITAR E RESISTÊNCIA NO BRASIL, 2004, Rio de Janeiro. *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*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000. p. 249–269.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Tradução de Alípio Correia de França Neto. 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, 2004, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: 7 Letras/FAPERJ, 2004. 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: SABERES E PRÁTICAS ANTROPOLÓGICAS, DESAFIOS PARA O SÉCULO XXI, 25, 2006, Goiânia. *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. 1 DVD (16 min).

BOTÍN de guerra. Direção: David Blaustein. Produção: David Blaustein. Roteiro: David Blaustein e Luisa Irene Ickowichz. Argentina, 2000. 1 DVD (118 min).

CLEOPATRA. Direção: Eduardo Mignogna. Produção: Francisco Ramos. Roteiro: Silvina Chague e Eduardo Mignogna. Argentina, 2003. 1 DVD (107 min).

EL ABRAZO partido. Direção: Daniel Burman. Produção: Diego Dubcovsky e Daniel Burman. Roteiro: Daniel Burman e Marcelo Birmajer. Argentina: Paradis Films; Wanda Visión S.A.; BD Cine; Classic Film, 2003. 1 fita VHS (97 min).

EL BONAERENSE. Direção: Pablo Trapero. Produção: Micaela Buye, Martina Gusman e Adrián Suar. Roteiro: Nicolas Gueilburt, Ricardo Roggenforder, Dodi Shoeuer, Pablo Trapero e Daniel Valenzuela. Argentina, 2002. 1 DVD (105 min).

EL HIJO de la novia. Direção: Juan José Campanella. Produção: Fernando Blanco, Pablo Bossi, Jorge Estrada Mora, Gerardo Herrero, Mariela Besuievsky e Juan Pablo Galli. Roteiro: Juan José Campanella e Fernando Castets. Argentina, 2001. 1 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. 1 fita VHS (92 min).

GARAGE Olimpo. Direção: Marco Bechis. Produção: Daniel Burman e Diego Dubicovsky. Roteiro: Marco Bechis. Argentina, 1999. 1 DVD (98 min).

HERMANAS. Direção: Julia Solomonoff. Produção: Ariel Saul. Roteiro: Julia Solomonoff. Argentina, 2004. 1 DVD (88 min).

HISTORIAS mínimas. Direção: Carlos Sorín. Produção: Martin Bardi. Roteiro: Pablo Solarz. Argentina, 2002. 1 fita VHS (92 min).

KAMCHATKA. Direção: Marcelo Piñeyro. Produção: Oscar Kramer, Pablo Bossi e Francisco Ramos. Roteiro: Marcelo Piñeyro e Marcelo Filgueras. Argentina, 2002. 1 DVD (105 min).

LA CIÉNAGA. Direção: Lucrécia Martel. Produção: Lita Stantic. Roteiro: Lucrécia Martel. Argentina, 2000. 1 DVD (102 min).

LA HISTORIA oficial. Direção: Luiz Puenzo. Produção: Oscar Kramer. Roteiro: Aída Bortnik e Luiz Puenzo. Argentina, 1985. 1 fita VHS (112 min).

LA NOCHE de los lápices. Direção: Héctor Oliveira. Produção: Fernando Ayala. Roteiro: Héctor Oliveira e Daniel Com. Argentina, 1986. 1 fita VHS (105 min).

LA REPUBLICA perdida I. Direção: Miguel Pérez. Produção: Diana Frei. Roteiro: Luis Gregoriti. Argentina, 1983. 1 DVD (146 min).

LA REPUBLICA perdida II. Direção: Miguel Pérez. Produção: Enrique Vanoli. Roteiro: Miguel Pérez e Maria Elena Walsh. Argentina, 1986. 1 DVD (140 min).

LOS RUBIOS. Direção: Albertina Carri. Produção: Pablo Wisznia. Roteiro: Albertina Carri. Argentina, 2003. 1 DVD (89 min).

LUGARES comunes. Direção: Adolfo Aristarain. Produção: Adolfo Aristarian. Roteiro: Adolfo Aristarian, Lorenzo F. Aristarian e Kathy Saavedra. Argentina, 2002. 1 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. 1 DVD (142 min).

NUEVE reinas. Direção: Fabián Bielinsky. Produção: Cecilia Bossi e Pablo Bossi. Roteiro: Fabián Bielinsky. Argentina, 2000. 1 DVD (115 min).

PACO Urondo, la palabra justa. Direção: Daniel Desaloms. Produção: Diana Frey e Fernando Wajs. Roteiro: Daniel Desaloms. Argentina, 2004. 1 DVD (93 min).

PLATA quemada. Direção: Marcelo Piñeyro. Produção: Oscar Kramer. Roteiro: Marcelo Piñeyro e Marcelo Figueras. Argentina, 2000. 1 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. 1 fita 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. 1 fita VHS (75 min).

VALENTÍN. Direção: Alejandro Agresti. Produção: Pablo Wisznia. Roteiro: Alejandro Agresti. Argentina, 2002. 1 DVD (82 min).

## **Brasil**

ABRIL despedaçado. Direção: Walter Salles. Produção: Arthur Cohn. Roteiro: Karim Ainouz, Sérgio Machado e Walter Salles. Brasil, 2001. 1 DVD. (99 min).

AÇÃO entre amigos. Direção: Beto Brant. Produção: Sara Silveira. Roteiro: Marçal Aquino, Renato Ciasca e Beto Brant. Brasil, 1998. 1 fita 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. 1 fita VHS (93 min).

CABRA cega. Direção: Toni Venturi. Produção: Toni Venturi e Francisco Andrade. Roteiro: Fernando Bonassi, Roberto Moreira, Di Moretti e Víctor Navas. Brasil, 2005. 1 DVD (107 min).

CARLOTA Joaquina. Direção: Carla Camurati. Produção: Marcelo Torres. Roteiro: Melaine Dimantas, Angus Mitchel e Carla Camurati. Brasil, 1992. 1 fita VHS (100 min).

CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles e Kátia Lund. Produção: Andrea Barata Ribeiro e Mauricio Andrade Ramos. Roteiro: Bráulio Mantovani. Brasil, 2002. 1 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. 1 DVD (95 min).

CORPO em delito. Direção: Nuno César de Abreu. Produção: Miguel Freire. Roteiro: Nuno César de Abreu e Nuno Vilela. Brasil, 1990. 1 fita VHS (90 min).

CRONICAMENTE inviável. Direção: Sérgio Bianchi. Produção: Agravo Produções. Roteiro: Sérgio Bianchi. Brasil, 2000. 1 fita 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. 1 fita VHS (125 min).

DOIS córregos. Direção: Carlos Reichenbach. Produção: Sara Silveira, Maria Ionescu, Caio Gullane e Fabiano Gullane. Roteiro: Carlos Reichenbach. Brasil, 1999. 1 fita VHS (112 min).

JANELA da alma. Direção: João Jardim e Walter Carvalho. Produção: Flávio L. Tambellini. Roteiro: João Jardim. Brasil, 2001. 1 DVD (73 min).

LAMARCA. Direção: Sérgio Rezende. Produção: José Joffily e Mariza Leão. Roteiro: Sérgio Rezende e Alfredo Oroz. Brasil, 1994. 1 DVD (120 min).

LAMPIÃO, rei do cangaço. Direção: Fouad Anderaos. Roteiro: Oreste Turano. Brasil: Anderaos Filmes, 1950. 1 fita VHS.

LÚCIO Flávio, passageiro da agonia. Direção: Hector Babenco. Produção: Ignácio Gerber. Roteiro: Hector Babenco, José Louzeiro e Jorge Duran. Brasil, 1977. 1 fita VHS (125 min).

MADAME Satã. Direção: Karim Aïnouz. Produção: Isabel Diegues, Maurício Andrade Ramos e Walter Salles. Roteiro: Karin Aïnouz. Brasil, 2002. 1 fita VHS (105 min).

MEU tio matou um cara. Direção: Jorge Furtado. Produção: Paula Lavigne. Roteiro: Jorge Furtado e Guel Arraes. Brasil, 2002. 1 DVD (82 min).

NOTÍCIAS de uma guerra particular. Direção: João Moreira Salles e Kátia Lund. Produção: Raquel Zangrande. Roteiro: João Moreira Salles e Kátia Lund. Brasil, 1999. 2 DVDs (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. 1 DVD (110 min).

O CANGACEIRO. Direção: Lima Barreto. Roteiro: Lima Barreto. Brasil: Vera Cruz, 1953. 1 fita VHS (90 min).

O HOMEM que copiava. Direção: Jorge Furtado. Produção: Luciana Tomasi e Nota Goulart. Roteiro: Jorge Furtado. Brasil, 2002. 1 DVD (123 min).

O QUE é isso, companheiro? Direção: Bruno Barreto. Produção: Lucy Barreto e Luiz Carlos Barreto. Roteiro: Leopoldo Serran. Brasil, 1997. 1 DVD (105 min).

QUASE dois irmãos. Direção: Lúcia Murat. Produção: Ailton Franco e Branca Murat. Roteiro: Lúcia Murat e Paulo Lins. Brasil, 2005. 1 DVD (102 min).

QUE bom te ver viva. Direção: Lúcia Murat. Produção: Lúcia Murat. Roteiro: Lúcia Murat. Brasil, 1989. 1 fita VHS (100 min).

SÃO PAULO – sinfonia e cacofonia. Direção: Jean-Claude Bernardet. Produção: Jean-Claude Bernardet. Roteiro: Jean-Claude Bernardet. Brasil, 1995. 1 fita VHS (11 min).

VLADO, trinta anos depois. Direção: João Batista de Andrade. Produção: Ariane Porto. Roteiro: João Batista de Andrade. Brasil, 2005. 1 DVD (82 min).

YĂKWA, o banquete dos espíritos. Direção: Virgínia Valadão. Roteiro: Virgínia Valadão. Brasil: Centro de Trabalho Indigenista, 1995. 1 fita VHS (54 min).

### **Outros países**

EL CORONEL no tiene quien le escriba. Direção: Arturo Ripstein. Produção: Jorge Sánchez. Roteiro: Paz Alicia Garcíadiego. México, 1999. 1 fita VHS (118 min).

IL PORTIERE di notte. Direção: Lílíana Cavani. Produção: Esa De Simone e Robert Gordon Edwards. Roteiro: Lílíana Cavani e Italo Moscati. Estados Unidos/Itália, 1974. 1 fita VHS (118 min).

LOS OLVIDADOS. Direção: Luis Buñuel. Produção: Oscar Dancigers, Sérgio Kogan e Jaime A. Menasce. Roteiro: Luis Buñuel, Luis Alcoriza e Oscar Dancigers. México, 1950. 1 fita VHS (79 min).

NANOOK of the North. Direção: Robert Flaherty, Estados Unidos, 1922. 1 fita VHS (55 min).

REGRET to inform. Direção: Barbara Sonneborn. Produção: Janet Cole. Roteiro: Barbara Sonneborn. Estados Unidos, 1998. 1 DVD (72 min).

ROJO amanecer. Direção: Jorge Fons. Produção: Valentin Trujillo e Héctor Bonilla. Roteiro: Xavier Robles e Guadalupe Ortega. México, 1989. 1 fita VHS (96 min).

SUNSET Boulevard. Direção: Billy Wilder. Produção: Charles Brackett. Roteiro: Charles Brackett, D. M. Marshman e Billy Wilder. Estados Unidos, 1950. 1 fita VHS (110 min).